



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

MARÍLIA MATTOS

HUMANOIDES PÓS-NATURAIS:
ATUALIZAÇÕES DE *FRANKENSTEIN* NA CULTURA OCIDENTAL

Salvador
2010

MARÍLIA MATTOS

**HUMANOIDES PÓS-NATURAIS:
ATUALIZAÇÕES DE FRANKENSTEIN NA CULTURA OCIDENTAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura.

Orientador: Prof^ª. Dra. Evelina Carvalho de Sá Hoisel
Co-orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos da Rocha Costa

Salvador
2010

À Dulce e Leda Costa, com profunda gratidão.

A Michael Jackson, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Prof. Dra. Evelina Hoisel (UFBA), minha orientadora.

Prof. Dr. Antônio Carlos Costa (FURG), meu co-orientador.

Prof. Dr. George Yúdice (NYU), orientador de meu estágio na New York University.

Prof. Dra. Célia Telles (UFBA).

Aline Pandolfo.

Marisa Costa e Murillo Bello.

Marco Pilar.

CAPES, pelo apoio financeiro.

O homem procura formar, de qualquer maneira adequada, uma imagem simples e clara do mundo e triunfar assim do mundo vivido, esforçando-se por substituí-lo em certa medida por aquela imagem.

Albert Einstein. *Como eu vejo o mundo*

MATTOS, Marília. **Humanoides pós-naturais:** atualizações de *Frankenstein* na cultura ocidental. 201 f. 2010. Tese (Doutorado em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RESUMO

A tese investiga a relação do mito Frankenstein com configurações identitárias, ditas "pós-humanas", da cultura ocidental. O capítulo inicial focaliza as principais características do mito frankensteiniano, tais como a questão do duplo, a noção de monstro e a de herói trágico, assim como o conflito entre o Romantismo e o Iluminismo. Em "*Monstros e máquinas*" são abordados androides ficcionais da literatura e do cinema, relacionando-os a correntes epistemológicas da Inteligência Artificial e a *Frankenstein*. Também é enfocado o subgênero literário "Ficção Científica", buscando-se compreender sua especificidade. O último capítulo concentra-se no *pop star* Michael Jackson, que é lido como uma versão pós-moderna de *Frankenstein*, pois se recria incessantemente através da ciência. Jackson é analisado a partir de videoclipes e de dados biográficos e considerado uma atualização contemporânea do herói trágico dionisíaco apontado por Nietzsche.

Palavras-chave: *Frankenstein*. Inteligência artificial. Pós-Humanismo.

MATTOS, Marília. **Postnatural humanoids:** versions of Frankenstein in western culture. 201 pp. 2010. Thesis (Doctor of philosophy in Theories and Criticism of Literature and Culture) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ABSTRACT

The thesis delves into the relationship between the Frankenstein's myth and the so-called posthuman identities, in Western culture. The first chapter discusses the novel *Frankenstein*, emphasizing its main aspects: such as the question of the Double, the notion of monster and of tragic hero, as well as the conflict between Romanticism and Enlightenment. The second chapter focuses on androids from literature and cinema, comparing them to *Frankenstein* and to different trends within the epistemology of Artificial Intelligence. It also examines the literary subgenre "Science Fiction", in order to understand its specificity. The last chapter concentrates on the pop star Michael Jackson, who is seen as a postmodern personification of the dionisiac tragic hero – according to Nietzsche's conception – and as a contemporary version of the Frankenstein's myth, constantly recreating himself through science. The analysis is based on Jackson's video clips and biographical references.

Keywords: *Frankenstein*. Artificial Intelligence. Posthumanism.

LISTA DE SIGLAS

FC – Ficção Científica

FR – Frankenstein

I.A. – Inteligência Artificial

NS-5 – Nestor Class Five

PDF – Portable Document Format

USR – U.S. Robotics

VIKI – Virtual Interactive Kinetic Intelligence

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
		16
2	O MITO <i>FRANKENSTEIN</i>	
3	SOBRE MONSTROS E MÁQUINAS	34
3.1	CIÊNCIAS DO ARTIFICIAL	34
3.2	AUTÔMATOS: UM BREVE <i>FLASHBACK</i>	45
3.3	DA ROBÓTICA, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	59
3.4	DA FICÇÃO CIENTÍFICA	75
3.5	O FEITIÇO TECNOLÓGICO	84
3.6	E O VERBO SE FEZ AÇO	92
3.7	<i>METRÓPOLIS</i> : OS PRIMEIROS ANDROIDES CINEMATOGRAFICOS	100
3.8	<i>BLADE RUNNER</i> , O ELOGIO DO SIMULACRO	107
3.9	NÃO MATARÁS!	128
3.10	<i>BLACK FRANKENSTEIN</i>	135
4	O CHARME FRANKENSTEINIANO DE MICHAEL JACKSON	147
4.1	ALGUNS DADOS BIOGRÁFICOS	147
4.2	O <i>POP</i> DIONISIACO	149
4.3	UM MONSTRO PERFORMÁTICO	163
4.4	O DIONISO PÓS-RACIAL	174
5	CONCLUSÃO	184
	REFERÊNCIAS	186

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende dar prosseguimento ao tema abordado em minha dissertação de mestrado, intitulada *Metamorfoses de Adão: aspectos trágicos do mito romântico Frankenstein* – realizada no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O romance *Frankenstein ou o moderno Prometeu*, escrito por Mary Shelley em 1818, foi estudado privilegiando-se sua condição de mito do individualismo moderno¹.

Frankenstein – que no século XX atingiu, através do cinema, o *status* de mito – é tido como a primeira obra a narrar a artificialização da arquetípica relação “Criador-criatura”, que passou a ser mediada pela ciência. Esse mito gerou significativos desdobramentos. O presente estudo busca identificar suas atualizações na cultura ocidental a partir dos seguintes produtos culturais: narrativas literárias e cinematográficas de ficção científica acerca de androides; e o *pop star* Michael Jackson.

Para a análise das narrativas sobre androides² serão utilizadas, suplementarmente, textos sobre a epistemologia da Inteligência Artificial (ou de Máquina). Serão enfocadas as correntes epistemológicas ditas *naturalista* e *artificialista*, sendo esta última a concepção tradicionalmente hegemônica. Tais nomenclaturas foram cunhadas na tese intitulada “Inteligência De Máquina: esboço de uma abordagem construtivista”, realizada pelo doutor em Inteligência Artificial Antônio Carlos da Rocha Costa e defendida no curso de Pós-Graduação em Ciência da Computação, do Instituto de Informática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 1993.

Além de parte da tese propriamente dita – a revisão epistemológica – incluí nesta pesquisa livros introdutórios sobre Inteligência Artificial e textos resultantes de seminários ministrados por Costa acerca da epistemologia da disciplina em pauta. Tais seminários

¹ Será chamado “modernidade” o período em que se iniciou no século XVIII, com a Revolução Industrial, e se estendeu até meados do século XX. A partir de então, tem início a contemporaneidade (ou pós-modernidade) caracterizada, segundo Jean-François Lyotard (1999), pelo desencantamento com a modernidade, a qual teria culminado no holocausto. Gianni Vattimo (1992) localiza a pós-modernidade aproximadamente no mesmo período, porém a caracteriza pela proliferação dos meios de comunicação de massa.

proporcionam uma visão panorâmica das principais questões filosóficas desse saber técnico-científico, o que é de grande utilidade para alguém oriundo de uma área acadêmica tão diversa, como é o caso de Letras. Ademais, revelam um pouco do caminho reflexivo percorrido pelo pesquisador até chegar a sua inovadora concepção de “máquina inteligente”.

Em sua tese, é feita uma revisão tanto epistemológica quanto teleológica do ramo científico e tecnológico das ciências artificiais conhecido como Inteligência Artificial, e proposta uma nova definição para este conceito. Em termos gerais, o que a distingue das precedentes é o fato de não pretender que a máquina imite a inteligência humana – como quer a concepção "artificialista" –, pois considera ser a inteligência de máquina um fenômeno natural desta e, conseqüentemente, digna de ser estudada por si própria. A tal perspectiva por ele introduzida chamou “visão naturalista”, como veremos melhor posteriormente. Esclareço, no que se refere à tese de Costa, que me limitarei às questões epistemológicas nela desenvolvidas e sua possível articulação com os andróides ficcionais. Meu propósito é investigar se as referidas visões naturalista e artificialista aparecem nas narrativas de ficção científica abordadas, bem como investigar se alguma delas é predominante. Em suma, desejo aproximar saberes distintos – o científico e o artístico – que abordam objetos semelhantes.

Sobre o mito de Frankenstein, é importante frisar que considero a filosofia de Nietzsche um desdobramento crítico desse mito, como foi defendido no mestrado. Ou seja, o filósofo retoma o mito da morte de Deus pelos cientistas – tematizado no romance – e o advento de uma nova humanidade, submete-o a uma crítica radical e sugere novas direções para suas conseqüências³. Logo, Nietzsche perpassa – com maior ou menor evidência – a análise do *corpus*.

Ressalto, ainda, que referências religiosas e, principalmente, mitológicas – de origem judaico-cristã e grega, respectivamente – permeiam a tese, dada sua intrínseca relação com *Frankenstein* (o "moderno Prometeu") e, em última análise, com toda questão ética referente ao caráter ambíguo do conhecimento em nosso agonizante planeta.

² Termo que vem do grego *andro*, que significa “homem”. Há o termo “ginóide” para andróides com aparência feminina. Porém, é pouco usado. Em geral, aplica-se o termo andróide para QUALQUER autômato humanoide. É nessa acepção que o emprego aqui.

³ Quando afirmo que Nietzsche retomou o mito de Frankenstein, refiro-me estritamente ao mito da substituição da ciência pela religião. Não sei se o filósofo leu o romance. Ao contrário de Marx, ele jamais aludiu a *Frankenstein*. Todavia, como foi apontado em minha dissertação, encontro significativas afinidades entre o monstro e o *além-homem*. À frente, retomarei este tema.

A principal característica comum a androides, clones e Michael Jackson é o fato de porem em crise, como o fez a criatura frankensteiniana, os mais elementares traços identitários do que até então definia “sujeito”, fundamentados na tradicional lógica dicotômica que opõe humano/inumano, natural/artificial, corpo/mente, normal/patológico, etc. Além destes traços, o mero fato de tanto a clonagem⁴ como a biotecnologia artificializarem, através da ciência, a relação entre criadores (os cientistas e os “pais” clonados) e suas criaturas (androides e clones) aproxima igualmente a engenharia genética e a robótica do mito frankensteiniano.

Entre os principais críticos contemporâneos da noção moderna de sujeito estão Michael Foucault, Gilles Deleuze, Felix Guattari e Jacques Derrida. O primeiro causou grande alarde entre os humanistas por anunciar a “morte do homem” (1995). Ao afirmar o caráter discursivo do sujeito (simples efeito da linguagem), Foucault revela sua inexistência apriorística – pois o desessencializa e desmistifica enquanto “interioridade” – infligindo-lhe, possivelmente, sua derradeira ferida narcísica e completando, assim, a série inaugurada por Copérnico⁵.

Se considerarmos, com Deleuze, que para Foucault o que há são formas sem interioridade (e sim “dobras”) e que toda forma é um composto de relações de forças que gera a forma resultante, as forças no homem não entram necessariamente em relação apenas com a forma-Homem, mas podem investir-se de outra maneira, de outro composto (Deleuze cita o silício como exemplo), de outra forma. Como a chamaríamos, indaga Deleuze (1995), seria ainda *humana*? Ao enfatizar isso, objetivou responder às acusações dos escandalizados humanistas que protestaram contra o "assassinato" foucaultiano do ser humano (“contenham suas lágrimas”, ironiza o filósofo citando Foucault).

⁴ Aqui cabe uma explicação. A questão da clonagem, tão em voga, não será estudada nesta pesquisa devido à extensão do trabalho e a minha total ignorância sobre biologia celular. Aventurar-me em mais esta área – como fiz ao tratar temerariamente tópicos pertencentes à Inteligência Artificial – seria por demais pretensioso. Ressalto ainda que não considero ser a clonagem genética uma realização plena do mito de *Frankenstein*. Embora ela esteja inquestionavelmente associada a este, pois também substitui o sexo pela ciência, cabe notar que algo “natural” como gêmeos univitelinos, por exemplo, são tão idênticos geneticamente quanto o clone e o ser clonado. Neste sentido, ao não simplesmente reproduzir, mas (re)criar seres híbridos, manipulados geneticamente – vide o célebre rato com orelha humana – a engenharia genética revela-se mais próxima de *Frankenstein* e, a meu ver, mais revolucionária e certamente perigosa.

⁵ Segundo Freud, a humanidade sofreu três grandes feridas narcísicas, a saber: a teoria de copérnico, que desloca a terra do centro do universo; a teoria da evolução, de Charles Darwin, que nega nossa origem divina e, por fim, o próprio Freud, que se inclui entre os responsáveis por este feito de tal magnitude graças à sua teoria do inconsciente, que destrona a consciência racional, talvez o último emblema da vaidade humana.

Já o próprio Deleuze e Felix Guattari, usando entre outros conceitos o de “desterritorialização do sujeito” – que é percebido como “máquina desejanante”, atravessado por fluxos ou cortes, sem qualquer essência que o fixe – levam a noção de *Devir* (tão cara a Nietzsche) a níveis até então inimagináveis. Surgem, assim, configurações identitárias resultantes de associações entre diferentes “agenciamentos”, humanos ou não (DEULEZE; GUATTARI, 2000). Por fim, Jacques Derrida (2002) suprimiu o último baluarte metafísico no qual pautávamos nossa tranquilizadora estabilidade – referenciada na noção de Centro, Origem ou Presença – substituindo-a pela noção de *jogo* e de fluidez. Ao eliminar qualquer referência a um centro, o significado perde seu lugar fixo, tudo se torna produção discursiva – relativa e provisória – e o conceito de verdade (um dos principais nomes do Centro) perde, inapelavelmente, seu significado absoluto e metafísico.

As consequências das ideias deste grupo pós-estruturalista, conhecido por elaborar uma "Filosofia da Diferença", abrangeram vários campos acadêmicos além da filosofia, tais como: psicanálise, teoria literária, sociologia, pedagogia, entre outros. Michael Peters (2000) ressalta que tal abrangência tem propiciado fertilizações interdisciplinares, além de avanços intelectuais em campos configurados de forma renovada – especialmente nos EUA – tais como Estudos de mídia, Teoria *queer*, Estudos pós-coloniais e a filosofia pós-humanista. Sendo estes concernentes basicamente a grupos minoritários (em termos de representação nas instâncias dominantes do poder institucional), é natural que seu suporte filosófico seja a chamada “filosofia da diferença”, pois é de alteridades identitárias que estes estudos tratam. Ou seja, daqueles que estão à margem do MESMO, representado pelo “sujeito eurocêntrico”: branco, masculino e ocidental. Na medida em que o centro foi destronado, várias identidades até então periféricas e caladas puderam emergir.

Os ecos da Filosofia da diferença, cujo foco é o sujeito, nos estudos identitários são nitidamente audíveis. No entanto, como adverte Kathryn Woodward (1999), embora às vezes utilizados de modo intercambiável, subjetividade e identidade não são sinônimos. Segundo a autora, a identidade é inseparável de um contexto social, no qual vivenciamos nossa subjetividade. É nesse contexto, segue Woodward, que nossas experiências subjetivas recebem algum significado através da linguagem e da cultura, geradoras dos discursos. Woodward enfatiza que, não importa que conjuntos de significados os discursos construam, sua eficácia dependerá de sua capacidade de recrutar-nos como sujeitos. Para a autora, os sujeitos são sujeitados ao discurso, devendo assumi-lo como indivíduos, posicionando-se. É precisamente a posição (o discurso) que assumimos e com a qual nos identificamos que

expressa nossa configuração identitária. Aqui serão enfocadas especificamente as identidades denominadas *pós-humanas*, que através da ciência romperam fronteiras entre natureza e cultura, homem e máquina.

A tese divide-se em três capítulos. O primeiro, *O mito Frankenstein*, elucidada, de forma sintética, os principais aspectos do referido mito abordados na supracitada dissertação de mestrado sobre o tema. O cientista é descrito como um típico mito do individualismo moderno, de acordo com os critérios de Ian Watt (1997). Também a noção psicanalítica de *duplo* é privilegiada na análise. O fenômeno de cisão do ego, que gera o *duplo*, relaciona-se intimamente com a definição freudiana de *estranho*, como será visto. Ambos os termos possuem uma forte ligação com o monstruoso. A figura do monstro, fundamental em *Frankenstein*, é focalizada a partir de sua etimologia e de estudos culturalistas, para evidenciar sua relação intrínseca com a Diferença.

Frankenstein é lido como um mito trágico moderno, a partir das categorias nietzscheanas denominadas *apolínea* e *dionisíaca*. Essas forças contraditórias e complementares são encarnadas pelo cientista e sua criatura, que também são associados ao binômio "iluminismo-romantismo", que representa o contexto histórico de Mary Shelley.

O segundo capítulo – intitulado *Monstros e máquinas* – aborda narrativas literárias e fílmicas sobre andróides. Constituem seu *corpus* os contos *Os autômatos* (E. T. A. HOFFMAN, 1987), *O feitiço e o feiticeiro* (AMBROSE BIERCE, 1894), *Judas* (JOHN BRUNNER, 1967), e o drama *The black mass*; os filmes *Metrópolis* (FRITZ LANG, 1927), *Blade Runner, o caçador de andróides* (RIDDLEY SCOTT, 1982), *Um homem sem destino* (ROGER AVARY, 1995) e *Eu, Robô* (ALEX PROYAS, 2005). Essas narrativas ilustram sob a forma de ensaios a discussão, tão em voga atualmente, acerca da especificidade do humano e da existência, ou não, de limites entre natural e artificial, orgânico e maquínico; bem como sua relação com o mito frankensteiniano. Neste capítulo, textos de filósofos como Nietzsche, Lyotard e Deleuze, juntamente com o psicanalista Felix Guattari, dialogam com seminários de Costa e Paulo Mosca sobre os fundamentos filosóficos da Inteligência Artificial. Antes de proceder à análise dos referidos contos e filmes, a ficção científica é discutida teoricamente a partir de suas características mais emblemáticas.

As narrativas estão em ordem cronológica, sendo que a primeira abordada – *Os autômatos*, de E. T. A. Hoffman – data do início do século XIX, e a última – *Eu, robô* – é de 2005. Com essa disposição diacrônica, objetivei mapear as transformações sofridas pelo mito ao longo dos séculos.

O terceiro capítulo – *O charme frankensteiniano de Michael Jackson* – concentra-se, como indica o título, no chamado "rei do pop": um artista que personificou a experiência do sujeito mutante, em eterno Devir. Esse fenômeno provoca, ainda hoje, imensa estranheza, fascinação e, com frequência, duras críticas. Acreditamos que tais reações suscitadas pelo *pop star* confirmam seu caráter monstruoso e *estranho* – que evoca a indefinição e a alteridade. Jackson reviveu no próprio corpo a experiência esquizofrênica que em Victor Frankenstein⁶ manifestou-se em sua divisão em um duplo antagônico⁷: a criatura. Além de não projetar a divisão para fora de si, o cantor não se cindiu em um duplo, porém em múltiplos. Legítima expressão dos fragmentados tempos atuais, o *pop star*, a cada cirurgia plástica a que se submeteu, tornou-se *outra* criatura, cujo criador foi ele próprio, por meio da ciência. O cantor é aqui considerado um herói trágico com traços simultaneamente clássicos e pós-modernos. Serve de apoio teórico a este capítulo a discussão do sociólogo Michel Maffesoli sobre o caráter trágico da pós-modernidade, bem como as reflexões – principalmente de W. E. B. Du Bois e Stuart Hall – sobre a questão negra. Com base nesses autores, são debatidos aspectos da vida e da produção desse artista polivalente.

O capítulo enfoca as chamadas *tribos urbanas* a partir de um videoclipe do cantor sobre gangues de ruas. Também o subgênero Horror é abordado, especialmente a partir dos monstros sobrenaturais de *Thriller*. Serve de instrumento de leitura desse clipe o livro *A filosofia do horror, ou os paradoxos do coração*. Seu autor, Noël Carroll, investiga filosoficamente o horror cinematográfico, tentando desvendar o paradoxo que significa o envolvimento afetivo do espectador com esse subgênero. Sabe-se que Michael Jackson foi um grande entusiasta de filmes de horror.

Por fim, é discutida a questão racial a partir do conceito de "dupla consciência", formulado por W.E.B. Du Bois, intelectual afro-americano do final do século XIX. Aí é investigado como Michael Jackson lida com esse fenômeno psíquico que resulta, conforme veremos, do dilacerante conflito vivenciado pelo negro diaspórico.

Em *Arqueologia do saber*, Foucault (1972) reflete a respeito do caráter arbitrário e reducionista das epistemes modernas que, assim como a noção de sujeito, entraram em crise na contemporaneidade, passando a constituir campos disciplinares híbridos. Nesse sentido, os

⁶ Se Frankenstein não estiver em itálico refere-se à personagem (o cientista) e não ao romance. A criatura jamais foi nomeada, não tendo, assim, recebido a principal marca da individualização. Também será usada a sigla FR para se referir ao romance.

estudos comparatistas e a Inteligência Artificial – por transitarem por saberes diversos – são compatíveis com o pensamento pós-estruturalista e, portanto, mais aptos a abordar a complexidade do real do que o são as disciplinas rigidamente delimitadas; fato que me inclina a situar esta pesquisa no campo híbrido da Literatura Comparada e dos estudos pós-humanistas.

A transgressão de fronteiras ontológicas e identitárias é um traço tipicamente dionisíaco, inerente ao *além-do-homem*⁸ nietzscheano. Assim como a criatura frankensteiniana, os andróides e Michael Jackson seriam, à primeira vista, atualizações do *além-humano* anunciado por Nietzsche.

⁷ Fenômeno associado por Melanie Klein (1975) à paranoia, como será visto adiante.

⁸ Também chamado "super-homem".

2 O MITO FRANKENSTEIN

“Pois o que é a poesia senão criar
do extremo sentimento do bem e do mal , e ansiar por
uma vida externa para além do nosso destino,
e ser um novo Prometeu de um novo homem,
dar o Fogo ao Céu e, depois, demasiado tarde, ver o prazer oferecido pago
com a dor”.

Lord Byron, *The prophecy of Dante*.

O caráter transgressivo e trágico do conhecimento humano é um tema que remonta à Antiguidade clássica, com Prometeu, e à saga de Adão e Eva, o principal mito fundador da cultura ocidental, eminentemente judaico-cristã. O primeiro foi severamente punido por haver roubado de Zeus o fogo do conhecimento; os dois últimos foram expulsos do Éden ao comerem o fruto proibido da árvore da ciência do Bem e do Mal. Na atualidade, provavelmente mais do que em qualquer outro momento histórico, o binômio conhecimento/transgressão é posto em cena, em acaloradas polêmicas acerca dos limites éticos da clonagem humana.

Considerado a primeira ficção científica de todos os tempos, o romance *Frankenstein* questiona os riscos e possibilidades da ciência moderna que, aliada ao capitalismo, tornou-se sinônimo de tecnologia, como pontuam Adorno e Horkheimer (1984). A seguir, para uma melhor compreensão de seu caráter mítico, recordar-se-á brevemente o romance, bem como o contexto no qual ele foi gerado.

Victor Frankenstein, um egocêntrico e ambicioso estudante de alquimia e medicina, consegue, através do galvanismo, dar vida a um ser gigantesco (2,40m de altura), formado por membros de diferentes cadáveres. Ao se defrontar com sua bem sucedida experiência, o cientista foge apavorado, abandonando a sua criatura, que passa, então, a vagar a esmo. O pobre ser, apesar da medonha aparência, só possui bons sentimentos, mas, à medida que se aproxima dos seres humanos com o intuito de ajudá-los, é violentamente rechaçado. Isso o leva a declarar guerra a toda espécie humana e, em especial, ao seu criador, que o lançara

naquela “insuportável desgraça” nas palavras do monstro⁹. Ele passa, assim, a perseguir e matar os entes queridos de Frankenstein, provocando em seu criador um ódio crescente contra ela e contra si próprio, por havê-la criado. Em dado momento da narrativa, criador e criatura encontram-se, e o monstro, após contar melodramaticamente sua triste história, exige que Dr. Frankenstein crie-lhe uma companheira como condição para que cessem os crimes e desapareça com ela para sempre. Inicialmente, o cientista concorda com essas exigências e se isola em seu laboratório para fazer-lhe a companheira. Porém, quase ao concluir a sórdida tarefa, é acometido por uma crise de consciência que o leva a destruir a obra inacabada.

O cientista, eticamente, pondera que não seria direito buscar sua própria salvação pondo em risco o futuro da humanidade, pois o monstro já provou ser um assassino, e com uma companheira poderia perpetuar sua espécie. No exato momento em que esta foi destruída, o monstro, que ocultamente tudo observava, irrompe irado no laboratório para lhe comunicar que estará presente em sua lua de mel. A despeito da ameaça, ele se casa com Elizabeth, seu amor desde a infância, e o monstro, conforme o prometido, a mata na noite de núpcias.

A partir de então, Frankenstein dedica-se arduamente a perseguir sua criação com o intuito de eliminá-la. Acaba por chegar à Antártida, de onde é resgatado já agonizante por Walton, um navegador que aspira descobrir mundos novos. O cientista, então, narra a Walton sua trágica história, na esperança de que ela impeça outros de se aventurarem no caminho do conhecimento.

Victor Frankenstein morre logo após o relato e, pouco depois, surge a criatura, que se enfurece por encontrá-lo já sem vida. Narra então a Walton, tal qual havia feito Frankenstein, sua própria versão da história, buscando suscitar sua simpatia e piedade, após o que anuncia seu suicídio e se imola em uma pira.

No ocidente, o movimento filosófico chamado Iluminismo colocou o saber científico no lugar até então monopolizado pela religião, que a partir daí não mais dita os valores vigentes. O processo pelo qual se deu esta secularização da realidade caracterizou-se pela crescente predominância do pensamento nominalista¹⁰ sobre o conceitual¹¹, de cunho

⁹ A palavra monstro neste trabalho refere-se, como veremos, à condição singular da criatura, sem conotações estéticas ou de caráter. Tanto “monstro” quanto “criatura” serão indiferentemente usados para designar o estranho ser não-nomeado criado por Frankenstein.

¹⁰ Que considera reais somente as coisas concretas e individuais.

¹¹ Postula que a nomes e conceitos dos seres individuais e transitórios do mundo físico correspondem essências ou formas que os precedem e têm existência atemporal no *logos* divino.

metafísico e platônico, hegemônico na Idade Média. Nietzsche considera que tal processo teve origem no pensamento socrático, eminentemente teórico e hostil ao mito e à irracionalidade. No Renascimento, esse processo retorna mais drasticamente, assim como vários outros elementos da cultura clássica, fazendo com que a visão da realidade baseada na imanência sobrepujasse a religiosa, baseada na transcendência. À transformação da estrutura filosófica correspondeu uma transformação política e econômica: a formação do estado moderno e o mercantilismo, embrião do capitalismo. Inspirada pelos iluministas, a classe burguesa ascendente promoveu na França do final do século XVIII a Revolução Francesa, derrubando a monarquia e revelando ao mundo a vulnerabilidade daquele regime, até então tido como de origem divina. Isso só foi possível porque a própria noção de divino há muito estava abalada pelo cientificismo, que pusera a razão no “trono” ocupado pelo Deus judaico-cristão e, antes dele, pelo mito. Porém, ironicamente, “eleva” a ciência à categoria de mito e faz do capitalismo uma nova religião que, apoiada na doutrina protestante, estimula o individualismo e o progresso econômico concomitantemente ao espiritual. Outro evento de grande importância para a dominação burguesa foi a Revolução Industrial que retirou a ciência do âmbito do saber teórico para torná-la eminentemente utilitária e lucrativa.

No livro *Literatura Comparada*, Brunel, Pichois e Rousseau (1990) enfatizam que, na modernidade, os mitos viraram Literatura. Argumentam ainda que, em última análise, eles sempre o foram, visto que a mitologia, por estar na ordem do *logos*, só pode ser percebida através da linguagem, mais especificamente da narrativa. Logo, o que temos são *textos* mitológicos – orais, escritos ou filmados.

Os referidos autores definem mito como “um conjunto narrativo consagrado pela tradição e que manifestou, pelo menos na origem, a irrupção do sagrado, ou do sobrenatural no mundo” (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1990, p. 115). Não obstante, fazem notar que é necessário estabelecer distinções entre mito e mito literário: o vocábulo “mito” é “reservado ao domínio religioso e ritual de onde se originou. Assim, o ‘mito literário’ ficaria confinado no tempo e espaço literários” (ALBOY apud BRUNEL et al, 1990, p. 19).

Também Ian Watt (1997) aponta – através de Fausto, Don Quixote, Don Juan e Robson Crusóe – traços que distinguem o *status* do mito literário daquele do mito tradicional. Sua observação a este respeito é fundamental para compreender *Frankenstein* enquanto mito literário moderno:

Dois comentários sobre a natureza desse *status*. Em primeiro lugar, é obviamente menos sagrado, menos peremptório e menos universalmente

aceito do que são os mitos nas sociedades iletradas. Nenhum dos quatro combina por inteiro com as descrições de mito feitas por Malinowski, para quem ele “expressa intensificações e codifica crenças... não é um conto ocioso, mas uma força ativa cuidadosamente invocada; não é a explicação intelectual de uma imagem artística, mas uma carta pragmática da fé primitiva e da vontade”. Em segundo lugar, é verdade, no entanto, que as figuras examinadas neste livro adquiriram um *status* ligeiramente diverso daquele alcançado pelas personagens da maioria dos romances e peças: Fausto, Don Quijote, Don Juan e Robinson Crusoe existem numa espécie de limbo, onde talvez não sejam vistos como personagens verdadeiramente históricos, mas também não como simples invenções de natureza ficcional. (WATT, 1997, p. 15).

A indefinição das personagens acima, “híbridos” de lenda popular e literatura canônica, verifica-se também em Victor Frankenstein e sua criatura a partir dos seguintes aspectos: o individualismo, a transgressão e a sede de conhecimento e poder.

O Romantismo – que foi o mais emblemático movimento artístico da modernidade – representou uma reação ao totalitarismo científico iluminista e à valorização burguesa do lucro e do progresso. Os românticos, que têm em Rousseau seu precursor, opunham à razão e ao tempo linear, do progresso e da acumulação, os sentimentos e o retorno ao tempo mítico original, anterior ao *Contrato Social* que, segundo o filósofo suíço, degenerou o homem.

O século XVIII, no qual Rousseau está inserido, foi fortemente marcado pelos ideais racionalistas da filosofia iluminista, que culminaram na queda da Bastilha. No entanto, embora simpatizantes de seu aspecto revolucionário, filósofos da Europa – tais como Rousseau, na França, Hume, na Inglaterra e Kant, na Alemanha –, pautados na exigência de novos ideais que abarcassem também os sentimentos, passaram a criticar a supremacia da razão, exaltada pelo Iluminismo. Estes haviam sido sufocados pelo racionalismo, que afastara os homens da natureza e, por conseguinte, de si próprios, enquanto parte integrante daquela. O Romantismo está, deste modo, intrinsecamente ligado ao movimento iluminista, cuja elucidação é imprescindível à compreensão da arte romântica, em geral, e de Frankenstein (FR), em particular. O *zeitgeist* iluminista é encarnado por Victor Frankenstein, o cientista racional, individualista – ou seja, um indivíduo tipicamente moderno – enquanto sua criatura, monstruosa e passional, representa a reação romântica e dionisíaca ao racionalismo.

As transformações filosófico-sociais causadas pelo pensamento iluminista causaram o fortalecimento da noção de indivíduo, até então atrelada a fatores coletivos, como religião e nacionalidade. Disto decorre que os mitos modernos, enquanto expressões dos novos tempos, possuem traços predominantemente seculares e individualistas, conforme enfatiza Ian Watt na obra acima citada. Tal individualização relaciona-se à supremacia do racionalismo cartesiano

– para o qual o eu pensante é a origem de tudo – e pode ser vista como um desenvolvimento do que Friedrich Nietzsche denominou “pulsão apolínea”: o impulso associado à individuação e à racionalidade, cujo oposto seria a “pulsão dionisíaca”, ligada à desmedida e à irracionalidade.

Para Nietzsche, a mentalidade moderna é fruto do moralismo socrático, que prega a felicidade como valor supremo e rejeita os instintos, o mito e a afirmação trágica do sofrimento – elementos dionisíacos que Eurípides, imbuído do espírito teórico socrático, “expulsara” da tragédia, causando seu declínio (NIETZSCHE, 1992).

A apologia socrática da virtude, do pensamento racional e da felicidade individual fez com que a ciência moderna, sua herdeira, tivesse como principal finalidade proporcionar esta felicidade. O grande e definitivo obstáculo a que nos realizemos “plenamente” é, sem dúvida, nossa inexorável mortalidade. Se durante a Idade Média tinha-se o consolo metafísico de uma vida além-túmulo sem sofrimentos, na modernidade e, sobretudo, na contemporaneidade, com a falência filosófica daquela crença, transferimos para a ciência nossa esperança de imortalidade, agora projetada no plano físico, corporal. Não por acaso, proliferam no planeta as possibilidades cirúrgicas de transformações plásticas, ilusoriamente perpetuando a juventude, qual “Dorians Grays” pós-modernos.

Frankenstein é uma metáfora das contradições de seu tempo, em especial do conflito romântico com o racionalismo iluminista. Um conflito que pode ser lido como uma versão moderna do antagonismo entre Dioniso e Apolo, respectivamente. O cientista personifica o anseio iluminista de substituir Deus alcançando a condição de imortal senhor da natureza pelo saber científico, predominantemente apolíneo. Já a criatura, seu duplo antagônico, encarna a beleza bizarra e o descomedimento dionisíaco, tão caros ao Romantismo, além de representar o *bon sauvage* corrompido pela sociedade – uma figura idealizada e recorrente na literatura romântica, desde Rousseau.

Ao criar seu malfadado ser, Frankenstein estava possuído pela *hybris*¹² inerente ao herói trágico clássico. Esta é expressa por sua ilimitada crença no poder da ciência e pela arrogância de almejar ser um novo Deus. Ele, o *Moderno Prometeu*, recria o homem através da eletricidade, realizando o que posteriormente foi anunciado por Zaratustra. Em *Assim falou Zaratustra* (NIETZSCHE, 1999), o protagonista anuncia a morte de Deus e espera pelo raio

que engendrará o além-homem dionisíaco que superará o homem moderno, eminentemente apolíneo, pois está para ele assim como este para o macaco (NIETZSCHE, 1999). A criatura frankensteiniana é superior física e intelectualmente ao seu criador e, a um só tempo, seu *alter-ego*. Ela representa o *além-homem*: dionisíaca, insubordinada aos apolíneos e autoritários parâmetros da “normalidade”, e denominada *monstro* por evocar o desconhecido, a alteridade. Essa nada mais é do que o “retorno do reprimido” (FREUD, 1975), que se trata, como ensina Freud, da reaparição de algo (no caso, a diferença) imensamente temido e reprimido.

Marginalmente situado, o monstro põe em crise o sujeito cartesiano – centrado e racional – dando lugar ao sujeito clivado e híbrido. Este representa uma ameaça à ilusão de possuímos um estatuto ontológico único e imutável. A criatura frankensteiniana (formada por partes de distintos cadáveres) é simultaneamente viva e morta; horrendo simulacro e, todavia, mais humanamente emotiva do que seu insensível criador. Seu espaço é a encruzilhada, o limiar.

Sob vários aspectos, o romance *Frankenstein* pode ser considerado uma obra premonitória, pois a ciência e ficção contemporâneas, através de clones e andróides, põem em cheque as mais elementares definições de “humano” – até então calcadas no código genético e na inteligência. O primeiro é hoje manipulável pela engenharia genética e a segunda foi, até certo ponto, “superada”¹³ pela Inteligência Artificial.

A situação acima descrita apresenta, resumidamente, a infra e a superestrutura da Europa do século XIX, na qual a obra romântica *Frankenstein* está inserida.

Victor Frankenstein é um herói trágico com características simultaneamente clássicas e modernas. A pleora de elementos da tragédia clássica no romance deve-se ao fato de Frankenstein, como indica o subtítulo, ser uma versão do titã Prometeu, imortalizado por Ésquilo em *Prometeu Acorrentado*. Estão presentes, no cientista, a arrogância e a sede de conhecimento, peculiares ao seu ancestral clássico, bem como o implacável castigo sofrido em consequência de sua transgressão. Já a filiação moderna é evidenciada em sua ilimitada crença no poder da ciência e em seu descomunal individualismo, que faz com que abandone

¹² Palavra grega que, segundo o dicionário *Houaiss* (2004), significa arrogância, descomedimento, e é responsável pela falha que provoca a queda do herói na tragédia.

¹³ Ao tratarmos da Inteligência Artificial veremos que tal conceito é inaplicável à “visão naturalista” da mesma.

sua criatura e ignore as consequências de seus atos, importando-lhe unicamente tornar-se o “Deus de uma nova espécie” (SHELLEY, 1985).

Outros aspectos ressaltados foram: a criatura como duplo antagônico de seu criador e a noção de monstro como um dos mais expressivos signos da alteridade. Este constitui – no âmbito dos estudos culturais – uma categoria para se referir à “diferença”. O teórico James Donald sintetiza tal interesse com a perspicaz afirmação de que o monstro é “a diferença feita carne” (DONALD, 2000, p. 110).

É notório que, na cultura ocidental, as diferenças têm sido sistematicamente demonizadas. É sintomática a associação medieval do demônio, que é coxo, à deformidade física. Também na Idade Média, os europeus viam os mouros como seres demoníacos e ainda hoje as diferenças (sexuais, culturais, raciais ou ideológicas) são tidas como aberrações monstruosas. A discriminação de homossexuais, por exemplo, e o velho temor dos países ocidentais ao Islamismo – redespertado após os dramáticos atentados nos EUA, em setembro de 2001 – são emblemáticos dessa *monstrificação* do Outro.

Em virtude de sua natureza híbrida e indefinida, o monstro frankensteiniano pode ser lido como um arauto da crise de categorias por que passa o sujeito em sua fragmentação: um fenômeno da contemporaneidade abordado pela filosofia pós-estruturalista. Tal fragmentação é um elemento tipicamente dionisíaco, peculiar a este deus da embriaguez e do descomedimento, que transgride os limites apolíneos da individuação. Os referidos traços dionisíacos são, de acordo com o filósofo Friedrich Nietzsche, distintivos do além-homem¹⁴, que superará o homem moderno, apolinizado e enfraquecido pela ressentida moral cristã (NIETZSCHE, 1999). A não nomeada criatura frankensteiniana, em tudo excessiva e superior ao seu criador, personificaria, assim, o além-homem nietzscheano¹⁵.

Karl Marx, no *Manifesto comunista* (1987), compara a sociedade moderna a um bruxo que já não controla os poderes do outro mundo que conjurou. É precisamente essa situação trágica que Mary Shelley prenuncia. A perda do controle do criador sobre sua criação, tematizada no romance, é consequência da alienação da ciência no regime capitalista que, assim, se torna tecnologia e em nome do lucro causa graves danos ao planeta e, por extensão, a toda humanidade.

¹⁴ Também chamado "super-homem".

¹⁵ Conclusão que será reconsiderada nesta tese.

Frankenstein – o romance inaugural da ficção científica – possivelmente inscreve-se, como defende José Paulo Paes (1985, p. 232), como o “único mito original produzido pela idade da ciência e da tecnologia”. Este, como foi dito, retoma Prometeu: herói intimamente ligado a Dioniso. Até Eurípides, os heróis trágicos não passavam de máscaras dionisiacas, segundo Nietzsche, que considera Prometeu o mais trágico dos heróis da tragédia clássica.

A vinda do além-homem representaria o retorno de Dioniso, o deus fragmentado¹⁶ que, através do raio (eletricidade), recria-se incessantemente. Isso o faz, a um só tempo, criador e criatura de si próprio. Vemos aí, sintetizada, a dinâmica desencadeada em *Frankenstein*, que já apontava para a clivagem do Eu. No presente, o fenômeno denominado “descentramento” levou-o a fragmentar-se não mais em um duplo, mas em múltiplos. O sujeito moderno – centrado e unívoco – foi deslocado pelo contemporâneo: multifacetado e provisório, qual um caleidoscópio. A ideia platônica do Ser foi substituída pela noção de Devir¹⁷, pondo em crise a própria noção de sujeito. Este passa a ser percebido como processo, ou seja, *dionisiacamente*, porque sem contornos identitários definidos ou fixos.

No século XX, através dos *mass media*, *Frankenstein* ganhou inúmeras releituras. Seu estatuto de mito deve-se, em grande parte, à indústria cinematográfica. Hollywood tornou-o amplamente conhecido e com características próprias, havendo mesmo sobrepujado a versão de Mary Shelley no imaginário coletivo. Isso é verificável na quase unânime atribuição do nome “Frankenstein” à sua não nomeada criatura – cuja imagem em geral é associada ao ator Boris Karloff – e no fato de poucos saberem quem escreveu o romance¹⁸, se levarmos em conta a fama do monstro. É interessante notar que o protagonista eclipsou sua autora; a criatura seu criador; e os filmes, o livro que os originou. Para Jean-Jacques Lecercle (1991), o desconhecimento popular da origem de *Frankenstein* é mais um fator a confirmá-lo como mito, pois tal incerteza é típica dos mitos. No entanto, trata-se de um mito moderno, secular. Não causa surpresa, portanto, que sua universalização deva-se à indústria cinematográfica.

Para termos claras as características do mito que serão priorizadas na análise de suas supostas atualizações, serão retomados, em especial, os capítulos intitulados “O Duplo” e “O Trágico” em *Frankenstein*, este último já mencionado. Esclareço que dos cinco capítulos que

¹⁶ Segundo o mito, Dioniso foi dilacerado e nasceu duas vezes, como o monstro de Frankenstein, e, como este, foi ressuscitado com um raio (de Zeus, no caso de Dioniso).

¹⁷ Ou seja, em constante “vir a ser”.

¹⁸ Situação que, também devido ao cinema, recentemente mudou um pouco, graças ao *Mary Shelley's Frankenstein*. Este filme, não obstante o título, desconsidera em vários aspectos a trama original.

compõe a dissertação discorro mais detalhadamente neste resumo sobre o primeiro e o segundo – acima referidos – por considerá-los especialmente emblemáticos do mito frankensteiniano e suas atualizações. Quanto aos demais, terão suas ideias basilares brevemente sintetizadas abaixo e, eventualmente, seu conteúdo retomado no decorrer da tese.

O terceiro capítulo, intitulado “*Frankenstein* e o diálogo com Rousseau”, descreve o monstro de *Frankenstein* tanto como uma metáfora do *bon sauvage* imortalizado por Jean-Jacques Rousseau, como dos processos de “desnaturalização” e consequente degeneração da linguagem e das relações humanas, descritos nos textos roussauianos¹⁹ a este respeito. Concluiu-se que em *Frankenstein* o *bon sauvage* é precisamente o monstro – em tudo superior e mais sensível que seu egocêntrico criador. Ou seja, no romance de Mary Shelley é o ser humano *natural* (o cientista) e não a criatura *artificial*, fruto da ciência moderna, quem se degenerou. Tal fato subverte a ótica de Jean-Jacques e seus sequazes românticos, que abominavam o progresso científico por insensibilizar a humanidade. Várias são as referências a Rousseau na história, que inclusive se passa na Suíça francesa. Entretanto tais referências, ressaltadas na dissertação, não serão aqui enfocadas, vez que são dispensáveis à investigação proposta nesta tese.

O quarto capítulo discute a já mencionada condição do cientista de mito literário do individualismo moderno. Além disso, Victor Frankenstein é comparado ao *Fausto* de Goethe. Após sublinhar as várias afinidades, é ressaltado que, a despeito dessas, há um aspecto de Frankenstein que diferencia fundamentalmente os dois personagens. Ao contrário de seu colega germânico, Victor não faz nenhum pacto com o Diabo ou qualquer ente metafísico, nem tampouco encontramos no romance qualquer menção a um Deus, seja para salvá-lo – como sorratamente²⁰ ocorreu a Fausto – ou puni-lo.

Em Mary Shelley, Deus morreu e os cientistas ocuparam seu lugar. Eis por que considero ter Victor Frankenstein, a quem chamei de “Prometeu Iluminista”, preconizado a decantada “morte de Deus”, filosoficamente elaborada por Nietzsche.

O último capítulo “A carreira cinematográfica de *Frankenstein*”, além de mapear as mais relevantes adaptações fílmicas do romance, defende que o próprio mito tem formação

¹⁹ *Discurso sobre a origem e o fundamento da desigualdade* (1981) e *Ensaio sobre a origem das línguas* (1961).

²⁰ Pois atuando *ex-machina*, Deus enganou o Demônio – que havia cumprido fielmente seu pacto – e livrou Fausto de ir para o inferno.

híbrida, pois, não obstante sua origem literária, foi o cinema – como *mass media* – que lhe conferiu a popularidade suficiente para elevá-lo à condição de mito.

A seguir, será revisto mais detalhadamente o segundo capítulo, “O Duplo em *Frankenstein*”, que trata, como evidencia o título, da questão do duplo, expressa no romance pela relação entre o cientista e sua criatura. Tal relação é lida, principalmente, por um viés psicanalítico. Deram suporte à leitura, em especial, Sigmund Freud – notadamente, os textos *O Estranho* e *O Retorno do Recalcado* – e Eduardo Kalina e Santiago Kovadloff – respectivamente, psicanalista e filósofo argentinos – através de seu livro *A Dualidade*. Nesta obra, tomei contato com a noção de “duplo antagônico”, elaborada por Melanie Klein. Esta foi extremamente profícua para a pesquisa, como veremos ainda neste capítulo e ao longo da tese.

Os supracitados textos freudianos foram lidos dialogicamente, por considerar que isto elucidaria a compreensão psicanalítica do fenômeno do Duplo. Buscarei, a seguir, resumi-los e evidenciar sua contribuição para a noção de “monstro” aqui formulada.

Em 1841, Otto Rank, no ensaio intitulado *Der Doppel Gänger* (O duplo) introduziu o conceito de Duplo na literatura psicanalítica. Posteriormente Freud abordou este tema, especialmente no ensaio denominado *Das Unheimlich* (O estranho)²¹ escrito em 1919. Como foi pontuado na dissertação, esse texto trata do sentimento de estranheza causado pela súbita perda da distinção entre imaginação e realidade, provocando temor e tremor. Para melhor elucidar tal sentimento, Freud recorre a um recurso linguístico: a palavra alemã *unheimlich* (estranho). Seus opostos são *heimlich* (íntimo, secreto, obscuro) e *heimlich* (natural), cujo oposto é “familiar”. Entre as diferentes nuances de significado, a palavra *heimlich* pode exigir uma idêntica a seu oposto *unheimlich*. Freud então analisa o conto *O homem de areia*²², de E. T. A. Hoffman, para ilustrar como estes dois antônimos chegam a coincidir semanticamente (FREUD, 1990).

O ensaio enfatiza que a sensação de estranheza, o *unheimlich*, intensifica-se quando o que a suscita tem por característica a ambivalência. O estranho seria experienciado como algo secretamente familiar – *heimlich* e *unheimlich* – que foi um dia recalcado e, posteriormente, liberado. Foi ressaltado ainda que, para Freud, tal experiência de estranhamento ou suspensão da realidade pode ocorrer quando alguém revive seus complexos infantis recalcados ou, em

²¹ No Brasil, *unheimlich* foi traduzido como “sinistro”.

um nível coletivo, quando crenças primitivas já superadas confirmam-se uma vez mais (FREUD, 1990).

No outro texto mencionado, *O Retorno do Recalcado*, Freud trata da repressão dos instintos – especialmente os censurados pela moral judaico-cristã – e sua posterior manifestação através de *sintomas*.

Enquanto *O estranho* concentra-se no sentimento incômodo vivenciado pelo sujeito ao se defrontar – personificado em um Duplo – com algo que reprimira, em *O Retorno do Recalcado*, Freud retoma este tema e investiga os efeitos patológicos causados pela repressão dos instintos que retornam como sintomas. O conceito de “sintoma” é de suma importância à compreensão de várias teorias freudianas, especialmente às aqui abordadas. Tal termo refere-se a alterações que, embora realizadas no próprio ego, são percebidas por este como *estranhas*. O médico vienense afirma que, se por qualquer razão o ego vive um determinado instinto como ameaçador – em geral atribuído ao pecado e à culpa – tende a negá-lo, reprimindo-o. Freud prevê que, não obstante tal recalque, este instinto, sob determinadas condições, irá

Renovar sua exigência e, como o caminho lhe permanece fechado, pelo que podemos chamar de cicatriz da repressão, alhures, em algum ponto fraco, ele abre para si outro caminho, sem a aquiescência do ego, mas também sem sua compreensão. (FREUD, 1975, p. 150).

É nesta manifestação deslocada do instinto reprimido que consiste o sintoma.

Outro fenômeno abordado na dissertação foi a chamada “clivagem do ego”. Este conceito, superficialmente mencionado por Freud, foi estudado e elaborado de modo sistemático por Melanie Klein. Sua mais notória discípula concluiu que o fenômeno da dissociação surge com o nascimento do ego, que a projeta para fora através de uma relação polarizada com os objetos. Estes passam a ser vistos como boníssimos (ou idealizados) ou malíssimos (persecutórios), etapa denominada esquizo-paranóide (KLEIN, 1991).

O ego é acima de tudo uma vivência *corporal*. A polarização, portanto, é predominantemente experienciada no corpo, através do qual a pessoa vivencia momentos dissociados que vão do mais extremo prazer a mais terrível frustração (KLEIN, 1991). Kalina e Kovadloff definem esses momentos como

²² Narra a paixão despertada no protagonista por uma autômata, que este julgava humana.

Vivências paradisíacas ou catastróficas com as quais o ego opera de forma inteiramente dissociada ou, em outros termos, a vivência do bem e do mal não aparecem integradas e sucedendo-se linearmente num contínuo, não há, ainda, integração. (KALINA; KOVADLOFF, 1989, p. 32).

O antagonismo torna-se, assim, o traço distintivo desses dois tipos de vivência, fazendo deste mundo polarizado um mundo divalente.

O estudo de Melanie Klein levou-a a tipificar várias dissociações. A mais produtiva para a análise de *Frankenstein* é a “paranoia”, patologia que ocorre quando o objeto persecutório localiza-se fora da pessoa e o idealizado dentro. O duplo gerado por este processo é chamado “duplo antagônico”, pois é percebido como antagonista do ego. A visão rousseauiana, com sua crença no bem intrínseco do indivíduo, em oposição ao mal projetado na sociedade (exterior), é ilustrativa deste processo. Outra patologia que merece destaque é a “histeria”: que associa o mal ao corpo e o bem à mente (ou espírito). Tal distúrbio é típico de uma sociedade moralmente moldada pelo neo-platonismo que, propagado pelo cristianismo, considera que o “espírito” deve subjugar os pecaminosos desejos corporais.

Também neste capítulo, é abordada a noção de grotesco e de monstro, partindo-se de uma análise etimológica até uma leitura predominantemente culturalista. Nela, o monstro é associado ao que está à margem do eurocentrismo, dominante no mundo ocidental.

O *grotesco* é uma categoria estética que remonta aos primórdios da arte e tem recebido, ao longo de sua história, diferentes definições e significações.

Wolfgang Kayser (1986), na obra *O Grotesco*, faz um estudo cronológico da presença desta categoria artística, enfocando-a desde o final do século XV até as primeiras décadas do século XX, mais especificamente no Surrealismo.

La grottesca e *grotesco*, como derivações de *grotta* (gruta), foram cunhadas, segundo Kayser, para designar uma espécie de ornamentação encontrada em escavações realizadas em Roma, no fim do século XV, provavelmente em grutas. Estes ornamentos de origem “bárbara”, que representavam seres híbridos e fantásticos, escandalizaram o gosto clássico dos críticos de arte romanos. Tal fato, entretanto, não impediu que o grotesco virasse moda. Os comentários sobre a nova moda, tecidos por Virtrurio, um intelectual do século XVI, são reveladores de seu impacto na estética tradicional, já evidenciando sua face revolucionária:

[...] todos esses motivos que se originam da realidade, são hoje repudiados como uma voga iníqua. Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar **monstros** nas paredes. Em vez de colunas, pintam-se talos canelados [...]. Nos seus tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente, os pendúculos sustentam meias figuras, umas com cabeças de homem, outras com cabeça de animal. Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão e tampouco existiram. Pois como pode, na realidade, um talo suportar um telhado [...] e como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana (VASARI *apud* KAYSER, 1986, p. 18, grifo meu).

É significativo que nas primeiras considerações sobre a arte grotesca de que se têm notícias, o substantivo “monstro” já apareça associado a ela. Tal associação, que permanecerá nas épocas posteriores enfocadas por Kayser, é fruto de um olhar estrangeiro, como o do Romano sobre o bárbaro, e nada tem a ver com a proposta estética de seus criadores, para quem aquela arte tinha como objetivo embelezar a arquitetura. O que importa reter aqui, de sua extensa análise, é a conclusão a que chegou quanto aos elementos inseparáveis do grotesco, a saber: a mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico e o “estranhamento” do mundo (KAYSER, 1986, p. 21). Essas características assemelham-se em diversos aspectos à noção freudiana de *estranho*, pois o grotesco se liga menos à forma do objeto, do que à sensação que este desperta no observador.

O mais emblemático traço da arte grotesca, ainda segundo Kayser, é a *suspensão das diferenças entre as espécies*, a *anulação das ordens da natureza*, pela mistura do animalesco e do humano, o que torna o monstruoso o principal motivo dessa arte (KAYSER, 1986). Logo, é compreensível e coerente que no romantismo, cuja proposição é romper com a estética tradicional, o grotesco ocupe lugar privilegiado. Suas formas híbridas e insubordinadas à mimese aristotélica condizem com a dionisíaca mentalidade romântica.

Vários escritores românticos teorizaram a respeito do grotesco. Para Victor Hugo, este assunto ocupou o centro de suas reflexões. O escritor tornou o grotesco a característica essencial e diferenciadora de toda a arte pós-antiga, incluindo a medieval. Desde o século XVIII, com a *commedia dell'arte*, associam-se no grotesco o aspecto sinistro, o cômico e o caricato. Victor Hugo não nega tal aspecto, porém o considera secundário. Para ele, o ponto decisivo dessa arte está no monstruoso e no horripilante, ou simplesmente no feio, que tem infinitas variantes frente à *unicidade* do belo (HUGO *apud* KAYSER, 1986, p. 59-60). Todavia, Hugo não esgota sua definição de grotesco ligando-o meramente à aparência, e sim

o concebe como função em uma totalidade maior, vendo-o como pólo oposto ao sublime. Sob tal perspectiva, o grotesco desvela-se em toda sua profundidade. Pois,

[...] assim como o sublime, dirige nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal. (HUGO *apud* KAYSER, 1986, p. 59-60).

A criatura de Frankenstein é um legítimo exemplo do grotesco romântico. Ao mesmo tempo que provoca horror com sua gigantesca e medonha aparência, está ligada a algo sublime – não através de Deus, mas, ao contrário, por uma *divinização* do humano ou *humanização* do Criador. A associação de “Frankenstein” a monstro é tão marcante que a criatura tomou, popularmente, o nome do criador. Na língua Inglesa, essa palavra encontra-se dicionarizada como substantivo. Eis como o Webster define “frankenstein”: “1: a work or agency that ruins its originator. 2: a monster in the shape of a man”²³ (WEBSTER, 1981). Não há qualquer referência a Victor, e muito menos a Mary Shelley, o que evoca a matriz edipiana do mito *Frankenstein* e faz com que o criador seja uma vez mais destruído pela criatura, assim como a autora por sua personagem. Tal fato é sintomático do impacto que seu aspecto monstruoso e ameaçador (não obstante sua bondade e sofrimento) causa nos leitores, acima de tudo naquela maioria que só o conhece por filmes de “terror”. Estes o apresentam, invariavelmente, como um ser agressivo, notável somente por sua aparência horrenda e força física, sem qualquer atributo intelectual. Tais películas enfocam caricaturalmente o aspecto sinistro da criatura, o que a faz beirar o cômico. As inúmeras comédias cinematográficas sobre *Frankenstein* confirmam sua vocação paródica, típica do grotesco. No entanto, é inegável que o monstro, em suas incontáveis reaparições, conserva um fascínio e mistério que não o permitem se desvincular totalmente da ambiguidade de sua origem grotesca, que remete ao sublime, ao estranhamento e à crítica a uma ideia oficial e única de belo, pautada nos princípios realistas da *mimese*.

É, portanto, fundamental para este estudo que se compreenda o significado de *monstruoso*: a principal característica do grotesco, em geral, e da criatura frankensteiniana, em particular.

²³ 1: Trabalho ou agência que arruína seu criador. 2: Monstro com forma humana.

O verbo latino *monstro* – do qual se originou o verbo português “mostrar” bem como o substantivo “monstro”, em sua atual concepção – deriva do substantivo *monstrum*, cujo verbete reproduzo abaixo:

1. Prodígio, facto prodigioso (que é uma **advertência dos deuses**). 2. Tudo o que **não é natural**, monstro, monstruosidade. 3. (p1) atos monstruosos. 4. Desgraça, flagelo, coisa **funesta**. 5. Coisa, incrível **maravilha**, prodígio. (FERREIRA, 1995, p. 304, grifo meu).

Já no verbo “monstro”, que significa tanto “advertir” quanto “revelar” e “acusar”, são feitas duas significativas ressalvas: “*monstro é monstrum*, porém com a perda do sentido religioso; é um vocábulo da língua popular, evitado pelos prosadores da época de Cícero.” (FERREIRA, 1995, p. 304).

Esclarecidos, após esta digressão etimológica, os diferentes significados presentes na origem da palavra “monstro”, enfocarei sua natureza contraditória. Principalmente, tentarei entender o que a fez perder sua conotação divina tornando-a, além de profana, pejorativa e desprezada pela língua culta.

Jeffrey Cohen sugere que a cultura seja lida a partir dos monstros que produz (COHEN, 2000). De acordo com ele, o monstro existe para ser lido como uma letra na página, significando sempre algo diferente de si próprio. E acrescenta: “Um princípio de **incerteza genética**, a essência do monstro, Eis por que ele sempre se ergue da mesa de dissecação quando seus segredos estão para ser revelados e desaparece na noite”. (COHEN, 2000, p. 27, grifo meu).

O monstro por sua natureza indefinida é um arauto da crise de categorias por que passa o sujeito contemporâneo em sua fragmentação. A criatura de Frankenstein – formada por partes de distintos cadáveres e, portanto, distintas identidades – cumpre perfeitamente sua função “monstruosa” de a um só tempo revelar e “profetizar” a crise do sujeito, cujos sinais já podiam ser percebidos no século XIX. O mesmo século que levou a noção de individualidade a um ponto até então inconcebível.

O monstro é uma forte expressão da “diferença”, pois em nossa sociedade eminentemente etnocêntrica as diferenças são tidas como aberrações monstruosas. Isto se verifica facilmente nas religiões que proliferam atualmente e que em sua maioria veem os cultos pagãos e o homossexualismo, entre várias outras coisas, como demoníacos. O mais emblemático (e chocante!) exemplo de *monstrificação* do Outro no século XX foi a ascensão do Nazismo, para o qual os judeus possuíam uma natureza inferior e maligna. Outro exemplo

é o (nada inocente) clichê da época da guerra fria, o qual dizia que “comunista come criança”, fato que demonstra que também as diferenças políticas e ideológicas são um fértil terreno para a representação monstruosa. Eis o que Fredric Jameson observa a este respeito:

O mal é caracterizado por qualquer coisa que seja **radicalmente diferente de mim**, qualquer coisa que, em virtude precisamente desta diferença, pareça constituir uma ameaça real e urgente à minha própria existência. Assim, o estranho de outra tribo, ou “o bárbaro” que fala uma língua incompreensível e segue costumes “estranhos”, mas também a mulher, cuja diferença biológica estimula fantasias de castração e devoração, ou, em nossa própria época, a vingança de sentimentos acumulados de alguma classe ou raça oprimida ou, então, aquele ser alienígena, judeu ou comunista, por detrás de cujas características aparentemente humanas espreita uma inteligência maligna e fantástica, são algumas das arquetípicas figuras do Outro, sobre as quais o argumento essencial a ser construído é, não tanto, que ele é temido porque é mau, mas, ao invés disso, de que é mau porque ele é Outro, alienígena, diferente, estranho, sujo e não-familiar. (JAMESON *apud* DONALD, 2000, p. 111, grifo meu).

Ao mesmo tempo em que revela algo – a diferença – o monstro suscita terror. Onde o esperado seria a reverência a seu caráter divino, encontra-se, substituindo-a, a ojeriza. O *monstro* (profano) toma lugar do *monstrum* (sagrado), assim como a criatura frankensteiniana usurpa o nome de seu criador – como prova o imaginário popular. A palavra “monstro” tem em comum com *unheimlich*, além de seus sentidos contraditórios, o fato de revelar o que causa temor. Se o duplo é o estranho, o ameaçador desdobramento de si, também o monstro ao revelar faz *lembrar* (e este é um dos sentidos que o dicionário lhe atribui) e despertar o reprimido. Por que teria a revelação degradado-se de divina para profana? Tal questionamento remete à hipótese de que o “íntimo” (*heimlich*) e o “estranho” (*unheimlich*), revelados pelo monstro, nem sempre foram abominados, mas sim divinizados e reverenciados.

Já foi salientado que na modernidade consolidou-se a ideia de um sujeito singular e racional, com pleno comando de sua vida e sem um Deus para castigá-lo ou salvá-lo na vida eterna – o que tornou a morte ainda mais temível. É, portanto, compreensível que a cultura moderna tenha fortes traços históricos. Tememos o corpo por sabermos da inevitável coincidência entre seu fim e o nosso. A morte, à qual estamos inapelavelmente condenados, é consequência de nossa corporalidade. Esta condição tornou o corpo o duplo antagônico da razão, que teima em negá-lo para assim preservar sua ilusória onipotência. Isso faz com que o progresso, principal veículo do racionalismo, tenha como meta primordial vencer a morte. Se na Idade Média o corpo esteve associado ao pecado, na modernidade sua malignidade provém de sua inexorável finitude.

A análise acima evidencia que o fortalecimento moderno da individualização, de base cartesiana, implica o fortalecimento do duplo. Este duplo, no caso de Victor Frankenstein, é nitidamente antagônico e *denuncia* (este é mais um dos vários sentidos de “monstro”) a fragilidade do pretensamente onipotente sujeito moderno, da mesma forma que a criatura de Frankenstein expõe a vulnerabilidade de seu criador.

O medo da morte é a semente que faz brotar o duplo. Na modernidade, como pontua Walter Benjamin (1993), a morte perde sua força pedagógica devido ao declínio da ideia de eternidade, e de exemplar passa a temida e execrada. Tal temor gera a “estranheza incômoda” de que fala Freud. Este processo é semelhante àquele pelo qual passa o monstro que, como a morte, decai de “profético mensageiro dos deuses” a temível inimigo dos homens, qual um Prometeu às avessas. Se considerarmos o etnocentrismo como o “individualizar-se” de uma cultura, através da exaltação de sua superioridade sobre as demais, fica óbvio que a dissociação é marcada pela projeção do duplo antagônico no que é culturalmente distinto. Esse “eu coletivo” sente-se mortalmente ameaçado por culturas que lhe são estranhas – que abalam sua ilusão de universalidade – e se defende delas considerando-as inferiores, negando e subvertendo seus traços identitários e, não raro, exterminando-as.

Como foi salientado, para Freud o recalcado retorna sob a forma de sintoma. Tal sintoma é o próprio monstro, a diferença, que ao *fazer lembrar* a mortalidade humana, recalçada pelo racionalismo, aterroriza a sociedade moderna.

Já vimos que o monstro, segundo sua etimologia, pode ser “maravilhoso” ou “funesto”. Enquanto “aquele que revela” tem caráter benéfico, pois é através do sintoma que se detecta a doença e assim sua possibilidade de cura. No entanto (e este parece ser o caso de nossa sociedade), se o tomamos pela própria doença – por nos *fazer lembrar* de nossa finitude – e para preservar o narcisismo que mascara nossa impotência o negamos e recalcamos, padeceremos da doença que ele prenuncia.

A análise acima leva-me a concluir que este horror ao “Outro” é a doença da qual padece a sociedade ocidental. O escritor irlandês Oscar Wilde, no fim do século XIX, faz a perspicaz leitura dessa enfermidade:

A aversão do século XIX ao Realismo é a cólera de Caliban por ver seu rosto no espelho, a aversão do século XIX ao Romantismo é a cólera de Caliban por não ver seu rosto no espelho (WILDE, 1961, p. 55).

A cólera de Dr. Frankenstein (para utilizar a metáfora wildeana) ao ver sua criatura é o *unheimlich* do Iluminismo por ver no espelho romântico tudo o que havia negado em si próprio. Já a cólera da criatura é o *unheimlich* romântico ao não se ver no rosto iluminista, que a rejeita e recalca.

Da tensão dramática entre o sujeito apolíneo e seu duplo dionisíaco, que na modernidade atingiu níveis críticos e dilacerantes, surge emblematicamente o mito de *Frankenstein* e sua monstruosa linhagem contemporânea. Eis por que a assustadora criatura pode ser identificada tanto ao negro, quanto à mulher, e demais minorias²⁴

O monstro é aquele que desmascara a pretensa universalidade e centramento do sujeito moderno, notoriamente eurocêntrico. Ele é seu duplo antagônico, pois o ameaça mostrando seu lado inconsciente, desconhecido, fora de seu controle racional e, portanto, dionisíaco, descentrado, fruto de um eu cindido que na contemporaneidade explode em múltiplos monstros fragmentados – como previu Jacques Derrida (2002) ao postular a perda de um “centro”, elemento fixador de valores, inerente à dualidade metafísica.

²⁴ O termo “minorias”, aqui, refere-se aos que são minoria nas instâncias detentoras do poder institucional.

3 SOBRE MONSTROS E MÁQUINAS

"Onde se encontra a árvore do Conhecimento aí é o Paraíso, dizem as velhas e as novas serpentes".

Friedrich Nietzsche, *Além do Bem e do Mal*.

3.1 CIÊNCIAS DO ARTIFICIAL

Nas últimas décadas do século XIX, Friedrich Nietzsche, como foi acima mencionado, retomou o mito frankensteiniano da morte de Deus pelo cientista – o mais *ignóbil dos homens*²⁵ –, que assume o lugar do sacerdote sem se libertar de seus valores metafísicos, permanecendo assim uma extensão deste (NIETZSCHE, 1968).

Giles Deleuze – nas obras *Nietzsche* (1995) e *Nietzsche e a filosofia* (19--)) – faz uma elucidativa sistematização da produção do filósofo alemão, frequentemente acusada de fragmentada e dispersa. Ele demonstra com clareza didática a rigorosa coerência do projeto nietzscheano, bem como sua ruptura com os principais pensadores que o precederam e são fundamentais à compreensão da implacável crítica do sátiro alemão. Eis por que minha aproximação aos textos de Nietzsche será, muitas vezes, apoiada pela leitura deleuziana dos mesmos.

A disciplina intitulada Inteligência Artificial, pertencente às chamadas Ciências do artificial, define-se por ter como objetivo primordial dotar as máquinas de inteligência, com o intuito de melhor dominá-las e, conseqüentemente, aumentar os benefícios obtidos com seu uso; sendo o lucro, cada vez mais, o principal deles, como veremos posteriormente.

Embora o termo Inteligência Artificial (I.A.) só tenha surgido na segunda metade do século XX, há muito já se buscava fabricar máquinas que raciocinassem, como refere Jean-Gabriel Ganascia (1997). A primeira realização nesse sentido de que se têm notícias foi a máquina de calcular – que efetuava mecanicamente adições e subtrações – inventada pelo

²⁵ Figura nietzscheana que representa o cientista.

físico, matemático e filósofo Blaise Pascal na primeira metade do século XVII, alvorecer da chamada “Idade da razão”. Seu propósito filosófico era opor o *Sprit de Geometre* ao *Sprit de Finesse*, mostrando que o que pertence à ordem do geométrico poderia ser efetuado mecanicamente por uma máquina, enquanto o resto não poderia (GANASCIA, 1997, p. 23).

Como é possível perceber, o desejo de "animar" máquinas traz subjacente, desde seus primórdios, a necessidade de afirmar a distinção entre estas e os seres humanos, bem como a exaltação da superioridade destes sobre aquelas. Tudo indica que o temor à subjugação do criador por sua criatura é mais abrangente do que imaginamos, estando presente não só nos mitos, mas na própria ciência. É o mesmo temor sentido por Javé, tematizado no gênesis – quando Deus diz proibir o fruto da árvore do conhecimento para que este não se torne os humanos “como um de nós” – e por Zeus, cuja proibição do fogo aos humanos foi ignorada por Prometeu.

No capítulo anterior, foi dito que para Victor Frankenstein o conhecimento é trágico devido a sua incapacidade de lidar com o mesmo. Aqui é destacada uma faceta um pouco distinta deste mito: a que sugere que o conhecimento, quando adquirido pela criatura, é mais ameaçador a seu criador do que a ela própria. Isso explica e legitima o medo sentido pelos criadores. É este, conforme referido, o cerne de *Prometeu Acorrentado* e do *Gênesis*, e também de *Frankenstein*. A danação de Victor não é consequência da sua condição de criatura punida por desobedecer a um divino e irado Criador, mas, inversamente, por desobedecer sua criatura²⁶. Também o Deus judaico-cristão foi “condenado à morte” por não se adequar às exigências iluministas dos modernos.

O temor acima recapitulado e a necessidade de discernir ontologicamente humanos e máquinas está na origem das pesquisas sobre a Inteligência Artificial, como prova Pascal. Além de ser um dos principais temas da ficção científica, o horror do Criador à criatura está mais atual do que nunca, conforme demonstram as discussões acerca dos limites éticos da ciência. No momento, retornemos às máquinas inteligentes.

Pouco após a invenção da máquina de calcular, na segunda metade do século XVII, surgiu o cientista e filósofo alemão Gottfried Leibniz. Segundo Ganascia, este vai além de Pascal ao afirmar que uma máquina pode raciocinar, ou seja, "encadear proposições elementares para efetuar deduções" (LEIBINIZ *apud* GANASCIA, 1997, p. 23). Por isso, é

considerado o verdadeiro precursor da Inteligência Artificial.

Para Leibniz, tudo na natureza procede segundo um cálculo cego, sobre sinais, em relação ao encadeamento tanto das causas que regem o universo físico como das cadeias de pensamentos que constroem o raciocínio. Leibniz considera ser o pensamento redutível ao cálculo. Para evidenciar isto, concebeu a Lógica: ramo da filosofia que, originalmente, destinava-se a analisar o pensamento em termos algébricos. Eis porque ele é considerado, igualmente, o fundador da Lógica moderna.

Para Leibniz, uma máquina que pudesse executar automaticamente sequências de operações algébricas teria condições de pôr a lógica em movimento e produzir raciocínios válidos. Tais fatos o levaram a imaginar uma *máquina de raciocinar* que imitaria a máquina de calcular (LEIBINIZ *apud* GANASCIA, 1997).

No século XIX, os ingleses Charles Babbage e George Boole – o matemático a quem é atribuída a criação da “lógica matemática” – retomaram e aprofundaram as intuições de Pascal e Leibniz e construíram uma máquina de calcular mais sofisticada, capaz de efetuar sequências de operações, além das quatro operações elementares (LEIBINIZ *apud* GANASCIA, 1997, p. 24). Ganascia faz ainda uma ressalva bastante significativa: as preocupações de Pascal e seus sucessores diferenciavam-se, fundamentalmente, por aquele ter sido um metafísico. Enquanto a meta principal de Pascal era a salvação das almas, os que lhe sucederam eram pragmáticos e com interesses prioritariamente econômicos. Já podemos ver aí indícios da estreita afinidade entre a ciência e a religião, denunciada por Nietzsche.

Como foi explicitado, meu interesse na Inteligência Artificial se dá na medida em que esta pode ser articulada com o mito de Frankenstein. Logo, não aprofundarei a exposição sobre o progresso – que se deu principalmente na linguagem e na capacidade operacional das máquinas – realizado ao longo da história nesta nova área científica.

O recorte precípuo que faço do tema, i.e., a questão mitológica e filosófica – que remete à origem das pesquisas sobre esta disciplina – só foi retomado no século XX, por estudiosos preocupados com a epistemologia dessa ciência que, como o termo “Inteligência Artificial”, surgiu no século passado.

²⁶ Recordo que foi primeiramente por rejeitá-lo e, logo após, por não obedecer a sua exigência em criar uma companheira, que o monstro destrói Victor através do assassinato de seus entes queridos.

O artigo de Paulo Roberto Mosca intitulado *O homem e a máquina* (1987)²⁷ revê, de modo crítico e sintético, os principais elementos que levaram à elaboração deste novo campo científico. O autor pontua que a ciência realizou importantes progressos nos últimos três séculos. Não mudaram apenas as ideias científicas em relação à natureza, mas a própria noção de “natureza” subjacente a tais ideias, bem como os ideais que as orientavam anteriormente (MOSCA, 1987, p. 48). Uma disposição básica que apareceu desde o início desse processo de mudanças foi a tentativa de comunicação com a natureza, estabelecendo um diálogo no qual se destacam perguntas e respostas. Este diálogo, conduzido pela ciência, moderna realizou um empreendimento sem precedentes, cujo alicerce foi o que o filósofo Koyré chamou de “diálogo experimental”. Mosca explica, de acordo com a visão de Koyré – que não se aplica às lógicas e às matemáticas –, que a ciência pode ser considerada um jogo de dois parceiros. Um deles (o cientista) tenta adivinhar as razões de comportamento do outro (a natureza), que é distinto do primeiro e insubmisso às crenças e ambições daquele. Tal jogo possui duas regras: de um lado, a natureza não pode dizer tudo de si; de outro, não há um simples monólogo, pois ao objeto interrogado não faltam, nas palavras do autor, "meios para desmentir as hipóteses formuladas pelo homem" (MOSCA, 1987, p. 49). Ele afirma, contudo, que a singularidade da ciência moderna não consiste nessas considerações estratégicas, mas deve seu progresso à descoberta de notáveis pontos de concordância entre as hipóteses teóricas e as respostas experimentais.

O sucesso da ciência moderna vem de seus primórdios, no século XVII. Foi lá que ela começou a negar as visões antigas e a legitimidade de certas questões a respeito das relações do homem com a natureza. Mosca (1987, p. 49) pontua que aí o diálogo experimental passou a envolver “certos pressupostos inaceitáveis para outros universos culturais circundantes, na medida em que contrariou certas concepções importantes na época, tais como o aristotelismo, a magia e a alquimia”.

As concepções da ciência nascente rompiam, portanto, com suas precedentes, para quem a natureza era passiva e submissa a leis simples e imutáveis. Todavia, as primeiras noções nunca foram totalmente desmentidas, já que se verificou que um grande número de fenômenos de fato obedece a leis simples e matematizáveis. Porém, Mosca ressalta que a

²⁷ Apresentado no Seminário de epistemologia da Inteligência Artificial, na universidade federal do Rio Grande do Sul, resultante da disciplina de mesmo nome, administrada por Costa em 1987. Foi publicado pela Editora da UFRGS, no mesmo ano. Doravante, só indicarei a página.

ambição de reduzir o conjunto dos processos naturais ao pequeno número de fenômenos que obedecem a tais leis é hoje considerada obsoleta, pois as ciências da natureza descrevem um universo “fragmentado e rico em diversidades qualitativas” (MOSCA, 1987, p. 50). Ele observa, ainda, que paradoxalmente chegou a existir em plena ciência moderna, na Alemanha dos anos vinte, um movimento irracionalista que serviu de contexto cultural à mecânica quântica.

Esta ciência, a qual Mosca chama "dos processos irreversíveis", teve na opinião do autor o mérito de reabilitar no seio da física a concepção de uma natureza criadora, e afirma:

O demônio mítico onisciente²⁸ que calculava o futuro e o passado a partir de uma descrição instantânea morreu, pois o mundo passou a ser regido por leis de natureza probabilística, onde a reversibilidade e o determinismo ficam como casos particulares da irreversibilidade e da indeterminação (MOSCA, 1987, p. 50).

Além disso, salienta que o ideal de onisciência apareceu sempre como um problema posto no nível teórico, pois a ciência ainda não conseguiu prever as trajetórias de um sistema dinâmico e complexo. Ele ilustra essa afirmação referindo-se à introdução de um tratado sobre as possibilidades, no qual aparece o próprio “demônio de Laplace” não conseguindo exercitar sua capacidade de saber tudo.

Mosca finaliza sua breve retrospectiva da ciência moderna pontuando que o confronto dos dois conjuntos teóricos assinalados desde o fim do século XIX viu surgir a relatividade e a mecânica ondulatória, com suas noções de operadores e complementaridades. Ressalta, porém, que o movimento derrotado parece ressurgir nos tempos atuais na cromodinâmica (que se refere ao número dos quarks) e na teoria da supergravitação. Não pretendo aprofundar-me nessas teorias físicas citadas por Mosca, o que seria (no mínimo) pretensioso de minha parte. Interessa-me apenas reter sua conclusão de que as teorias científicas fundamentais definem-se, atualmente, como obras de seres *inscritos* no mundo que exploram e não de pretensos observadores exteriores e neutros (MOSCA, 1987).

O abandono da ilusão de territorialidade teórica, afirma ainda o autor, demonstrou que questões inicialmente negadas e declaradas ilegítimas sempre impuseram uma surda

²⁸ Entidade imaginada pelo matemático e astrônomo Pierre Simon Laplace (1749-1827) que poderia, pela observação simultânea da velocidade e posição de cada elemento no Universo, deduzir toda evolução do mesmo.

insistência, acarretando a instabilidade do desenvolvimento científico. Foi esta, provavelmente, uma das principais causas da derrocada da olímpica “neutralidade científica”. Tal instabilidade está na origem dos estudos sobre Inteligência Artificial²⁹. É interessante notar que a célebre crise da noção de disciplinaridade – apontada por Foucault nas epistemes estabelecidas –, bem como o enfraquecimento de fronteiras identitárias que definem a pós-modernidade, é inerente ao saber em pauta, como veremos ao longo deste trabalho.

Conforme foi dito na Introdução, Costa realizou em sua tese uma revisão epistemológica da Inteligência Artificial (I.A.) A seguir, descreveremos de forma sucinta seus pontos basilares, já que esta revisão é fundamental para compreendermos os fundamentos filosóficos da disciplina em questão.

Historicamente, duas abordagens predominaram na epistemologia dos estudos de inteligência de máquina: a “pragmatista” e a de “simulação do pensamento”. Esta última, que surgiu primeiro, julgava que um computador para ser inteligente deveria simular a inteligência humana – considerada pela psicologia tradicional como sendo eminentemente representativa. Ou seja, tal abordagem postulava que o objetivo do trabalho em I.A. era construir programas que realizassem tarefas mentais de modo semelhante à forma como os seres humanos realizariam tais tarefas, visando estabelecer, através destes programas, modelos da inteligência humana (COSTA, 1993, p. 15). Os pragmatistas, por sua vez, reagiram a esta concepção postulando que o objetivo do trabalho em I.A. é construir máquinas inteligentes que realizem as funções para as quais foram destinadas, sem nenhum preconceito em relação a fazer o sistema simples, biológico ou humano.

Além destas duas correntes, também encontramos na epistemologia da I.A. o chamado “logicismo”, especialmente nos trabalhos de J. McCarty, e o “neurofisiologismo”, através das chamadas “redes neurais”, baseadas no funcionamento dos neurônios em humanos. Costa refere ainda que, mais recentemente, surgiu uma nova alternativa para a I.A., expressa pela abordagem dos “agentes autônomos” e da “vida artificial”, que se volta para a ação corpórea do ser humano e do comportamento animal, ao invés de buscar imitar o pensamento representativo.

Não cabe, para os fins da presente tese, aprofundar a análise destas distintas abordagens. Contudo, gostaria de reter a conclusão de Costa de que todas elas,

²⁹ Doravante I.A.

independentemente da metodologia empregada, se valem da comparação com um modelo humano para medir o sucesso de suas máquinas (COSTA, 1993). Desse modo, enfatiza ele, temos a construção de máquinas, sistemas e programas numa perspectiva por ele chamada de “substituição estrutural com preservação funcional”. Em outras palavras, busca-se substituir a entidade natural realizadora de uma dada tarefa por uma entidade artificial. Esta funcionaria de modo a que a tarefa pretendida fosse realizada sem descontinuidade funcional do ponto de vista de quem a utiliza (COSTA, 1993).

É com esta perspectiva epistemológica – tradicionalmente dominante e consensual – que Costa rompe ao propor uma visão “naturalista” da I.A. A seguir, veremos brevemente em que consiste tal proposta.

Com vistas a libertar a I.A. da ideia de artificializar entidades realizadoras de tarefas, Costa sugere, ao introduzir a visão naturalista, que o objetivo do trabalho em I.A. seja, inicialmente, verificar a possibilidade de dar um conteúdo real e específico à noção de inteligência de máquina. Posteriormente, uma vez constatada a existência de tal conteúdo, deve-se investigar as características da I.A. e sua relevância para o uso, funcionamento, especificação e a própria construção das máquinas (COSTA, 1993, p. 16).

Ele explica que por “conteúdo real e específico da noção de inteligência de máquina” está se referindo a um fenômeno real e específico que ocorre nas máquinas, assim como a inteligência humana é um fenômeno real e específico que ocorre em seres humanos. Com isso, também deseja propor que a atitude a ser tomada no trabalho em I.A., com relação ao estudo da inteligência de máquina, seja uma atitude de investigação empírica e experimental, com forte carga de formalização – dada a natureza da pesquisa sobre computadores –, porém não uma atitude da engenharia artificialista. A atitude artificialista em I.A., segundo Costa, é uma atitude de engenharia que visa à produção de equipamentos. Por seu turno, a atitude naturalista é científica, fundamentadora da visão artificialista, visando à identificação do fenômeno de inteligência de máquina e à análise de suas características e relações com o projeto, construção e uso de computadores. O cientista conclui que, em última instância, trata-se de ver a I.A. como o estudo de um fenômeno natural nas máquinas, sujeito a leis específicas que precisam ser explicitadas.

Cabe salientar que Costa buscou apoio teórico em outras áreas do saber para conceber sua inovadora concepção de I.A. É o caso, em especial, da utilização das ideias do biólogo, psicólogo e epistemólogo suíço Jean Piaget. Este autor pesquisou a inteligência em diversas espécies e concluiu que cada organismo possui sua inteligência específica – vista por ele

como uma variante sofisticada da capacidade de adaptação, inata a todos os seres vivos. Eis porque, na visão naturalista, a inteligência na máquina é um fenômeno *natural* desta, assim como é natural a inteligência humana, a animal e a vegetal.

Costa julga, todavia, que sua proposta não está isolada no contexto da I.A., e cita como exemplo T. Winograd e F. Flores. Estes autores são relevantes para esta tese pela crítica – considerada por Costa como “definitiva” – que fizeram à visão artificialista (COSTA, 1993, p. 17). Eles adotaram três referenciais filosóficos e teóricos, a saber: a filosofia de Martin Heidegger, a epistemologia de inspiração neurofisiológica e imunológica, de H. Maturana e F. Varela, e a teoria dos atos de fala, de J. Austin e J. Searle. Sua finalidade inicial era analisar o que chamam de “tradição racionalista”, ou seja, o conjunto que embasa não só a visão artificialista da I.A., mas toda a visão moderna e contemporânea da ciência e da técnica. De acordo com Costa, as principais ideias da tradição racionalista são, resumidamente, as seguintes: conhecer é representar por meio de símbolos; aprender é construir representações simbólicas; pensar é processar representações; falar é denotar por meio da linguagem; conversar é trocar sentenças de uma língua. Costa conclui que, em síntese, a tradição racionalista acredita que a cognição humana se organiza em torno de representações simbólicas (COSTA, 1993).

Ele pontua que a recepção dos referidos autores da análise ontológica do ser humano, empreendida por Heidegger, evidencia a falta de fundamentos da noção de que o conhecimento humano do mundo baseia-se em representações. O filósofo alemão demonstra, em sua análise existencial, que é o próprio existir no mundo, antes mesmo da consideração de qualquer representação, que dá ao ser humano a possibilidade de construir representações significativas e que este existir no mundo já é em si próprio uma forma de compreensão. Portanto, pondera Costa, é o compreender que fundamenta a representação, e não o contrário, como quer a tradição racionalista.

Por outro lado, Winograd e Flores mostram como a epistemologia de Maturana e Varela – baseada em estudos neurofisiológicos e imunológicos – obriga a rejeitar a ideia de objetividade das significações das representações. Isto se dá porque o significado atribuído a uma representação é relativo ao estado cognitivo, e de fato ao estado biológico, de quem lhe atribuiu tal significado.

Por fim, Costa observa que Winograd e Flores se valeram dos atos de fala, de Austin e Searle, objetivando demonstrar que o conceito de linguagem como um meio de troca de significações é incompleto. Na verdade, a linguagem – através dos atos de fala – é uma

forma de coordenação das ações dos indivíduos, os quais conversam através dela (COSTA, 1993).

O autor salienta que com esta tripla fundamentação os autores revisaram as formas de uso de computadores pela ciência da computação, em geral, e pela I.A., em particular – ambas com base na tradição racionalista. Segundo essas formas de uso, computadores são máquinas manipuladoras de símbolos, que registram e processam dados e conhecimentos cuja significação é (idealmente) inequívoca, e que são usadas para armazenar e tornar esses dados e conhecimentos disponíveis a pessoas e organizações, bem como os modos de processá-los.

Esta crítica da tradição racionalista comprova, ainda de acordo com Costa, o quanto essas formas de uso não são tão gerais como pretendem. Demonstra, ao contrário, que são formas particulares que têm sua efetividade restrita a situações especiais – dotadas de um caráter de fechamento semântico e pragmático – que viabilizam a objetividade aproximada das significações. Ele ressalta, porém, que em situações em que há uma abertura para formas inesperadas de ação e comportamento linguístico de pessoas envolvidas com o sistema (i.e., em situações de sistemas ditos “abertos”), a objetividade aproximada das significações desaparece e aquelas formas de uso se revelam insuficientes (COSTA, 1993, p. 18).

Winograd e Flores propõem, então, que os computadores sejam vistos de modo alternativo, qual seja, não como processadores de dados e de conhecimento, mas como ferramentas da ação humana, especialmente como equipamentos para a linguagem e a ação linguística.

Costa acredita que os autores buscaram o que pode ser caracterizado como uma forma mais natural de pensar o modo de inserção dos computadores no conjunto da ação humana. Um modo de inserção no qual estes aparecem como são em si mesmos, e não como meios de simulação de fenômenos externos. É neste sentido que ele enquadra a proposta em pauta na visão naturalista da I.A.

Julgo que, no momento, este breve resumo da revisão epistemológica da I.A. é satisfatório. Voltarei a ele quando proceder à análise dos androides ficcionais.

Na segunda metade do século XX, nasceu uma nova ciência que, como enfatiza Mosca, estabeleceu uma fissura importante nos estudos científicos. Se a tarefa das ciências naturais e das ciências humanas era instituir um diálogo experimental com a natureza, a nova ciência – chamada “ciência do artificial” – opera sobre o produzido pela arte, ou seja, aquilo definido por Platão como *simulacro* (PLATÃO, 1999). Esta categoria se refere a tudo que é criado pelo ser humano e que, por essa razão, não tem correspondente no *mundo das ideias*, o

único real e origem de tudo. O mundo natural seria apenas uma cópia deste mundo ideal, sendo o simulacro, por sua vez, mera cópia da cópia (PLATÃO, 1999).

Enquanto as ciências naturais e humanas buscam demonstrar que “o admirável não é incompreensível”; como afirmou o filósofo Stevin (*apud* MOSCA, 1987, p. 52), as ciências do artificial buscam *construir* o admirável. Tal “artificial admirável” não é algo dado, porém simbólico, uma construção humana. Quanto ao artificial, essa nova atividade busca menos compreendê-lo do que criá-lo. Eis como a define Mosca:

As ciências do artificial são uma engenharia que opera sobre objetos simbólicos com a finalidade de que realizem objetivos assumidos pelos cientistas do artificial, e estes objetivos devem ser atingidos dentro de certos contextos (MOSCA, 1987, p. 52).

É salientado que, para cumprir essa tarefa, a nova ciência age com um objeto cultural de nossa época, o computador, que é concebido como um “meta objeto”. Esse conceito refere-se a um objeto com capacidade de simular qualquer outro objeto real. Pondera, no entanto, que tão grande poder tem, igualmente, uma grande, limitação: o meta-objeto pode imitar a aparência das coisas naturais, mas não pode *possuir* a realidade dessas coisas. Ou seja, imita “o comportamento, mas não propriamente o conteúdo destas coisas naturais” (MOSCA, 1987, p. 52). Costa define esta operação como uma mudança de estrutura com preservação da funcionalidade.

Uma ideia que esteve presente desde o início na "nova ciência", foi a de tomar a atividade deste meta-objeto (o computador) como a atividade daquilo que é aceito como o que de mais inteligente conhecemos até hoje: a mente humana. Esta analogia tem extravasado o campo das ciências do artificial de modo a ser aceita, atualmente, por uma importante corrente da psicologia cognitiva, a qual assume que o modelo de um processamento mental é como um programa de computador (MOSCA, 1987). Vejo neste dado mais um indício de que na pós-modernidade – como alertou incansavelmente Jean Baudrillard – o simulacro tomou o lugar do real, subvertendo a busca aristotélica da *mimesis* perfeita, pois agora ele tornou-se a referência para a mente humana. Aqui cabe uma digressão, para elucidar este processo de “desaparecimento” do real.

De acordo com Michel Foucault (1995), até a metade do séc. XVII, a representação baseava-se no princípio da semelhança e as palavras e as coisas se correspondiam intrinsecamente. A partir de então, com a noção de arbitrariedade do signo, a semelhança inicial é descartada dando lugar ao jogo de identidades e diferenças. No início do séc. XIX, a

representação sofre outra significativa ruptura, passando a se desligar paulatinamente da realidade referencial e a representar apenas a si própria, inaugurando, assim, a “Era do simulacro” – quando a realidade virtual substitui a realidade referencial. Baudrillard – um dos principais teóricos da questão do simulacro – observa que embora real e virtual em sua concepção mais usual sejam opostos, esta oposição já não se aplica ao mundo contemporâneo. Para ele, a súbita emergência do virtual através das novas tecnologias demarca que, a partir de então, o real, tal como o conhecíamos, desaparece. O instigante filósofo acredita que fazer acontecer um mundo real é, em última análise, produzi-lo, e argumenta que o real jamais passou de uma simulação. Ele afirma que, embora possamos pretender que haja um efeito de real, de verdade ou de objetividade, o real em si mesmo não existe. O virtual seria apenas uma hipérbole desta tendência de passar do simbólico para o real, de construí-lo. É neste sentido que o autor considera que o virtual coincide com a noção de hiper-real.

No universo hiper-real, o mundo mira-se em sua própria representação do mundo, ou seja, na discursividade que constrói a realidade. Dessa maneira, o real transforma-se em imagens criadas pelo próprio homem através de seu discurso, que é por excelência o instrumento de nossa representação.

Baudrillard enfatiza que a realidade virtual – perfeitamente homogeneizada, colocada em números e operacionalizada – substitui a outra, por ser controlável, não contraditória, mais bem “acabada” e, portanto, mais “real”. Para o autor, não apenas o virtual está agora no lugar do real como seria, mesmo, sua solução final, pois, ao mesmo tempo em que efetiva o mundo em sua realidade definitiva, assinala sua dissolução (BAUDRILLARD, 2001, p. 43).

O sociólogo francês chama ainda atenção para o fato de que, no momento em que nosso mundo efetivamente inventa para si seu duplo virtual, é importante perceber tal fato como a realização de uma tendência que se iniciou há tempos. Como já foi dito, a realidade não existiu desde sempre. Só podemos nos referir a ela a partir do momento em que houve uma racionalidade que permitiu esta verbalização, bem como parâmetros que permitiram representá-la por signos codificados e codificáveis. O autor aponta que, atualmente, há uma imensa fascinação pelo virtual e todas suas tecnologias. Se ele é verdadeiramente um modo de exclusão do real, esta seria uma escolha obscura, mas deliberada, da própria espécie, pontua Baudrillard. Tal fato implica clonar corpos e bens em um outro universo e desaparecer enquanto espécie humana para se perpetuar em uma espécie artificial, com atributos muito mais performáticos e operacionais.

Tal fascinação pelo artificial está, ainda que camufladamente, relacionada ao medo da morte. Tal medo está na origem da I.A. e, em última análise, na origem de todo conhecimento humano. Por essa perspectiva, a substituição do real por um mundo artificial e virtual, a que alude Baudrillard, é um recurso *in extremis*, para nos transferirmos para uma existência imortal. No momento, voltemos às máquinas.

Mosca salienta que a ideia contida na analogia cérebro/computador está profundamente arraigada na I.A. Seu objetivo é construir artificialmente sistemas inteligentes que processem mecanicamente símbolos e funcionem como funcionaria um homem inteligente para resolver um problema num dado contexto (MOSCA, 1987, p. 52).

No entanto, ele observa que a prática experimental da I.A. não tem gerado um corpo teórico muito denso, tendo sido elaboradas apenas “técnicas de fazer” de natureza mais ou menos específica. Para ele, o que existe hoje é uma arte mais do que propriamente uma ciência. Quanto ao bom êxito do empreendimento, julga que, apesar dos inúmeros sucessos em campos como o jogo de xadrez, tradução de línguas naturais e até mesmo a utilização na medicina (em cirurgias, p. ex.), os sistemas construídos até agora aparecem como “estreitos, rasos e quebradiços”. Ou seja, “eles não parecem agir como um homem que pensa” (MOSCA, 1987, p. 52). E conclui seu artigo um tanto poeticamente:

A mística de um mundo em que os cíclotrons são como catedrais, as matemáticas são como um canto gregoriano, as transmutações se operam não só no seio da matéria, mas nas mentes, os sistemas especialistas são como os homúnculos das mandrágonas – anuncia uma cruzada em direção ao futuro, cruzada essa que, no contexto atual, é tão perigosa quanto a recusa da ciência e tão bela como a exaltação das místicas auroras gregas (MOSCA, 1987, p. 53).

3.2 AUTÔMATOS: UM BREVE *FLASHBACK*

Pretende-se apresentar neste item um resumo da trajetória dos autômatos, sob uma perspectiva histórica. Também por razões históricas, será focado o conto de E. T. A. Hoffmann *Os autômatos*, escrito no início do século XIX.

O tema da criação da vida a partir de coisas inanimadas remonta à magia, com o mito do Golem. Várias foram as versões desta antiga lenda judaica, sendo a mais famosa a do Golem de Praga. A tradição conta que quando o gueto da cidade estava sendo saqueado, e

seus habitantes dizimados, o rabino Lowe – matemático e cabalista – moldou um grande boneco de argila com forma humana. O rabino assoprou-lhe as narinas, escreveu em sua testa a palavra hebraica ‘*emet* (verdade) e ele ganhou vida. O estranho ser, dono de uma força descomunal, livrou o gueto dos invasores. Passou, então, a trabalhar como escravo do rabino. Porém, com o decorrer do tempo, tornou-se rebelde e violento, o que levou o cabalista a destruí-lo (Nazário e Nascimento, 2004).

Muitos veem no Golem o arquétipo dos autômatos, em geral, e de *Frankenstein*, em particular. De fato, os principais aspectos do mito estão aí presentes: a criação da vida artificialmente e o conflito entre criador e criatura. A diferença fundamental – que faz com que o relato de Shelley seja considerado o precursor da Ficção científica – é que, enquanto no *Golem* é a magia quem cria, em *Frankenstein*, é a ciência: algo até então inédito.

É interessante a associação do autômato a essa lenda mítica. Ao longo de toda sua história, mas principalmente na Idade Média, os criadores de autômatos foram vistos com suspeição, por imitarem de forma sacrílega o ato divino da criação. Consta que Santo Tomaz de Aquino, na Idade Média, destruiu um autômato com as próprias mãos por este motivo.

Embora o autômato mais famoso de que se ouviu falar tenha sido o do médico e filósofo La Métrie – que o exibia como entretenimento para praticamente toda Europa, em meados do século XVIII, e divulgava ideias ateístas em seu polêmico livro *O homem-máquina* –, a origem desta intrigante invenção remonta à Grécia Clássica, como relata Mário Lousano na obra *Histórias de Autômatos* (1992).

O autômato é comumente definido como uma máquina que – por meio de um dispositivo mecânico, pneumático, elétrico ou eletrônico – é apta a praticar atos que imitam o organismo vivo.

Losano informa-nos que os autômatos, historicamente, eram considerados pelos cientistas como algo inútil, cuja única função era divertir o público, impressionado com as máquinas semoventes. Para Losano, o efeito de assombro provocado pelos autômatos deve-se ao fato de que, até o século XIX, a fonte energética (água, fogo, cavalo, homem, etc.) residia fora das máquinas. O autômato impressionava, em primeiro lugar, por ser uma máquina em que a força motriz é parte de si mesma. Todas as máquinas que são movidas por pesos ou molas e que dão a impressão de se movimentar sozinhas pertencem a essa categoria. Os relógios e os espetos giratórios servem como exemplo (LOUSANO, 1992, p. 13).

O autor refere que uma comunhão entre relojoaria e máquina animada vigorou até o século XIX. Ele ressalta que em 1821 ainda se colocava no mesmo nível a construção de

relógios e de autômatos. No máximo, distinguia-se uma acepção geral – que compreendia toda sorte de mecanismo semovente – de outra mais específica, correspondente ao significado moderno do termo autômato, que implica uma semelhança da máquina com um homem ou animal.

Embora a história dessas máquinas animadas remonte à Antiguidade, seu apogeu foi no século XVIII. Os genuínos autômatos surgiram na primeira metade da era das Luzes, graças à arte dos relojoeiros. Este período – que foi dominado pelo pensamento cientificista e, mais especialmente, pela concepção biomecânica do ser humano – corresponde ao nascimento de inúmeras criaturas artificiais, que pretendiam ser réplicas exatas dos seres humanos. Androides e animais mecânicos eram fabricados por técnicos relojoeiros, estudiosos da medicina e ciências naturais. Seu propósito não era divertir, e sim contribuir com o progresso científico. Desta forma, eles cercavam-se de médicos, especialmente cirurgiões, para elaborar os diferentes organismos artificiais.

De modo geral, cada um dos androides criados no século XVIII foi uma obra de arte única, fruto de um longo e minucioso trabalho de elaboração, cujos resultados foram impressionantes. Vários androides de grande complexidade foram criados para desenvolver funções reais. Ente outros, havia autômatos escritores, desenhistas e músicos. Além disso, também havia autômatos insetos, cães, elefantes, sapos e mais uma infinidade de animais.

Entre os grandes criadores e divulgadores de autômatos da época, se destacam Vaucanson, Friedrich Von Knauss, Baron Von Kempelen e o já citado La Métrie.

De 1800 a 1850 viveu-se a era dos “mágicos técnicos”. Nesse período, vários fabricantes de autômatos eram mágicos ou então inspirados pelos shows de ilusionismo, muito em voga na época. A figura do autômato estava totalmente dissociada da pesquisa científica e consolidada como entretenimento, com fortes traços circenses. Cabe lembrar que o circo é tradicionalmente um reduto das diferenças, onde estas são exibidas como atração exótica.

Após a Revolução Industrial, a fabricação de autômatos industrializou-se. No século XIX, cerca de dez artesãos, a maioria do bairro parisiense de Marais, realizaram inúmeras apresentações utilizando androides. Na realidade, essas criaturas eram menos performáticas do que aquelas do Século XVIII, mas provavelmente eram mais charmosas, pois seus criadores haviam se inspirado na vida francesa e no mundo dos espetáculos: shows de mágica, circo e concertos musicais. Entre os mais famosos artistas de autômatos desta época, temos Téroude, Lambert e Vichy. Com a chegada da Primeira Guerra Mundial, esta indústria

gradualmente começou a desaparecer (LUTÈCE CRÉATIONS, 2009).

Mario Losano propõe uma alternativa, que julga ser a mais emblemática, para abordar a história dos autômatos: tomá-la como chave para a leitura de toda história da técnica. Como tal proposta extrapola os propósitos desta tese, irei tratá-la resumidamente.

Ele divide a “evolução” dos autômatos em três fases, de durações muito distintas.

A primeira é a descoberta dos mecanismos, e vai do início de nossa civilização ao século XIX. A grande transformação iniciou-se no século XVII, mas a tecnologia permaneceu essencialmente a mesma. Esta longa fase inicial caracteriza-se pelo progressivo aperfeiçoamento dos instrumentos que substituem a força muscular do trabalhador individual.

A máquina a vapor abre a segunda fase, que pode ser definida como a dos motores. A partir da segunda metade do século XIX, estes permitem não só substituir, mas também multiplicar a força do trabalhador. Seu trabalho requer cada vez menos execução direta e cada vez mais controle sobre a execução empreendida pela máquina. Foi uma fase breve, de apenas um século, mas produziu mudanças sociais mais radicais do que aquelas dos dois milênios anteriores.

A terceira fase inicia-se com o fim da Segunda Guerra Mundial, quando as técnicas do processamento eletrônico de dados foram transferidas do âmbito militar para o civil. Em 1945 ninguém poderia imaginar que a eletrônica, em poucas décadas, teria levado à extinção de famílias inteiras de produtos mecânicos. A fase da eletrônica distingue-se pela construção de instrumentos que substituem e estendem não apenas o trabalho manual, mas também o intelectual, em graus cada vez mais amplos e, como ressalta Losano, em formas cada vez mais inquietantes socialmente (LOSANO,1992).

Segundo o autor, uma maneira de analisar essas três fases sem se perder no “grande oceano das descobertas e aplicações” (LOSANO,1992, p. 15) pode ser acompanhando a evolução dos autômatos. Para Losano, eles oferecem ao estudioso da técnica uma referência tão segura quanto a que certos fósseis-guia oferecem ao geólogo. Contudo, ele adverte que, ao encarar este percurso, o pesquisador deve estar ciente de que realiza uma arqueologia da técnica, pois os autômatos são hoje uma espécie mecânica extinta.

Contudo, pondera Losano, as técnicas são cumulativas, o que torna problemática a tentativa de isolá-las em períodos rigidamente delimitados, pois os inventos já existentes estão presentes nos inéditos, sendo a ruptura sempre relativa.

O início do século XIX, por exemplo, foi percorrido por um autêntico desejo do motor. Charles Babbage, conforme mencionado, inventou uma máquina de calcular que

antecipava os modernos processadores eletrônicos, mas, para fazê-la funcionar, seria necessário acoplá-la a uma caldeira a vapor. Losano observa que Baggage, como muitos técnicos do seu tempo, também sonhava em “somar máquinas a máquinas” (LOSANO, 1992, p. 8-9).

As soluções técnicas, como vimos, tendem à cumulação. Assim, o motor movimenta o mecanismo dos teares aperfeiçoados através dos séculos, mas atualmente, e nisto reside a novidade, movimenta-o aos milhares, agigantando a capacidade humana. O robô industrial primeiro é acoplado ao braço de um pintor perito e, desse modo, registra em sua memória a sequência de movimentos que depois executará infatigavelmente. Logo, o robô é uma máquina que já não é apenas braço, mas também um pouco mente. Qualquer estrutura eletrônica exige mecânica aperfeiçoadíssima, sendo, portanto, herdeira do passado. Porém, o centro das atenções será sempre a novidade.

O autômato mecânico não acompanhou as inovações e se extinguiu. O mesmo se deu com outras técnicas que não se adaptaram às novas invenções e foram por estas substituídas.

Os autômatos, segundo Losano, são máquinas que acompanharam a história da humanidade com uma curiosa mistura de utilidade e futilidade. Utilidade porque nasceram como exercícios de engenho com base nos quais se desenvolveram princípios fundamentais da técnica. Futilidade porque, de modo geral, não objetivaram vantagem imediata e concreta. Esse critério de avaliação é predominante na atualidade, contudo, nem sempre foi assim. Há escritos datados de fins do século XIX dedicados a demonstrar que os autômatos são um “prazer do espírito”, não possuem natureza venal e, portanto, quem deles se ocupa “não trai as artes liberais nem se rebaixa a vil (sic) condição de mecânico” (LOSANO, 1992, p. 10).

Losano pontua, porém, que no século XXI, quando prevalece a valoração puramente econômica dos objetos manufaturados, os autômatos convertem-se em simples máquinas de entretenimento e já não constituem a fronteira tecnológica avançada da mecânica. São apenas mecanismos divertidos, substituídos sem remorso por dispositivos eletrônicos, com tecnologia mais avançada. Com o advento da eletrônica, os autômatos saem da atualidade para entrar na história (LOSANO, 1992, p. 10).

Vejamos a seguir, através do conto supracitado, como um dos mais importantes escritores do romantismo alemão do início do século XIX abordou essa temática.

Os autômatos foi escrito por E. T. A. Hoffmann em 1814, quatro anos antes de Mary Shelley lançar seu *Frankenstein*. Vale lembrar que nesse período – o dos “mágicos técnicos” – pós Revolução Industrial, em que a fabricação de autômatos havia se industrializado, estes

se tornaram mais acessíveis e seus criadores eram classificados como artistas. Conforme salienta Losano, esses criadores não superaram a qualidade e sofisticação de seus colegas do século XVIII, mas seu caráter espetacular havia se aperfeiçoado e consagrado, tendo suas apresentações se tornado muito mais difundidas e artísticas, com prestígio equiparável ao de um concerto musical ou de uma peça teatral.

O conto é bastante enigmático, cheio de elementos que evocam o fantástico, e com fortes matizes psicanalíticos. Não foi à toa que Freud partiu de outro conto de Hoffmann, também sobre andróides, para formular sua teoria sobre o “estranho” ou *Unheimlich*. Por não se tratar, a rigor, de um desdobramento de *Frankenstein, Os autômatos* não será analisado como as demais narrativas, i.e., comparando-o ao romance de Mary Shelley. Nele serão destacados os aspectos da trama que ilustram a visão romântica acerca dos autômatos. Sua importância é acima de tudo como registro histórico, pois Hoffmann foi o principal escritor romântico a tratar desse tema, que só seria retomado pela Literatura com Mary Shelley, quando Hoffmann já havia falecido.

A história é a seguinte: um autômato vestido como turco está sendo apresentado, com grande sucesso de público, na cidade alemã onde moram Luiz e Fernando. Todos comentam impressionados as façanhas do “Turco falante” (como era chamado) e especialmente seu poder divinatório. Os dois amigos, em princípio, não se interessaram em ir. Certa feita, quando todos falavam entusiasmados sobre o autômato, Luiz fez a seguinte colocação:

Eu sinto uma grande repugnância por todas as figuras que não são propriamente construídas à imagem do homem, mas que imitam grosseiramente o comportamento humano, estas verdadeiras estátuas de uma morte viva ou de uma vida morta [...]. Os movimentos humanos de figuras sem vida causam-me particular aversão (HOFFMANN, 1987, p. 57).

Como pudemos ver, sua fala expressa uma franca tecnofobia. No caso, está ligada ao sentimento de *unheimlich* (estranhamento) causado pela presença de um duplo artificial³⁰. Esse mote já havia sido explorado por Hoffmann em *O homem de areia*, conto imortalizado por Freud no ensaio mencionado anteriormente. Mas voltemos à trama.

Os dois amigos decidiram finalmente ir ao famoso espetáculo. Este consistia em

³⁰ Ver capítulo I a respeito.

fazer uma pergunta, em voz baixa, ao Turco, a qual este respondia sussurrando no ouvido do consulente.

Quando Fernando ouviu a resposta de sua pergunta, empalideceu e foi embora. Na saída, revelou a Luiz a razão de seu abalo. Ele havia perguntado se voltaria a rever um amor, que mantivera secreto até aquele momento, e a resposta foi enigmática e agourenta: “Infeliz! No momento que você olhar novamente para ela, você a terá perdido” (HOFFMANN, 1987, p. 65). Além disso, o Turco havia aludido a uma medalha que ele trazia secretamente no pescoço. Tratava-se do retrato de sua amada, que ele próprio desenhara para jamais esquecer seu rosto. O que intrigava Fernando é que ninguém jamais soubera que ele usava essa medalha, fato que contribuiu para que ele se impressionasse tanto com a profecia do autômato.

Fernando, então, relatou a Luiz o estranho encontro com a mulher de sua vida, cujo nome ele sequer sabia. Tudo se dera em um pequeno hotel em que estava hospedado, no interior da Alemanha. Na hora de dormir, ouviu no quarto ao lado uma voz feminina cantando “divinamente” uma música triste e envolvente, que o deixara banhado em lágrimas e êxtase. Quando adormeceu, sonhou que uma linda jovem visitou seu quarto e lhe disse: “Então você pode me reconhecer, meu querido Fernando! Mas eu já sabia que precisava apenas cantar para viver de novo totalmente em seu espírito, pois cada som repousava em seu peito e precisava soar em meu olhar” (HOFFMANN, 1987, p. 63). Fernando confidenciou a Luiz que naquele momento se deu conta de que aquele rosto lhe era *misteriosamente familiar* desde a mais tenra infância. Quando acordou, ouviu algumas pessoas discutindo na rua, foi até a janela e viu, na frente do hotel, um homem idoso e bem vestido repreendendo seus empregados por algo que teria acontecido a seu elegante coche de viagem. Logo após, grita para alguém no hotel: “Já está tudo em ordem, vamos partir”. Fernando percebeu então que havia uma mulher perto dele e, neste momento, ela recuou, colocando um grande chapéu de viagem, de forma que ele não pode ver seu rosto. Ao sair de casa, entretanto, ela virou-se e olhou para cima na sua direção, entrou no coche e partiu. Para sua imensa surpresa, tratava-se de ninguém menos que a cantora de seu sonho. A partir daquele momento, O pobre rapaz devotou seu amor àquela que, ele já sabia, seria sua eterna amada, ainda que não voltasse a vê-la.

Cabe notar, de passagem, o estilo algo dramático e tipicamente romântico da narrativa, com sentimentos exacerbados e a indefectível amada, bela e inacessível.

Logo após o relato, os amigos de Fernando chegaram – preocupados com a visível perturbação que este demonstrou ao deixar o espetáculo. Quando, depois daquela noite

fatídica, Fernando voltou a reunir-se com estes, o assunto do Turco veio novamente à baila. Todos, inclusive Luiz, acreditavam haver um “espírito oculto” atuando através do autômato. Interessante observar a associação literária das conquistas técnicas à magia. Apenas com Frankenstein a ciência ocuparia seu lugar definitivamente.

Luiz, tecnófobo confesso, resolve defender seu ponto de vista sobre os autômatos:

Devo confessar que assim que entrei a figura [o Turco] lembrou-me muito bem um quebra-nozes extraordinariamente gracioso e bem feito, que um primo me deu de presente de natal quando eu era bem pequeno. O homenzinho, cujo rosto era de uma seriedade cômica, tinha olhos grandes e saltados que, movidos por um mecanismo instalado em seu interior, começavam a girar sempre que ele quebrava uma noz muito dura, e isso fazia com que ele se assemelhasse a um ser vivo tão engraçado que eu podia brincar com ele horas a fio e, sem que eu percebesse, o anão tornava-se uma verdadeira mandragorazinha para mim” (HOFFMANN, 1987, p. 66-67).

A passagem acima demonstra, em primeiro lugar, quão difundido era naquele período o uso de autômatos, inclusive para pequenas atividades domésticas, como quebrar nozes. Também dá notícias do fascínio inebriante que exerciam, pois a Mandrágora, a quem Luiz compara seu “brinquedo”, é uma planta com propriedades alucinógenas, utilizada em rituais de magia. De fato, a atmosfera onírica, típica da literatura fantástica, predomina na narrativa.

É ressaltada no texto a semelhança do boneco com um ser vivo (“homenzinho”). Foi esse aspecto humanoide que permitiu que Luiz se identificasse com o quebra-nozes, pré-condição do *unheimlich* – que surge quando o familiar se torna estranho. É curioso que o brinquedo não cause, no pequeno Luiz, o horror e repugnância que agora sente como adulto. Naquela época, achava-o simplesmente cômico. Segue o relato:

A partir de então, mesmo as marionetes mais perfeitas pareciam-me rígidas e sem vida, se comparadas ao meu maravilhoso quebra-nozes. Sempre ouvi falar dos autômatos magníficos expostos no arsenal de Danzig, e quando estive nesta cidade há alguns anos atrás não perdi a oportunidade de vê-los. Logo que entrei no salão, um soldado vestido à moda antiga marchou com desenvoltura em minha direção e disparou sua espingarda, provocando um estrondo sonoro que ressoou pelas amplas abóbadas. Fui surpreendido mais algumas vezes por brincadeiras deste gênero, das quais já me esqueci até que, por fim, fui conduzido ao salão onde o deus da guerra, o terrível Marte, encontrava-se com toda a sua corte – o próprio Marte, grotescamente vestido estava sentado sobre um trono enfeitado com todo tipo de armas, rodeado por guerreiros e guardiões. Tão logo nos aproximamos do trono, alguns soldados começaram a rufar seus tambores, enquanto pífaros faziam um barulho tão terrível que, com todo esse estardalhaço cacofônico, se tinha vontade de tapar os ouvidos. Comentei que o deus da guerra tinha uma

banda muito ruim, indigna de um deus, e todos concordaram comigo. Finalmente, tambores e pífaros silenciaram, e, em seguida, os guardiões começaram a virar as cabeças e bater no chão com suas alabardas, até que o deus da guerra, após esgazear os olhos diversas vezes, saltou de seu trono, parecendo querer vir, muito animado, em nossa direção. Todavia, ele logo se deixou cair novamente em seu trono até que tudo voltou ao silêncio artificial de antes. Após ter visto estes autômatos disse comigo mesmo à saída: mesmo assim, prefiro meu quebra-nozes! E agora, meus senhores, após ver o turco sábio repito a mesma coisa (HOFFMANN, 1987, p. 66-67).

Este trecho, uma breve digressão dentro da narrativa, descreve com riqueza de detalhes o estágio em que se encontrava a fabricação de autômatos naquele início de século. Apesar das críticas às imperfeições – referentes especialmente à qualidade musical – a minuciosa descrição dos autômatos dá uma ideia ao leitor do impressionante grau de desenvolvimento em que estes se encontravam então, ao mesmo tempo que indica quão populares eram naquele período – exibidos em Salões, com grande sucesso de público.

Apesar da explícita má vontade de Luiz – usando o adjetivo “grotesco” para definir a vestimenta de Marte, bem como “terrível” e “estardalhaço cacofônico” para qualificar a banda – o que temos é a descrição de autômatos altamente sofisticados, que tocam, marcham com desenvoltura e executam movimentos teatrais, como a *performance* com as armas, por exemplo.

Como Hoffmann tem sido, desde Freud, objeto de teorização psicanalítica, este aspecto do conto não deve ser ignorado. O monólogo em pauta dá a chave para interpretarmos psicanaliticamente a radical tecnofobia de Luiz.

O quebra-nozes da infância tornou-se uma espécie de obsessão, quase um fetiche. Será que Luiz realmente abomina todos os outros andróides ou se trata de uma denegação? Este termo foi cunhado por Freud para designar o recurso que consiste em, inconscientemente, trazer à tona – através da negação verbal – algo que o ego, por medo, recalcara. A denegação tem o efeito de, simultaneamente, aliviar o inconsciente do conteúdo recalcado e afirmar, através da negação, sua ausência de risco (FREUD, 1984).

Que emoções o autômato de estimação teria despertado no pequeno Luiz? Podemos afirmar que se trata de um sentimento ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que o quebra-nozes é exaltado, é denegado na repulsa aos demais autômatos. O conto não fornece uma resposta objetiva. Tal ambivalência é previsível, pois o estranhamento causado pelo Duplo é fruto precisamente da ambiguidade, que o torna estranho e familiar. Há fortes indícios de que o horror de Luiz aos autômatos é uma denegação de sua fixação no quebra-nozes, para sempre perdido, que ele projeta nos outros autômatos – como o Turco, a quem achou parecido com o

quebra-nozes. Tudo se dá como se para proteger-se do temor em relação ao seu querido brinquedo, tivesse recalcado seu medo, que é despertado cada vez que ele avista um androide. Ou seja, o *unheimlich* causado por seu quebra-nozes teria sido desviado para os autômatos em geral, preservando intacto, porém, seu pequeno companheiro de infância. Cabe lembrar que no segundo capítulo é dito que, segundo Freud, tal experiência de “estranhamento” ou “suspensão da realidade”, que é o próprio *unheimlich*, pode ocorrer quando alguém revive seus complexos infantis recalcados.

Cabe observar que as experiências vivenciadas por Fernando, relacionadas à amada misteriosa, estão impregnadas desse estranheza e clima irrealista de que fala Freud. *Os autômatos* tem em comum com várias narrativas contemporâneas sobre robôs o fato de pôr em cheque a autenticidade do humano, pois este já não se distingue dos androides.

É interessante notar que, embora autômatos não sejam exemplos de androides³¹, por serem puramente mecânicos, ambos partem da imitação do ser humano e não da construção de um ente singular com características próprias. Provavelmente, isto atenua o desconforto de estarmos perante o Duplo. Ameniza-se a estranheza do Outro forjando-se semelhanças. Outra hipótese é de que isso ocorra porque apenas o conhecido pode ser controlado. Por isso, o desconhecido desperta o temor. Simplesmente, ignora-se a “natureza” da máquina para não se ter que lidar com sua diferença, mais difícil de manipular e perigosamente capaz de surpreender, algo proibido aos escravos, a quem as máquinas se assemelham.

Ironicamente a própria semelhança gera uma angústia que deve ser aplacada, criando uma espécie de círculo vicioso que perpetua o desconforto em relação aos androides.

Vale ressaltar que na história dos autômatos, até seus descendentes robóticos, predomina uma visão artificialista, aquela que busca imitar e substituir a inteligência e as tarefas humanas. Os autômatos acima descritos são notáveis por sua semelhança com as pessoas, embora ainda não se possa falar de inteligência, como nos androides atuais, reais e ficcionais. De qualquer forma, na medida em que reproduzem atos tipicamente humanos, como marchar e tocar instrumentos musicais, estão reproduzindo a visão artificialista de pautar a aparência e atividade da máquina pelo modelo humano.

Após o relato de Luiz, um senhor, que a tudo escutava em silêncio, pediu a atenção de todos. Disse então que o Turco, que tanta admiração causava, não era obra do artista que o

expunha, e sim de uma pessoa que morava lá mesmo e todos reverenciavam: o Professor X, um *expert* em autômatos e profundo estudioso das artes mecânicas e da magia. Contou, ademais, que X possuía em sua casa vários autômatos de alta sofisticação, fabricados por ele próprio. Luiz e Fernando resolveram procurar o Professor, na esperança de que ele os ajudasse a esclarecer a resposta enigmática do Turco.

Encontraram um homem vestido à moda francônia, com olhos de brilho fulminante e desagradável e com um sorriso sarcástico. Os visitantes manifestaram o desejo de conhecer seus autômatos, e ele lhes levou ao salão onde esses ficavam. Eram todos músicos – pianista, flautista, percussionista – e tocavam eximamente.

Ao deixarem a casa do Professor, Luiz desabafou dizendo que estava decepcionado, pois esse não havia lhes esclarecido nada. O diálogo que se segue entre os dois amigos focaliza, a partir da ficção, o temor causado pelo duplo mecânico, que ao longo da história vem se manifestando de forma mais ou menos velada. Neste conto, tal pavor é abertamente assumido. É novamente Luiz quem fala:

Já a relação que se estabelece entre o ser humano e figuras sem vida que imitam, na forma e nos movimentos, a atividade humana, representa para mim algo de opressivo, de *sinistro*, de aterrador. Posso imaginar que seja possível fazer com que autômatos dancem agilmente e com muita graça [...]. Você aguentaria assistir a uma cena destas por mais de um minuto sem ficar aterrorizado? Mas para mim o que ainda é mais horrível e *monstruoso* é a música produzida por máquinas [...]

Querer produzir efeitos musicais por meio de válvulas, molas alavancas, cilindros, e tudo mais que possa fazer parte dos aparelhos mecânicos, não passa da tentativa absurda de fazer com que os instrumentos, por si só, realizem o que somente poderão efetuar por intermédio da força interior do espírito, que rege as nuances mais sutis que esses instrumentos possam produzir[...]. O empenho dos mecânicos em construir imitações dos órgãos humanos, ou substituí-los por dispositivos mecânicos com o intuito de produzir sons musicais, significa para mim guerra declarada contra aquele princípio espiritual cuja força alcança vitórias tanto mais admiráveis quanto mais forças existam que aparentemente lhe sejam opostas. Por esta razão, creio que essas máquinas, que do ponto de vista da mecânica são as mais perfeitas, sejam justamente as mais desprezíveis (HOFFMANN, 1987, p. 74-75, grifo meu).

É sintomático que a personagem, para exaltar a superioridade humana em relação a suas imitações mecânicas, evoque categorias metafísicas como “força interior” e “princípio

³¹ Em sua origem, o termo andróide refere qualquer ser que tenha a forma de um homem. Mas atualmente passou

espiritual”. Isto se dá porque a figura do androide, puro simulacro, põe em cheque a autoridade da cópia (ser humano) – que se torna ontologicamente suspeita, devendo provar sua autenticidade – e a do próprio criador (Ideia), uma vez que o desobedece ao ousar usurpar o lugar da cópia. É como se Luiz, intuindo a imensa potência subversiva do simulacro, recorresse à metafísica como uma tentativa desesperada de salvar uma visão de mundo agonizante, que desde a Grécia clássica tem dominado o ocidente. É que a era da cópia, obediente à ideia, começa a dar lugar à do irreverente simulacro – um fenômeno que se intensificará na pós-modernidade.

Luiz explica, por fim, como ele julga que deveria ser a “verdadeira” mecânica:

Assim, a verdadeira mecânica superior deveria ser aquela que ouve com atenção os sons mais particulares da natureza, que investiga minuciosamente os sons que habitam os corpos mais heterogêneos, e cujo empenho seria, então, encerrar essa música misteriosa dentro de algum instrumento, que, submetido à vontade do Homem, soaria assim que ele tocasse. Por essa razão, acho notáveis todas as tentativas de se criar sons a partir de cilindros de vidro ou de metal [...] o progresso deste empenho em penetrar nos profundos segredos acústicos, ocultos em toda a natureza é obstruído porque a ganância e a sede de fama fazem com que qualquer tentativa de aperfeiçoamento, ainda que precária, seja imediatamente apregoadada e apresentada como uma invenção nova e quase perfeita. Por isso é que, em tão pouco tempo, surgiram tantos instrumentos novos, alguns com nomes estranhos ou pomposos, que caíram no esquecimento quando apareceram (HOFFMANN, 1987, p. 76).

Para ele, a finalidade da arte musical não seria a criação de novos acordes, mas sim descobrir os já existentes, ocultos nos corpos heterogêneos, e reproduzir esse som de origem divina. Ou seja, cabe à cópia ser um canal para a manifestação da Ideia, simbolizada pelo “som da natureza”, e não a criadora de algo novo. Esta divinização da natureza é um elemento emblemático do Romantismo.

É interessante notar que a tecnofobia está intimamente ligada a questões metafísicas, pois sua rejeição ao simulacro baseia-se numa fidelidade à Ideia, representada pelas noções de Deus, Verdade, Centro e Natureza, que são abaladas ao entrar em contato com a potência profana do falso.

Também cabe atentar para a crítica que é feita à influência da “ganância” e “sede de fama” na atividade do inventor, que passa a por o lucro acima de sua arte, e a comercialização

a designar robôs com aparência humana. É neste sentido que o emprego aqui.

acima do aperfeiçoamento de seu produto. Como podemos perceber, a união entre ciência e capitalismo não surgiu na contemporaneidade. Na verdade, ela sempre esteve subjacente à pesquisa científica. O que muda na pós-modernidade é que este fato se torna mais intenso e evidente, fazendo com que a ciência perca sua aura sacerdotal.

Os dois amigos continuaram discorrendo a respeito da música perfeita, oculta na natureza, e sobre como os instrumentos então existentes estavam aquém da capacidade de captá-la, quando ouviram um som estranho, semelhante aos acordes de uma harpa. Um calafrio os percorreu, enquanto o som se convertia numa melodia “profunda e plangente” de uma voz feminina. Luiz, trêmulo, repetiu em voz baixa, o trecho da mesma canção que sua amada cantara naquela noite inesquecível. Encontravam-se fora da cidade, em frente a um jardim, a sua frente brincava uma graciosa menina que ao ouvir a música levantou-se rapidamente e disse: “Ah, minha irmãzinha está cantando de novo! Como ela canta bem! Vou levar-lhe uma flor, pois já sei que ela canta muito melhor e por mais tempo quando vê os cravos coloridos” (HOFFMANN, 1987, p. 81). Dito isso, entrou saltitante no jardim com um ramalhete nas mãos. Mas qual não foi o espanto e horror que os percorreu quando, ao avistarem o jardim, viram, sob uma grande árvore, o Professor X. Em lugar do sorriso irônico e desencorajador com o que lhes havia recebido, seu semblante demonstrava uma “seriedade profunda e melancólica e seu olhar voltado para o céu parecia vislumbrar, como que em um transe de suprema felicidade, o Além pressentido” (HOFFMANN, 1987, p. 81). O Professor caminhava lentamente pela alameda e conforme andava “tudo se tornava vivo e animado”, o relato que segue dá uma noção do que consistia esse jardim encantado:

Por toda parte sons cristalinos, que emanavam das árvores e dos arbustos escuros, cintilavam em direção ao céu, e, reunidos num concerto maravilhoso, fluíam através do ar, qual chamas de fogo, atingindo as profundezas do espírito e nele inflamando a centelha do mais elevado deleite que acompanha o pressentimento de um *mundo superior* (HOFFMANN, 1987, p. 81, grifo meu).

Neste momento, Luiz rende-se ao espetáculo proporcionado pela técnica (“mais elevado deleite”) e, revertendo sua condição de simulacro, a considera portadora da centelha divina, ou seja, da própria Ideia (“mundo superior”). O cientista, por sua vez, é descrito como uma espécie de guru em transe embaixo de uma árvore e senhor da natureza ao seu redor. Temos aí um exemplo da associação, tipicamente moderna, do sacerdote ao cientista.

Ao cair a noite, o Professor desapareceu e eles retornaram para casa. Fernando é

tomado por uma intensa emoção e aperta Luiz fortemente contra si, pedindo sua fidelidade. Diz que está certo de que uma força estranha penetrou em seu íntimo e agora o domina. Eles então discutem longamente sobre a hipótese de que seja a força psíquica do professor que atua à distância no Turco.

Chama atenção o fato de que tudo o que se relaciona ao autômato seja imediatamente associado a forças ocultas. Tanto a enigmática fala do Turco, como a estranha “força” que teria penetrado em Fernando, seriam, segundo as personagens, obras de um espírito que agiria através do autômato. Uma explicação plausível para essa mistificação é a estranheza causada pelo fato de a fonte energética do autômato residir, oculta, nele próprio. É compreensível que esta invenção despertasse – em quem ainda não estava acostumado com tal inovação mecânica – fantasias sobrenaturais acerca de uma interioridade misteriosa.

Após esse episódio, Fernando é chamado à outra cidade por seu pai. Ele parte, prometendo voltar em quinze dias. Luiz achou muito estranho que, pouco tempo após a partida de Fernando, ele tenha vindo a saber – pelo mesmo senhor que lhes falara do Professor X pela primeira vez – que as obras de arte deste eram apenas resultados de um divertimento pouco importante. Na realidade, toda sua verdadeira ambição estava voltada às pesquisas e investigações profundas em todas as áreas das ciências naturais. É sintomático que os autômatos não sejam levados a sério como objetos de estudo. Mais uma prova do desprestígio do simulacro em nossa cultura, pois, quando não são considerados perniciosos, são vistos como futilidades.

Passaram-se quinze dias e Fernando não voltou. Após dois meses, Luiz recebeu uma carta. Nela Fernando narra um acontecimento espantoso. Conta que parou em uma aldeia, para trocar de cavalos, e viu passar um coche, que estacionou defronte da igreja, onde duas pessoas desceram. O postilhão disse ao vê-las: “Este é o casal estrangeiro cujo matrimônio será realizado hoje pelo nosso pastor”. Fernando automaticamente se aproximou da igreja e entrou no instante exato em que o pastor abençoava os noivos, encerrando a cerimônia. Olha então para a noiva e descobre que é sua amada cantora; esta lhe vê, empalidece e desmaia. O homem ao seu lado a ampara em seus braços. Fernando então descobre que se trata do professor X.

A partir daquele momento, o jovem não sabe o que aconteceu. Não se conforma em haver perdido a amada, que em seu interior viverá para sempre. Por suas palavras, Luiz percebeu como este trazia a alma abalada, e como tudo estava ainda mais obscuro do que antes.

Vejamos o monólogo final de Luiz:

E se todo este episódio fosse apenas o resultado do conflito entre relações psíquicas extraordinárias que talvez se tenham estabelecido entre várias pessoas, e que, ao se manifestarem atraíram para seu campo de atuação até mesmo acontecimentos que independiam dessas relações, de tal forma que a mente ludibriada passou a acreditar que tais fatos seriam uma realidade criada por ela própria? – Mas quiçá no futuro o feliz pressentimento que trago em meu coração se torne realidade na vida de meu amigo e o console! A profecia fatídica do Turco foi cumprida, e talvez justamente por isso o golpe destruidor que ameaçava Fernando tenha sido desviado (HOFFMANN, 1987, p. 82).

O conto encerra sem esclarecer seus mistérios, num clima onírico típico de Hoffmann. Conforme foi dito, uma análise psicanalítica do mesmo seria uma opção previsível, pois a própria fala da personagem (“se todo episódio fosse resultado do conflito entre relações psíquicas extraordinárias”) indica essa direção. Os temas do inconsciente, da projeção e do duplo estão fortemente presentes na trama, além do discurso metafísico acima pontuado. Contudo, tal viés foge aos propósitos desta tese. O que me levou a incluir este conto, como já referi, foi a possibilidade de conhecer, através de uma obra literária, a representação de andróides em uma era pré-frankensteiniana.

Finalmente, deve ser salientado que, não obstante suas especificidades, a simultânea rejeição e fascínio pelos autômatos, bem como a problematização do Duplo e da função da técnica, aparecem tanto em *Frankenstein* como no conto em questão. Porém, os andróides de Hoffmann não se revoltam, como viria acontecer a partir de *Frankenstein*.

3.3 DA ROBÓTICA, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Se a busca do duplo artificial há milênios povoa nosso imaginário, tal objetivo está cada vez mais concreto e acessível, como demonstra o aumento da fabricação de robôs cada vez mais especializados e hábeis.

A robótica é o ramo da I.A. que corresponde à fase na qual as máquinas adquiriram mobilidade e interação com o mundo que as cerca. Os cientistas da IBM veem os robôs como máquinas “surpreendentemente animadas”, informa Agenor Martins em seu livro *Iniciação à Robótica* (1993). Na obra, são abordados conceitos básicos deste ramo científico, tais como a noção de programação, o progresso da Robótica, suas diferentes linguagens, etc. O que julgo interessante destacar deste estudo é, primeiramente, a informação que nos dá acerca do termo “robô”. Este tem origem numa peça teatral – a tragédia intitulada *Os Robôs Universais de Rossum* – escrita pelo tcheco Karel Capek no início dos anos 20 do século passado, bem antes dos primeiros robôs reais, que só entraram em funcionamento no início dos anos sessenta. O termo robô, explica Martins, veio do tcheco *robota* e significa “trabalhador forçado”.

O título desta obra³² dramática refere-se aos robôs de um brilhante cientista, Rossum, criados para servirem como escravos à humanidade. O autor enfatiza que a tragédia ocorre quando as criaturas passam a “não gostar do papel de subserviência e se rebelam contra seus criadores” (MARTINS, 1993, p. 3). O objetivo de Kapek foi, segundo o autor, satirizar através da ficção a forma de progresso técnico implantada na Europa pelos norte-americanos. Curiosamente o tema do sobrepujamento do criador pela criatura, cerne do romance *Frankenstein*, também está presente na primeira história de robôs de que se têm notícias, reforçando a filiação frankensteiniana da Inteligência Artificial.

É procedente lembrar, referindo-se a robôs, a importância do conceito de “escravo” na tipologia nietzscheana. Este permanece até hoje como um dos principais responsáveis pelas inúmeras polêmicas acerca do filósofo, assim como por distorções mal-intencionadas que

³² Esclareço que, neste trabalho, o substantivo “obra”, cujo sentido é frequentemente alvo de polêmica, é empregado para designar o produto resultante de qualquer trabalho – artístico ou não – sem conotações valorativas.

visaram legitimizar ideias totalmente incompatíveis com sua filosofia.³³ Cabe esclarecer, como enfatiza Deleuze, que os tipos “senhor” (ou “nobre”) e “escravo” (ou “fraco”) referem-se respectivamente a forças ativas e reativas, não tendo qualquer relação com quem detém o poder político ou econômico em uma dada sociedade. É o caso, segundo Nietzsche, da sociedade moderna, na qual os escravos (expressões das forças reativas) triunfaram. Vejamos a seguir, de forma introdutória, o que o autor entende por forças “ativas” e “reativas”, conceitos que serão retomados no decorrer deste trabalho.

Deleuze enfatiza a crítica de Nietzsche à obsessão dos filósofos em falar sobre a consciência, mas serem incapazes de definir um corpo, suas forças, nem o que elas preparam. Ele julga ter chegado à hora de chamar a consciência à modéstia necessária e tomá-la apenas como um sintoma de uma transformação mais profunda e da atividade de uma ordem completamente diferente da espiritual, pois talvez “se trate apenas do corpo em todo desenvolvimento do espírito” (DELEUZE, 19--., p. 62).

Para o instigante eremita alemão, qualquer realidade é, em última análise, quantidade de forças em tensão – cujas qualidades podem ser ativas ou reativas – seja para ordenar, seja para obedecer. Trata-se sempre de uma relação de forças dominantes ou dominadas que formam um corpo, incluindo a consciência ou espírito. Logo, ressalta Deleuze, qualquer relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social ou político o qual, de acordo com as qualidades das forças que o expressam, será considerado do tipo *nobre* ou *escravo*. Sendo o corpo “um produto arbitrário da pluralidade de forças que o compõem pode-se considerá-lo um fenômeno múltiplo onde as forças não se anulam, e isto constitui sua unidade” (DELEUZE, 19--., p. 62). Ao contrário da dialética, em que as diferenças são negadas e superadas – seja pelo extermínio de um dos termos antagônicos, seja por sua síntese em um terceiro elemento – as forças referidas por Nietzsche, embora em tensão, mantêm sua singularidade, expressa em sua qualidade original: ativa ou reativa, conforme afirmem ou neguem a vida. De qualquer maneira, não devemos esquecer que em momento algum Nietzsche almeja a síntese destas forças, mas sim a transvaloração³⁴ dos valores metafísicos – expressões máximas das forças reativas – que negam o mundo, o corpo e o Devir em nome de valores “superiores” à vida terrena. Vemos aí, claramente, uma

³³ Como fizeram os nazistas após sua morte, auxiliados pela irmã do filósofo.

³⁴ Termo cunhado por Nietzsche que significa a superação dos valores metafísicos e a criação de novos valores, afirmativos da vida imanente.

consequência da metafísica platônica, que separa hierarquicamente matéria e espírito. É precisamente esta dualidade que Nietzsche deseja implodir, ao postular que só há corpos, forças em relação. É fácil perceber a influência do platonismo no mundo ocidental, perpetuada pelo judaísmo e cristianismo, que ensinam o desprezo ao corpo e à vida, usando como argumento contra esta a existência do sofrimento e oferecendo como consolo uma felicidade além-túmulo. Tal relação com a existência, denuncia Nietzsche, gera ressentimento e má consciência (culpa).

A principal diferença entre o escravo e o nobre é que aquele apenas reage, e não age. Na medida em que a vida é um suplício, o escravo, que vive da reação, ressent-se vingativamente contra ela, responsabilizando-a por seu sofrimento. Tudo isto sob a tirania de um Deus irado e punitivo que estimula a culpa e o sofrimento. Posteriormente o cristianismo criaria a imagem do Deus *amoroso* que estrategicamente – e com a frieza implacável de que só Javé é capaz – dá em sacrifício a vida de seu único filho, para salvar a humanidade. Ora, ao invés de aliviar o sofrimento humano – conforme pretende a Igreja – isto apenas intensificou-o. Adquirir uma dívida de tal magnitude fez com que a culpa nos levasse a dirigir contra nós mesmos o ressentimento contra a vida – posto agora ser ela dolorosa por causa de *nossos* pecados, que levaram Deus a sacrificar um inocente – através do que Nietzsche chamou de “má consciência”³⁵. Tanto esta, quanto o ressentimento, são expressões tipológicas das forças reativas. Em outras palavras, sua predominância em um dado sujeito define-o como reativo, ou escravo.

Fundamentalmente, o que difere a dialética hegeliana da filosofia nietzscheana é que esta última afirma a diferença, enquanto a outra a combate, visando a eliminar um dos termos ou anulá-los em uma síntese. Nietzsche enfatiza acima que “enquanto a moral aristocrática nasce de uma triunfal afirmação de si própria, a moral do escravo é um não àquilo que constitui o seu não-eu; e este não é o seu ato criador” (NIETZSCHE, 2008, p. 29). Tal criação chama-se Nihilismo, que significa, fundamentalmente, a desvalorização da vida enquanto fenômeno físico e consequente ascensão dos valores metafísicos. A ciência, após a “morte de Deus”, passou a significar – além da negação da própria vida – a negação dos valores ditos “superiores”, sem todavia colocar outros novos e afirmativos em seu lugar. Para Nietzsche, a crença na onipotente e onisciente ciência moderna substituiu a crença em um Deus. Porém, tal

³⁵ Temas do *Anti-Cristo* e da *Genealogia da moral*.

substituição se dá preservando os valores metafísicos que fundamentam a religião, como a noção de verdade, por exemplo, tão cara à ciência. Eis porque podemos considerar os cientistas os novos sacerdotes.

Outro conceito nietzscheano fundamental é o de “Vontade de Poder”, que se refere ao elemento genealógico das forças, de onde derivam suas referidas qualidades. É preciso ter claro que no caso da Vontade de Poder as qualidades primordiais são ditas “afirmativas” ou “negativas”. Em outras palavras: afirmar ou negar, apreciar ou depreciar, exprimem a Vontade de Poder, como agir e reagir exprimem a força. A ação e a reação constituem os meios que a Vontade de Poder utiliza para negar ou afirmar (DELEUZE, 19--., p. 62). Contudo, como alertam os estudiosos de Nietzsche, a Vontade de Poder não deve ser confundida com o desejo de dominar ou possuir poder na forma que comumente o concebemos (político, por exemplo). Vontade de Poder é *aquilo que quer* na vontade.

Os conceitos supracitados estão na base da filosofia nietzscheana e são inseparáveis de outros também basilares, como o de “além-do-homem”, já mencionado. Retornaremos a eles posteriormente, quando procedermos à análise do *corpus*. Por enquanto, gostaria de reter a definição de “escravo” como expressão vitoriosa das forças reativas, e a de “corpo” como o produto de forças em relação. Além de enfatizar que as forças dominantes e dominadas referem-se à quantidade, e não à qualidade das mesmas.

Agenor Martins, ao falar da robótica, observa que os robôs concretos da tecnologia – que são, sobretudo, projetados e programados para executar funções industriais – não coincidem com os robôs mágicos da ficção científica: imaginados com um corpo metálico e de aparência vagamente humana, mas apenas imaginados (MARTINS, 1997, p. 9). Cumpre salientar que seu livro data de 1993, o que torna essa afirmação um pouco defasada.

Outro dado a ser observado, é a distinção (nem sempre clara) entre a robótica e a biônica. Martins explica que a biônica estuda certas funções biológicas, em especial aquelas relacionadas ao cérebro humano, objetivando aplicá-las ao desenvolvimento de equipamentos eletrônicos, enquanto a robótica busca, prioritariamente, desenvolver habilidades humanas em máquinas inteligentes. Porém, a afinidade entre os interesses de ambas leva as pesquisas sobre robótica e biônica a se relacionarem. Tal como acontece com a robótica, a biônica pode vir a inspirar, na ficção, a invenção dos ciborgues – seres humanos enxertados com partes biônicas (MARTINS, 1997). Tal fato, como posteriormente veremos, há muito já ocorre. Isso evidencia uma associação tácita entre a Inteligência Artificial e a Ficção Científica, o que reforça minha motivação em realizar esta tese em Letras.

Antônio Carlos Costa, que organizou os seminários sobre a epistemologia da Inteligência Artificial supra-referidos, abriu o de Fevereiro de 1990³⁶ com uma palestra que esclarece sobremaneira noções fundamentais para nossa compreensão da natureza dos robôs e máquinas, em geral, dotadas de inteligência. O título da conferência foi: *A essência da Máquina e a essência dos Autômatos*.

Seu discurso inicia com a enigmática frase: “A essência da máquina parece ser o engano”. Ele esclarece que tal afirmação baseia-se na “opinião dos antigos”. O texto que segue a esta abertura, por sua importância à compreensão do raciocínio que conduziu à tese, será aqui parcialmente reproduzido.

Costa pontua que Máquina, segundo o “Aurelião” (sic), vem do grego *machané* pelo latim *machina*. Ele recorre ao dicionário Latino-Português, de Francisco Torrinha (1986), e faz a seguinte observação: latinização do grego dórico *machana* que significa “meio engenhoso para conseguir um fim, máquina”.

E destaca os seguintes verbetes (TORRINHA *apud* COSTA, 1990, p.3, grifo meu):

Machina, ae, p. 1. Invenção; maquinação. 2. Máquina; engenho. 3. Máquina de guerra; andaimes (para construção), plataforma onde se expunham os *escravos*; máquina para levantar ou remover objetos parados; colunas, navios, etc; guindaste. 4. Meios; esforços 5. Expediente; artifício; invenção
Machinarius, a, um, p. 1. Adj. Relativo às máquinas, mecânico.
Machinatio, onis, p. 1. Aquele que inventa ou constrói uma máquina, mecânico.
Machinor, atus, sum. 1. (*machina*), tr. Dep. 1. Imaginar, inventar, executar alguma coisa engenhosa. 2. Maquinar, tramar, meditar, urdir, planejar (um ardil, um atentado, etc).
Machinosus, a, um. Adj. Construído com arte.
Mechanicus, a, um. Adj. 1. Mecânico; relativo às artes mecânicas. 2. *Mechanicus*, I, m. Artista; artífice; mecânico

Ele também enfatiza que no verbete sobre arte pode ser lido:

Ars, artis, p. 1. Arte; maneira de proceder ou agir (natural ou adquirida, boa ou má)
Loc: artes ingênuas ou liberadas, belas-artes, liberais; artes sórdidas ou iliberadas,
artes mecânicas (TORRINHA *apud* COSTA, 1990, p. 4).

³⁶ Publicado no mesmo ano pela Editora da UFRGS. Doravante, só indicarei a página.

Costa salienta que *liberalis* refere-se à “pessoa livre” (não escrava), sendo também um adjetivo empregado para designar coisas “dignas de homens livres”, coisas “decentes, belas, formosas”. Já *iliberális* é um adjetivo para “coisas indignas de um homem livre”; “desmazelado”; “abjeto”; “desonrado”; “infame”. Na locução “sórdido homo” aparece “homem de nascimento humilde”, e na locução *sordidi quaestus*, “profissões ignóbeis”. A partir desses dados, o cientista conclui que “entre as artes sórdidas, está a técnica” (TORRINHA *apud* COSTA, 1990, p. 1).

Gostaria de chamar a atenção para o caráter monstruoso – tal qual este termo é concebido após a perda de seu aspecto divino – associado à “técnica”, supra-qualificada como ignóbil e sórdida. Ora, “ignóbil” e “sórdido” são adjetivos usados por Victor Frankenstein para se referir à criatura, também gerada tecnicamente. Tal coincidência sugere que uma espécie de “maldição de origem” pesa sobre os filhos da tecnologia³⁷, como demonstra em geral a ficção científica. Conforme apontou Walter Benjamin (1983), foi a técnica que, ao se tornar reprodutora, fez com que a obra de arte perdesse sua “aura”. Vemos aqui uma extensão do mencionado desprezo platônico pelo simulacro: produto da técnica, por excelência.

O autor ressalta, por fim, o fato de que também os gregos pensavam como os latinos e comprova com os verbetes encontrados no Dicionário Grego-Português e Português-Grego cuja transliteração de Costa reproduzo abaixo:

Mechanáó (mechané) I. imaginar, tramar. II. fabricar, imaginar; produzir, causar, ocasionar, maquinar.
Mechané, és, s f. máquina, instrumento; invenção engenhosa, máquina de guerra; fraude, engano; expediente, meio.
Mechanema, ato, s.n. (mechané) invenção, engenhosa máquina de guerra; fig. Astúcia, maquinação.
Mechanicós, é, ón, ad. Industrioso, engenhoso, mecânico,
mechano-poiós, óu, s.m. fabricante de máquinas de guerra, engenheiro, encenador de teatro (COSTA *apud* PEREIRA, 1990, p. 2).

O autor acredita que a coexistência dos significados “expediente e teatro”, “guerra e guindaste”, revela que, para os antigos, a máquina tinha a propriedade de “fingir e de fazer”, “construir e destruir”.

Considero sintomática a presença dos substantivos “escravo” e “teatro”, entre as acepções de “máquina”. Cabe lembrar que os primeiros robôs – ou *máquinas inteligentes* – de

que ouvimos falar são oriundos precisamente de uma peça teatral. São, portanto, expressões da “potência do falso”, como diria Nietzsche, já que surgem como personagens fictícios (simulacros) em um lugar dionisíaco por excelência: o teatro, cuja origem se deve aos rituais para o deus da embriaguez e desmedida. Essa observação remete à importância adquirida pelo simulacro na contemporaneidade. Vale lembrar que este conceito platônico se refere à última graduação na escala que parte do Ser. Este habitaria o “Mundo das Ideias”, a “Realidade Primeira” – que constituiu o modelo do mundo terrestre, sendo este mera cópia das Ideias – e que não pode ser percebida por nossos falíveis e traiçoeiros sentidos, mas apenas pelo “espírito ou inteligência”, atributo bem utilizado apenas pelos filósofos.

Sendo a arte, como vimos anteriormente, uma cópia do mundo físico – ou seja, “cópia da cópia” – encontra-se três graus afastada da Realidade, representada pela “Ideia ou Modelo” (PLATÃO, 1999). Por isso, o simulacro tem tão pouco prestígio para Platão. Porém, Nietzsche e, a partir dele, Giles Deleuze (1983) – no texto *Platão e o simulacro* – percebem a motivação platônica desse aparente desprezo. Ao trair o modelo, o simulacro torna-se o único capaz de se libertar dos grilhões metafísicos e criar novos valores, qual a criança nietzscheana³⁸. Eis aqui tematizada novamente a ameaça da criatura ao criador.

É importante salientar que, tal qual o vocábulo “máquina”, o monstro frankensteiniano tem como principal característica a ambiguidade. Aparece ser “mau”, mas é originalmente “bom”; pode tanto salvar³⁹ quanto matar; embora seja um ser vivo, é formado por partes de distintos cadáveres. Mas talvez a maior contradição seja o fato de a criatura, a despeito de a considerarem um “monstro”, ser mais humanitária e compassiva do que seu insensível criador. Eis porque a associei – devido a seu tormento e passionalidade – ao espírito romântico, enquanto o frio cientista representaria o racionalismo iluminista.

Após apontar sua duplicidade de sentidos, Costa conclui ressaltando que a máquina, quando real, é “despropositada, ampliada, desmedida”. Ou seja, “a máquina, desde sempre, aparenta o que não é e realiza o que aparentemente não pode ser. A essência da máquina é o *engano*” (COSTA, 1990, p. 4, grifo meu).

Não há como não associar a (in)definição acima com a discussão acerca da fragmentação do sujeito, tão em voga na atualidade. Tal fenômeno se deve, em grande parte,

³⁷ A técnica desenvolvida a partir de princípios científicos.

³⁸ Tema que será focado posteriormente, ao abordarmos *Blade Runner*.

ao abalo sofrido pelo ser humano, em sua pretensa posição central no universo. Segundo Sigmund Freud, o referido abalo foi causado pelas “três feridas narcísicas” que sofreu a Humanidade⁴⁰.

Dizer que a essência da máquina é “o engano” é em si mesmo paradoxal, já que, por definição, a essência é a parte imutável e original do ser, sempre idêntica a si própria. Tal dado sugere uma possibilidade a ser investigada: a indefinição identitária não é apenas um fenômeno humano, e talvez a robótica – por lhe ser tal indefinição estrutural – não a vivencie angustiadamente como crise ou contradição a ser superada. Outro aspecto que merece atenção é a ressalva feita por Costa de que a máquina, quando real, é *desmedida*, pois “aparenta o que não é e realiza o que aparentemente não pode ser, sua essência é a surpresa, o engano” (COSTA, 1990, p. 4). Parece que a sombra de Dioniso paira sobre a máquina, como indicam sua desmedida e imprevisibilidade. As portas para o trágico encontram-se abertas, como veremos melhor posteriormente.

As máquinas inteligentes, ao transgredirem as fronteiras que lhes foram demarcadas, revelam sua veia trágica, de ascendência prometeica. Sua *hybris* consiste em não se fixar a limites e ousar surpreender – algo de suprema arrogância por parte de quem foi criado para ser escravo, como é o caso dos robôs. Elas não apenas se limitam às atividades para as quais foram programadas como as desobedecem: isto se dá igualmente com a criatura frankensteiniana e com a grande maioria dos androides da ficção, incluindo *Pinocchio* da literatura infantil. Tudo indica que ser criado para servir como escravo e se rebelar contra isto é o destino inevitável dos seres tecnologicamente concebidos.

Na segunda parte da conferência, que trata da “essência dos autômatos”, o autor empreende com este termo um percurso similar ao realizado em relação ao conceito de “máquina”. Cabe frisar que, embora Costa não mencione – possivelmente, devido à obviedade – um dos sinônimos de autômato é precisamente “robô”, o que também o associa à ideia de escravo.

O cientista observa haver na história do referido termo – que vem do grego

³⁹ No início do romance, ele salva uma família miserável provendo-a de alimentos diariamente. Esta, após conhecer sua aparência, agride-o e foge dele apavorada.

⁴⁰ A saber: a teoria de Copérnico que desloca a Terra do centro do Universo; a teoria da evolução, de Charles Darwin, que nega nossa origem divina e, por fim, o próprio Freud, que se inclui entre os responsáveis por este feito de tal magnitude graças à sua teoria do Inconsciente, que destrona a consciência racional, talvez o último baluarte da vaidade humana.

autómatos, on – um curioso entrelaçamento dos sentidos de casualidade e pré-determinação, já presente em sua origem grega. Recorre uma vez mais ao dicionário, que diz ser “autômato” um adjetivo neutro cujo significado é “que se move por si mesmo, espontâneo, natural, autômato” (ISIDO PEREIRA *apud* COSTA, 1990, p. 3).

O autor recorre ao livro sobre termos filosóficos gregos, de F.E. Peters, no qual o substantivo autômato é traduzido por “espontaneidade”, dando também outras indicações. Peters informa que “autômato”, no referido sentido de espontaneidade, foi usado filosoficamente por Aristóteles associado ao termo *tyche* (cuja tradução, é “acaso, sorte, fortuna”) e em oposição ao termo *proairesis*, que designa a escolha deliberada e premeditada de uma ação para a realização de um desejo (PETERS, *apud* COSTA, 1990, p. 3). Portanto, conclui Costa, “autômato” refere-se à ação espontânea, não deliberada, não vinculada a um objetivo; autômatos parecem “não ter finalidade própria” (COSTA, 1990, p. 31).

Porém, ressalta ainda Peters, os filósofos atomistas⁴¹ consagraram a associação do termo *týche* ao termo *ananke*, cujo sentido é “necessidade inarredável”. O autor explica que, para os atomistas, a *ananke* era característica das operações de elementos pertencentes ao mundo físico e concebidas como operações que não visam um fim. No dicionário de Peters, *ananke* é também traduzida por “necessidade; destino, sorte; miséria, pobreza, sofrimento; meios de forçar: tortura, cárcere, laços de sangue”. Costa (1990, p. 3) resume esses significados pontuando que “*Ananke* é, então, “a impossibilidade de ser de outro modo”.

O autor enfatiza que a palavra autômato, em sua origem, está atrelada, por um lado, a uma ambiguidade de sentidos expressa pelos pares: possibilidade e impossibilidade; escolha e inevitabilidade; espontaneidade e necessidade; acaso e pré-determinação. Por outro lado, ela sempre foi associada a uma ideia de “ausência de objetivos”. Isto se dá tanto quando tomada no sentido prático de ser a causa de uma ação humana espontânea, não premeditada, como quando através de outro sentido possível, *týche*, se refere a operações do mundo físico em que não se reconhece finalidade (COSTA, 1990, p. 3).

Contudo, Costa considera que não devemos limitar a interpretação de “autômato” apenas às noções negativas: acaso = ausência de escolha; pré-determinação = ausência do poder de decisão ou de finalidade. O autor alerta que convém também examinar que palavras os gregos atribuíam às noções positivas opostas: presença do poder de decidir; presença de

⁴¹ Filósofos que acreditavam ter a formação do Universo se dado pela combinação espontânea dos átomos.

finalidade.

Como foi dito, a ideia de escolha e de finalidade era designada pela palavra *proáiresis*. A própria noção de fim, informa Costa, era designada por *telos*, mas quando referido à vida cotidiana do homem, o fim era visto como desejo e designado por *boulésis*. A partir disso, o autor pondera que se faz necessário analisar os termos que designam as propriedades das ações capazes de realizar um fim. Para tanto, recorre novamente a Peters (*apud* COSTA, 1990, p. 3), o qual diz que Aristóteles distinguia entre as ações que visam produzir um resultado (construir um objeto ou alterar uma situação) e as ações que, sem visar a produtos, justificam-se por sua própria realização. O primeiro caso é exemplificado pelas atividades artesanais e a medicina, e o segundo, pelo “bate-papo”. Ambas são ações, salienta Costa, mas o que caracteriza distintivamente a ação produtiva, que visa um determinado fim, é que ela se dá segundo uma técnica comprovada – como garantia à realização adequada de seu produto. Em grego, técnica é *téchne*, palavra que Peters diz designar um conhecimento adquirido empiricamente e se tornado passível de ser transmitido graças à racionalização. Vemos assim que a tecnologia – i.e., a aplicação da técnica a partir da ciência – é a consequência lógica, nas sociedades pós-industriais, da predominância e desenvolvimento da técnica (*téchne*).

Das reflexões acima, algumas requerem especial atenção, como a contraditória afirmação de que “a máquina, em sua natureza, pode *aparentar* e *ser* real”. Para a filosofia platônica, que considera a aparência uma ilusão, ou ela apenas aparenta ser real (logo, não é) ou efetivamente ela é real.

No momento, gostaria de chamar atenção para o fato de que com esta contradição a máquina, de certa forma, realiza a superação da metafísica – anunciada por Nietzsche –, pois extingue as fronteiras entre suas categorias fundamentais: Ser e Parecer; modelo e simulacro.

Para Costa, parece óbvio que os adjetivos gregos *autômatos* e *technikos*, sejam palavras que referem propriedades antagônicas, e argumenta

É automático o que não visa finalidade, é técnico o que existe para garantir a realização de uma finalidade. O automático é ou casual ou inevitável, i. é., está distante de qualquer possibilidade de decisão. O técnico é cuidadosamente meditado, organizado, depurado e adquirido por aprendizado voluntário (COSTA, 1990, p. 4).

O autor considera fundamental compreender o que fez os termos “automático” e “técnico” aproximarem-se tanto, a ponto de se tornarem praticamente sinônimos. Para tanto,

considera necessário examinar melhor o vocábulo *techné* e as palavras que semanticamente se relacionam a ele. Inicia pela noção de produção que, conforme informa Isido Pereira (*apud* COSTA, 1990), significa “criação, fabricação, confecção; arte da poesia”.

Há na filosofia grega dois tipos de produção: a divina e a humana. A produção divina gera objetos naturais; a humana, objetos manufaturados. Há também dois tipos de produtos: os objetos originais e as cópias ou imagens (*eikónes*). Para Platão, como vimos anteriormente, os objetos originais são superiores às imagens – frutos de uma atividade de reprodução do já existente. A *mimesis*, ou seja, a arte é tida como uma atividade menor, porque reprodutora de cópias. O conhecimento necessário a essa atividade é a técnica – a *téchnē poietike mimétike* –, um conhecimento de importância também secundária (COSTA, 1990, p. 4).

O cientista sublinha que houve, ao longo da história, uma mudança nos sentidos das palavras, e o termo “arte” deixou de designar a produção de objetos imitativos e passou a designar a produção de objetos originais. É pertinente lembrar que o processo de ruptura com a *mimese* clássica, juntamente com a busca incessante pela originalidade, é um traço típico do Romantismo que inaugura e define a arte moderna⁴².

Costa acrescenta, ainda, que o termo “técnico” – originalmente sinônimo de “arte”, designando o conhecimento necessário à produção de objetos imitativos da natureza – passou a designar o conhecimento necessário à produção de objetos imitativos de uma *ideia teórica*, em especial objetos que sejam produzidos à imagem de uma especificação ideal. Da mesma forma, a produção desse tipo de objeto transformou-se em reprodução; especialmente, em reprodução industrial. Por isso, o autor afirma não se surpreender que, no momento em que o termo “técnica” passou a designar o conhecimento de um processo reprodutivo, este se tenha associado à palavra autômato, denotando pré-determinação, ausência de possibilidades e alternativas. Em outras palavras, a técnica não é criadora. Ao menos, aparentemente.

O cientista finaliza a interpretação do que chama “noção intuitiva de autômato” enfatizando, contudo, que em todos os termos acima analisados subsistem as dualidades apontadas, e afirma:

A técnica continua a ser o conhecimento de uma ação que se organiza paulatina e deliberadamente. A condição de “ação pré-determinada” das atividades técnicas, só aparece para quem está na situação de indivíduo que

⁴² Cf. *Os Filhos do barro*, de Otávio Paz (1974).

deve executar tal ação, sem ter acesso ao conhecimento teórico que a justifica. Para quem tem acesso a esse conhecimento teórico, uma técnica é sempre o resultado de um conjunto de opções, que ela corporifica. Por outro lado, na palavra autômato subsiste a noção de espontaneidade, de acaso, portanto de possibilidade variada. É só quando se impõe ao autômato um enquadramento de ordem técnica visando um tipo de ação apenas reprodutiva, que ele adquire o aspecto de pré-determinação, de impossibilidade de alternativas (COSTA, 1990, p. 5).

Monstros e autômatos são vivenciados, em nossa civilização, de modo similar ao *estranho*, referido por Freud, ou seja, simultaneamente “*heimlich*, e *unheimlich*”. Pois, ainda que sejam produtos do trabalho humano – como a criatura de Frankenstein e os robôs –, são considerados, pelo senso comum, seres de natureza misteriosa e inacessível à nossa compreensão de simples mortais não iniciados na insondável complexidade do saber científico. Por isso, são retratados de modo ameaçador, que é como o desconhecido é em geral percebido. A este respeito, julgo interessante ressaltar a relação, flagrada por Costa, entre tal temor e o conceito marxista de “alienação”. Atentemos, primeiramente, para este conceito e sua aplicação às máquinas, segundo Costa.

Nos *Manuscritos de 1844*, Karl Marx reflete sobre o trabalho, considerando-o a atividade específica do homem, pois é aí que este se integra à humanidade. Marx faz notar que todo ser vivo caracteriza-se por sua estrutura e atividade. E toda atividade é produtiva, na medida em que modifica a realidade para atender às necessidades do indivíduo. Porém, só o homem pode agir visando atender a necessidade de toda espécie humana, por ser o único a se perceber como tal. Além disso, apenas ele sabe que pode tornar qualquer elemento do mundo um instrumento de sua atividade, manual ou intelectual. É o que mostra, por exemplo, Stanley Kubrick, na antológica cena da primeira parte de *2001 – The Dawn of man*⁴³ – quando um primata, ao som de *Also sprach Zarathustra*⁴⁴, agarra um osso e o utiliza como arma para destruir seus inimigos.

Porém, questiona Marx a respeito da atividade definidora do humano, que relação possui o indivíduo moderno com seu trabalho, sua produção? E acaba por concluir que é uma relação de não identificação, de apatia e alienação. Tal alienação teve origem na Revolução Industrial, com a introdução das máquinas e divisão do trabalho em tarefas dissociadas e monótonas, a partir das quais não se podia vislumbrar nenhum produto final, e muito menos

⁴³ “Aurora do homem”.

se identificar com este. Tal fato foi de suma importância para o desenvolvimento do sistema capitalista, pois a não identificação dos operários com o fruto de seu trabalho enfraquece sua motivação para reivindicar uma parte justa do lucro gerado por este⁴⁵ (MARX *apud* COSTA, 1990).

Para Antônio Carlos Costa, o produto da atividade humana é sempre um objeto humanizado, extensão dos sentidos de seu criador – como já havia demonstrado Malcom McLuhan (19--), ao qual voltaremos em breve. Devido à alienação, não conseguimos perceber isto, vez que ela instaura a separação entre o trabalhador e o produto de seu trabalho. Ao denunciar tal relação alienada, Marx faz ver, como aponta Costa, que ela não se restringe ao trabalho, mas se estende também aos outros homens. Sendo o trabalho que integra o homem à humanidade, ao se alienar dele o indivíduo aliena-se também dos seres humanos. O mundo, portanto, não é mais aquele conformado às formas humanas. Para Marx, “o mundo inteiro dos objetos se desumaniza, se artificializa, se desnaturaliza” (MARX, *apud* COSTA, 1990, p. 31).

Sendo a máquina um objeto cultural ativo, seria lógico que ela reproduzisse formas humanas de atuação no mundo. Tal fato, segundo Costa, não teria nada de surpreendente, não fosse a presença da alienação que gera o estranhamento. É ela a responsável pela contradição entre os termos “inteligência” e “máquina” (COSTA, 1990, p. 31). Por outro lado, é curiosa a associação destes dois conceitos na expressão “máquina inteligente”. Isso leva a indagar por que, em tempos de profunda alienação, objetos artificiais e não identificáveis com seus criadores se definem por tentar reproduzir o traço humano por excelência: a inteligência.

Costa deduz que, se o trabalho alienado só pode criar objetos alienados, a inteligência das máquinas só pode ser uma inteligência alienada, estranha às formas humanas de inteligência. O mito da dominação do mundo pelas máquinas e as imagens da humanidade subjugada por andróides são, para ele, as formas “plásticas/pictóricas/literárias dessa separação entre o homem e seu produto que, tornado independente e desumanizado, se volta contra ele (COSTA, 1990, p. 33).

Frankenstein, o único mito gerado pela Revolução Industrial, previu como a alienação, sustentada pelo ideal capitalista do lucro, atingiria todos os setores da sociedade moderna. Inclusive, nossos “abnegados” cientistas.

Cumpramos esclarecer que, embora o objetivo do Dr. Frankenstein – legítimo mito do

⁴⁴ "Assim falou Zaratustra", de Richard Strauss, usado aqui em clara referência a Nietzsche.

individualismo moderno⁴⁶ – não fosse de natureza monetária, sua descoberta tinha uma intenção notoriamente ególatra: ser adorado como o Deus de uma nova espécie.

Onde o trabalho como atividade que integra e serve à humanidade? Onde a sagrada motivação humanitária da medicina? Cada vez mais visivelmente, a finalidade da ciência é servir ao capitalismo, ou seja, tornar-se tecnologia. Victor rejeita sua criação exatamente por não se identificar com a mesma. Tal fato é sintomático da voga alienante gerada pela Revolução Industrial. Mencionou-se acima a definição de robô como “máquina surpreendentemente animada”. Ora, animada significa exatamente dotada de *ânima* (alma), ou seja, vida. É curioso notar que, não obstante tratar-se de um produto do trabalho alienado, o robô – uma máquina eminentemente antropomórfica – segue evocando o *Duplo* do homem, tal quais os autômatos de Hoffmann.

Agenor Martins faz referência a um conceito desenvolvido por estudiosos franceses: “Robô é um dispositivo automático adaptável a um meio complexo, *substituindo* ou *prolongando* uma ou várias junções do homem e capaz de agir sobre seu meio” (MARTINS, 1993, p. 13, grifo meu).

É interessante notar, mais uma vez, (e Martins chama a atenção para isso) a semelhança da definição acima com as ideias difundidas por McLuhan. O autor recorda que o comunicólogo canadense afirmava que todo produto da tecnologia de alguma forma faz estender nossos sentidos e nervos. (MARTINS, 1993). Ele ilustra esse conceito salientando que as roupas que usamos seriam extensões de nossa pele, e o avião a jato e o automóvel, de nossos pés; já o telefone, o rádio e a televisão estenderiam as capacidades do nosso sistema nervoso central (como fala, audição e visão). Conclui assim que, do mesmo modo, os robôs substituem ou prolongam funções humanas ao agirem nos meios complexos para os quais foram projetados. Em geral, as tarefas reservadas aos robôs são difíceis, de alto risco para o homem ou extremamente cansativas (MARTINS, 1993). Tal informação confirma a concretização do que havia sido imaginado por Kapek, a saber, a produção de robôs para a função de escravos. Evidentemente, trata-se de uma visão antropomórfica.

No artigo intitulado “A natureza do artificial”⁴⁷, Costa recorda a célebre frase de Hegel

⁴⁵ Ver a respeito o conceito de mais-valia, no livro I do *Capital*.

⁴⁶ Ver a este respeito o capítulo sobre Frankenstein.

⁴⁷ Artigo apresentado no Seminário de Epistemologia da Inteligência Artificial (UFGRS, 1987). Aqui também passarei a indicar só a página.

na qual é criticado o constante atraso da filosofia em relação aos temas da ciência: “a coruja da sabedoria só levanta vôo ao entardecer” (HEGEL *apud* COSTA, 1990, p. 54).

Para este filósofo germânico, a ciência é a principal responsável por tal relação com a filosofia, devido ao caráter que aquela assumiu nas primeiras etapas de seu desenvolvimento. Costa retoma o supracitado artigo de Mosca, *O homem e a máquina*, no qual é dito que a ciência nasceu para ser o instrumento cognitivo pelo qual o homem pretendia dominar a natureza. Mas adverte que “natureza” deve ser aí entendida como “o outro do homem, o não criado por ele, o mundo dos objetos dados desde sempre e, por isto, impregnados de uma certa fatalidade (MOSCA *apud* COSTA, 1990, p. 54) . O autor enfatiza que a primeira grande transformação sofrida pela ciência ocorreu na passagem do século XIX para o século XX e consistiu na conscientização da inexistência de um “objeto dado desde sempre”. Segundo ele, todo objeto de conhecimento adquire sua forma final graças ao resultado da “interação entre aquilo que é e os instrumentos cognitivos de que o homem dispõe no momento de conhecê-lo. Devido a estes "evoluírem, também evoluiu a forma dos objetos da natureza” (COSTA, 1990, p. 54). Inevitável não ver aí afinidades com o célebre conceito nietzscheano de “perspectivismo”. Este afirma não haver fatos, mas apenas versões – decorrentes de diferentes perspectivas que, através de suas respectivas vontade de poder, impõem um determinado sentido a algo. Todavia, enquanto na ciência esta conclusão é fruto da combinação “daquilo que é” com os meios materiais disponíveis para percebê-lo, Nietzsche não está preocupado com o *Ser* das coisas. Para ele, todo sentido é dado pela interpretação imposta a algo pelas forças, negativas ou afirmativas, resultantes da vontade de poder que dele se apoderou. Cabe ao filósofo fazer a *genealogia*⁴⁸ de suas diferentes interpretações, revelando o que estas mascaram.

Costa afirma ainda que, em certo sentido, a razão termina por construir o real, e a ciência, por historicizar o mundo. Isto é evidente, vez que a razão constrói instrumentos de percepção da realidade científicos e datados, cuja face acompanha, por sua vez, o aperfeiçoamento dos referidos instrumentos.

De acordo com o autor, estes são fatos que parecem anunciar uma nova transformação: “não sendo mais o mundo um mundo dado, nem a ciência simplesmente a investigação daquilo que sempre existiu, este passa a ser um mundo construído pelo homem, e a ciência, a

⁴⁸Método que consiste em desvelar o valor dos valores, i.e., a vontade de poder subjacente às interpretações.

ser predominantemente técnica" (COSTA, 1990, p. 54). Desde o final do século XX, a atividade científica passa por uma nova transformação: está deixando de ser um instrumento de domínio e passando a ser instrumento de criação. Logo, para Costa, a principal pergunta da ciência contemporânea deixa de ser sobre a origem da vida e passa a ser sobre o que "deve ou não deve ser". Além disso, ele ressalta que o homem, antes criatura, passa a ser predominantemente um criador. O mundo passa a ser um mundo criado e a natureza constituída, protegida. Ele ilustra sua afirmação chamando a atenção para o fato de que não há nada "mais artificial do que um santuário ecológico, protegido por uma legislação adequada" (COSTA, 1990, p. 53).

Eis, ainda, o que constata:

A relação homem-natureza passa a ser uma relação criador-criatura. A ciência está alterando o estatuto ontológico dos entes do mundo (de objetos da Criação para objetos da criação) e daquele que lhes dá origem (de Criador a criador): a ciência está instaurando a criação na finitude (COSTA, 1990, p. 55).

Costa considera que neste processo de modificação da natureza do mundo pela intervenção deliberada do engenho humano – processo do qual o mito de Frankenstein é emblemático – a máquina sobressai como o objeto por excelência da criação finitária; e conclui com as seguintes palavras:

No lento desenvolvimento histórico, na contínua evolução em direção à generalização funcional e à crescente adaptabilidade, só se pode evidenciar o que faz da máquina o resultado mais típico do processo de historização do mundo: ela é um ente criado dotado de autonomia-funcional. Na criação finitária, a máquina é a criatura autônoma. A ficção científica parece ter, assim, algo de verdadeiro (COSTA, 1990, p. 55).

O autor encerra o artigo ressaltando que a atual relação entre filosofia e ciência parece sofrer sérias exigências de modificação, e retorna a Hegel para advertir sobre os perigos de dissociar filosofia e ciência. Tal advertência, vinda de um cientista, leva-nos a refletir se estes são de fato os únicos responsáveis por sua falta de diálogo com a filosofia.

O objetivo da exposição acima foi enfatizar, resumidamente, as principais questões concernentes à epistemologia deste campo das Ciências do Artificial.

Recordo ainda que os robôs, igualmente ao mito frankensteiniano, têm sua origem em uma obra literária. Além desta, há várias outras semelhanças entre a novela⁴⁹ de Mary Shelley e a peça de Karel Kapek. As duas tratam da catástrofe decorrente da rebelião de seres tecnologicamente gerados contra seu criador, que é em ambos os casos um cientista arrogante e inescrupuloso. A proximidade entre essas histórias é tão notória que, assim como associa, abaixo, o *Metrópolis* de Fritz Lang ao mito *Frankenstein*, Martins (1993) associa a tragédia de Kapek a esse mesmo filme, utilizando-o como exemplo de que a ficção se antecipou à ciência ao abordar a robótica. Ambos os escritores pretenderem, nos textos em pauta, criticar os riscos do progresso.

O tema que constitui o cerne das duas obras – criatura artificial *versus* criador humano – é um dos mais emblemáticos da ficção científica. Ressalto, contudo, que enquanto *Frankenstein* está mais próximo da Engenharia genética, a peça de Kapek refere-se à Robótica, termo dela originado.

Mosca e Costa enfatizam que a ciência moderna, ao nascer, concebia a natureza como o *Outro* do homem, algo a ser por ele dominado. Costa, porém, insiste que com a transformação ocorrida na transição do século XIX para o XX essa relação de dominação passou a ser de criação, o que reforça a necessidade de uma base filosófica para a ciência, pois esta agora cria nossa realidade. O desenvolvimento de uma Inteligência Artificial (ou de máquina) é característico desta nova fase científica.

Frankenstein prenuncia essa fase. O cientista Victor – embora autêntico representante do pensamento iluminista, como busquei demonstrar em minha dissertação – não é um mero "investigador" da natureza, como seus contemporâneos⁵⁰, e intervém nesta de forma criativa (e perigosa!). De tal intervenção, são gerados temíveis “duplos”, como a criatura de Frankenstein e os robôs, cujas características – ao menos, na ficção – também são, sob vários aspectos, monstruosas.

A citada visão McLuhaniana das invenções enquanto extensões dos seres humanos é um claro indício de que os robôs são projeções destes – o que é uma marca do duplo. Conforme argumentou Costa, autômatos têm como principal característica a ambiguidade. São percebidos em nossa cultura de forma semelhante ao “estranho” freudiano:

⁴⁹ *Frankenstein* é considerado, pela literatura inglesa, uma novela.

⁵⁰ Na modernidade, a ciência era mais investigativa que propriamente tecnológica, embora já aliada ao capitalismo nascente.

simultaneamente *heimlich* e *unheimlich*. Pois embora sejam, mais do que produtos, extensões dos seres humanos, são tidos como complexos e insondáveis pela população, em sua maioria não “iniciada” nos mistérios da robótica. Não causa, portanto, admiração o fato de a ficção científica mostrá-los, na maioria das vezes, como seres ameaçadores que lutam ferozmente para se libertar e, em geral, passam de escravos a senhores da humanidade. E não é outro o tema de *Frankenstein*, cuja criatura – criada para servir e glorificar seu criador – acaba por destruí-lo.

Talvez o alerta tácito de Mary Shelley à nova era de ciência e progresso que se iniciava fosse o mesmo que do cientista Antônio Carlos Costa quando enfatiza que no momento atual – em que a prática científica passa de investigadora à criadora – a relação entre ciência e filosofia exige modificação. Pois nos alerta, evocando Hegel, que “todo ato de criação é um ato de opção, e na hora de criar o mundo, convém que a coruja já tenha alçado vôo” (COSTA, 1990, p. 56).

3.4 DA FICÇÃO CIENTÍFICA

Em seu livro introdutório sobre a Ficção Científica, Bráulio Tavares – um dos principais escritores brasileiros nesta área – afirma que a maioria dos mal-entendidos que cerca este subgênero narrativo provém da tentativa de defini-lo a partir do nome que lhe foi casualmente atribuído em dado momento, não importando sua atual adequação.

O termo *Science Fiction* foi cunhado por Hugo Gernsback – editor da antológica revista de Ficção Científica *Amazing Stories*, dos anos vinte – para denominar o tipo de literatura que ele publicava. Segundo Tavares, o nome deu origem a tantas polêmicas que o escritor Robert Heinlein propôs, como alternativa, o termo “ficção especulativa” (*speculative fiction*). Sua principal motivação era “interromper o círculo vicioso de cobranças entre cientistas e literatos” (TAVARES, 1992, p. 12).

Essa relação paradoxal com a ciência sempre perpassou a Ficção Científica (FC). *Frankenstein*, por exemplo, nasceu de uma lendária discussão entre Mary Shelley e os poetas Percy Shelley, Lord Byron e Polidori acerca dos poderes da eletricidade, recém descobertos. Fascinava-lhes, especialmente, o galvanismo, que julgava possível animar, através de cargas

elétricas, seres mortos. Por outro lado, a ficção também fornece material à ciência, como comprova Jules Verne, cujas obras anteciparam vários inventos, como o avião e o submarino.

Arthur Clark – autor de *2001, uma odisséia no espaço*, entre outros livros – é um raro exemplo de escritor igualmente talentoso na ciência e na ficção. O filme de mesmo nome – dirigido por Stanley Kubrick e com roteiro do próprio Clark – é ainda hoje um marco insuperável da FC cinematográfica. Na ciência, sua mais importante contribuição foi o conceito de *satélite geoestacionário* como ferramenta futura imprescindível no desenvolvimento das telecomunicações. Ele propôs essa ideia em um artigo científico intitulado *Can Rocket Stations Give Worldwide Radio Coverage?*, publicado na revista *Wireless World* em Outubro de 1945. A órbita geoestacionária é conhecida, desde então, como *órbita Clarke*. Além disso, o asteroide 4923 foi batizado com seu nome pela NASA, assim como um dinossauro descoberto na Austrália, o *Serendipaceratops arthurclarke* (ARTHUR CHARLES CLARKE, WIKIPÉDIA, 2009). Cabe salientar, contudo, que o romancista e o cientista Arthur Clark exerceram separadamente suas atividades, pois o escritor jamais buscou fundamentar sua produção literária em fatos científicos.

Tavares define a relação da FC com a ciência enfatizando que na FC a ciência é personagem, não coautora. Ele reconhece que o saber científico parece ser uma fonte de inspiração para a FC. Porém, salvo raras exceções, não veremos nesta a presença de racionalizações científicas plausíveis. O autor de FC sente-se à vontade para imaginar as coisas mais extravagantes ou para teorizar sobre a origem do universo com uma ou duas frases, sem se preocupar com a veracidade. Tavares conclui que a maioria das narrativas estão mais voltadas para a magia do que para a ciência. O que ele julga comum a toda obra de FC é que, por trás das aventuras e ambientes insólitos, há uma tensão permanente entre o conhecido e o desconhecido. Tal situação força as personagens (e os leitores) a se deparar com situações “além da imaginação”, onde necessitam identificar, prever e controlar fenômenos inexplicáveis, um pouco como a situação do cientista diante de um problema de laboratório.

Isto se manifesta, por exemplo, através da chegada de um ser extraterrestre em nosso mundo, da viagem a um espaço/tempo diferente do nosso ou da incerteza se estamos perante um ser humano ou um androide.

Ainda segundo Tavares, a ciência representa o triunfo do conhecido sobre o desconhecido. Ela tem a seu favor um imenso currículo de benefícios prestados à humanidade: grandes invenções e descobertas, revoluções conceituais, a conquista espacial, etc. Contudo, estes feitos benéficos não são seu único legado. Sabemos – em especial a partir

da Segunda Guerra Mundial – que a ciência também possui uma face tenebrosa. Da pólvora à bomba atômica, passando pelas experiências “científicas” dos nazistas, a ciência, especialmente no século XX, proporcionou sérios motivos para justificar a tecnofobia.

O autor argumenta que todo cientista está sujeito a passar por herói ou vilão, especialmente na FC. Porém, alerta que nem sempre transparece ao público o fato de que a ciência é uma atividade diretamente vinculada a interesses políticos, industriais e militares. É deveras significativo que livros como *Frankenstein* (1818), *A ilha do Dr. Moreau* (1898), de H.G. Wells, *L'Éve Future* (1886), de Villiers De L'isle Adam e filmes como *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, *Frankenstein* (1935), de James Whale e *Alien* (1979), de Ridley Scott, assim como vários outros, sejam relacionados simultaneamente ao terror e à ficção científica. Tal fato parece designar um *sintoma*⁵¹: o de que nos tempos atuais – em que as conquistas tecnológicas são cada vez mais voltadas para sofisticadas invenções bélicas – a ciência suscita mais o sentimento do terror gótico que o da eufórica confiança moderna. Cumpre lembrar que o titã Prometeu, fonte arquetípica de *Frankenstein*, possuía o dom de prever o futuro, podendo, portanto, ser considerado “patrono” tanto das artes divinatórias quanto da FC, o que evidencia a filiação mítica e trágica do saber científico. Hoje que o ansiado e temido futuro chegou sob a forma de clones, robôs e armas químicas, a reflexão acerca dos limites e consequências da intervenção científica é mais necessária do que nunca.

Vários temas são abordados na FC. Viagens espaciais e temporais, bem como a vida extraterrestre, estão entre os mais frequentes. Além destes, a vida artificialmente criada também é um tema recorrente e emblemático. Isso é compreensível se levarmos em conta que *Frankenstein* é “oficialmente” considerado o precursor deste subgênero literário. É nesta vertente temática – a questão do duplo artificial – que se concentra este trabalho.

Como observa Tavares, as primeiras criaturas artificiais das histórias de FC seguiram o modelo de seu ancestral romântico e eram fabricadas em laboratórios, à nossa imagem e semelhança. No século XX, o monstro de *Frankenstein* deu lugar a ciborgues, andróides e toda sorte de autômatos. São criaturas mecânicas com corpo metálico e aparência vagamente humana, já que, via de regra, possuem cabeça, tronco e membros. Deve-se ter claro que os robôs da FC são bem diferentes da maior parte dos robôs industriais da atualidade. Estes são projetados e programados para um certo número de funções específicas e, portanto, não

necessitam ser humanoides – embora a fabricação de robôs humanoides tenha crescido consideravelmente, em especial no Japão.

Já na FC, como pontua Tavares, tal semelhança é necessária, pois o que ali interessa não é a funcionalidade técnica, e sim o impacto simbólico da presença de alguém que é ao mesmo tempo nosso reflexo e nosso instrumento, nossa criatura e nosso possível adversário (TAVARES, 1992, p. 61).

É interessante notar a ambiguidade com que os autômatos são tradicionalmente tratados pela FC, que ora os apresenta como ingenuamente bons, ora como malignos. Estamos, de modo inequívoco, perante nosso duplo artificial. O incômodo causado é aquele percebido por Freud, o *unheimlich*, acima mencionado.

Tavares (1992, p. 62) refere que os robôs da FC de cinquenta anos atrás eram “pesadões, cheios de luzinhas, verdadeiros paquidermes metálicos”. Podiam se apaixonar, sentir medo e filosofar. Para o autor, os robôs ficcionais desta época eram uma mistura de eletrodoméstico e animal de estimação. Era “charmoso” imaginar que eles tivessem emoções e inteligência, do mesmo modo que projetamos isto em um cão ou gato.

Para Tavares, a literatura e o cinema mostram que era este tipo de simpatia que os ingleses, no século XIX, chegaram a sentir pelos nativos de suas colônias na Ásia e África. Os descendentes de portugueses, no Brasil, sentiam algo semelhante por seus escravos africanos e indígenas. A relação homem/robô na FC não passa, no mais das vezes, de uma variante das narrativas que giram em torno de um patrão “civilizado” e de um criado “primitivo”, em que um encarna a cultura, e o outro, a espontaneidade: um comanda, o outro obedece (TAVARES, 1992, p. 62). Se lembrarmos que “robô” vem de robota, é fácil deduzir quem obedece. Ao menos em princípio, pois desde Adão e Eva as criaturas desobedecem aos criadores. Essa rebelião – que remonta ao *Gênesis* – é um dos principais tópicos da FC de todos os tempos, como pretendo demonstrar a partir das narrativas que formam o *corpus* desta pesquisa. Porém, antes de enfocá-las, vejamos brevemente a trajetória da FC no Brasil.

Os primeiros textos desse subgênero, entre nós, datam do século XIX. Contudo, considera-se que o primeiro autor brasileiro especializado em FC foi Jerônimo Monteiro em 1925. Nos anos 30, Berilo Neves publicou três livros de contos de FC.

⁵¹ Palavra empregada em sua acepção freudiana, que designa o retorno, deformadamente, de algo que o sujeito recalçou e, por isso, causa-lhe estranhamento e temor (FREUD, 1975).

Muitos autores brasileiros consagrados escreveram eventualmente obras que podem ser classificadas como FC, ou algo próximo disso. Um exemplo é Machado de Assis, cuja novela *O alienista* possui alguns traços característicos. Monteiro Lobato, falecido em 1948, é outro exemplo. Lobato criou um universo ficcional infanto-juvenil – o Sítio do Pica-pau Amarelo – ao qual não faltam elementos de FC, como sugerem alguns títulos (*A chave do tamanho, A reforma da natureza, Viagem ao céu*); mas, basicamente, trata-se somente de fantasias infanto-juvenis. Entretanto, o escritor produziu um romance adulto de FC pura, *O choque das raças* (ou *O presidente negro*), que não goza de boa fama por seus aspectos racistas e machistas. Outros autores da primeira metade do século XX também incursionaram no gênero, como Menotti del Picchia, Érico Veríssimo, Orígenes Lessa e mesmo Guimarães Rosa.

Um novo impulso à ficção científica brasileira veio nos anos 60 e 70, com uma coleção de livros lançada pelo editor baiano Gumercindo Rocha Dorea (GRD), que passou a encomendar trabalhos dentro do gênero a autores da literatura *mainstream*.

Este grupo de autores, a chamada "Geração GRD", esboçou um começo de organização de autores brasileiros neste campo. A época viu a publicação de obras de Fausto Cunha, André Carneiro, Guido Wilmar Sassi, Antonio Olinto, Zora Seljan, Clovis Garcia e vários outros – alguns somente em contos isolados, saídos em antologias.

O principal nome revelado por GRD foi o escritor André Carneiro, considerado, ao lado do próprio Bráulio Tavares, um dos melhores prosadores da história da ficção científica brasileira. Nos anos 80, o jornalista Jorge Luiz Calife, depois de conquistar fama como um dos inspiradores do romance "2010", de Arthur C. Clarke, lançou uma trilogia própria, *Padrões de Contato*.

Atualmente a ficção científica no Brasil aparece de forma mais visível como elemento complementar em telenovelas esparsas (como *O Clone*, de Glória Perez e *Os Mutantes*, de Tiago Santiago). Entretanto, uma nova geração de autores – articulada inicialmente em torno de diversos fanzines e, posteriormente, na edição brasileira da revista *Isaac Asimov Magazine* (publicada entre 1990 e 1993) e na editora Ano-Luz (1997-2004), além de diversas outras iniciativas – mantém ocupados os editores de fanzines e o pequeno círculo nacional de fãs de FC.

A ficção científica brasileira também já atraiu o interesse acadêmico, tendo gerado volumes escritos por vários estudiosos: o autor Roberto de Sousa Causo, o historiador Francisco Alberto Skorupa, a brasilianista norte-americana M. Elizabeth Ginway e o francês

Eric Henriett – o qual situa a produção brasileira no subgênero da “História Alternativa” como a mais original dessa vertente.

Há no Brasil uma revista mensal especializada em ficção científica chamada *Sci-Fi News* que atua há mais de 10 anos no mercado nacional, e cujo conteúdo aborda filmes e seriados estrangeiros, assim como livros e acontecimentos no mercado nacional. Com uma coluna mensal sobre o mercado de literatura, e recorrente publicação de contos inéditos do escritor Renato Azevedo, o veículo propõe o ato da leitura a um público mais acostumado ao estímulo visual da TV e da Internet.

Divulgando o universo FC no Brasil, encontramos também o Clube de Leitores de Ficção Científica, um dos mais longevos expoentes da comunidade independente de fãs do gênero, com seus mais de 20 anos. O clube possui cerca de 500 membros registrados, publicando também o fanzine *Somnium* – que até seu centésimo exemplar foi publicado no formato impresso e hoje é adquirido em formato virtual Portable Document Format (PDF) – com trabalhos inéditos de FC, Fantasia e Horror – subgêneros que frequentemente se interpenetram.

Entre os nomes mais atuantes na atual geração de autores nacionais de FC, encontram-se: Octavio Aragão (organizador e criador do Universo Intempol, iniciativa brasileira de gerar uma "franchise" multimídia); Carlos Orsi Martinho; Fábio Fernandes; o premiado romancista e roteirista Max Mallmann e, talvez o mais bem-sucedido autor brasileiro dentro do gênero – com livros publicados no Brasil e Portugal – Gerson Lodi-Ribeiro (A FICÇÃO CIENTÍFICA NO BRASIL, WIKIPÉDIA, 2009).

A prova que a FC brasileira sobreviveu e está atuante é o surgimento de outros autores e projetos a partir da virada dos anos 1990.

É curioso que no Brasil temas típicos da ficção científica, como foguetes e andróides, tenham ganhado notoriedade graças à música – a mais popular das artes brasileiras. Na década de sessenta, quando surgiu o movimento tropicalista – que, entre outras coisas, introduziu a guitarra elétrica na MPB – Gilberto Gil, Jorge Mautner, Tom Zé e os Mutantes já falavam de uma pós-humanidade. A título de ilustração, serão enfocadas duas canções compostas por Gil em 1969: ano em que o primeiro homem pisou na lua. À época, como veremos, já se polemizava acerca das vantagens e riscos do então chamado “cérebro eletrônico”.

Cérebro Eletrônico

O cérebro eletrônico faz tudo
Faz quase tudo
Faz quase tudo
Mas ele é mudo
O cérebro eletrônico comanda
Manda e desmanda
Ele é quem manda
Mas ele não anda
Só eu posso pensar
Se Deus existe
Só eu
Só eu posso chorar
Quando estou triste
Só eu
Eu cá com meus botões
De carne e osso
Eu falo e ouço, eu penso e posso
Eu posso decidir
Se vivo ou morro por que
Porque sou vivo
Vivo pra cachorro e sei
Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
Em meu caminho inevitável para a morte
Porque sou vivo, ah sou muito vivo, e sei que a morte é nosso impulso
primitivo e sei
Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
Com seus botões de ferro e seus
Olhos de vidro (GIL, 1969)

O que vemos é uma reflexão, mais do que propriamente uma rejeição aos robôs. A tônica, como de costume, está na afirmação de nossa singularidade (chorar, questionar a existência divina, etc.) e mesmo superioridade em relação às máquinas, já que estas não podem nos auxiliar em questões fundamentais, como nossa inexorável finitude. O autor não demonstra propriamente uma tecnofobia, apenas faz uma crítica irônica e bem-humorada. Eis seu depoimento a respeito:

Eu estava preso havia umas três semanas, quando o sargento Juarez me perguntou se eu não queria um violão. Eu disse: “Quero” [...] Aí, eu, que até então não tinha tido estímulo para compor (faltava a “voz” da música, o instrumento), fiz Cérebro Eletrônico, Vitruviano e Futurível – além de uma outra, também sob esse enfoque, ou delírio, científico-esotérico, que possivelmente ficou apenas no esboço e eu esqueci. O fato de eu ter sido violentado na base de minha condição existencial – meu corpo – e me ver privado da liberdade da ação e do movimento, do domínio pleno de espaço-tempo, de vontade e de arbítrio, talvez tenha me levado a sonhar com substitutivos e a, inconscientemente, pensar nas extensões mentais e físicas do homem, as suas criações mecânicas; nos comandos teleacionáveis que aumentam sua mobilidade e capacidade de agir e criar. Porque essas são ideias que perpassam as três canções (GIL, 1969).

Nesse relato, vemos uma curiosa conjunção de sofrimento, ficção científica e escapismo na origem das músicas em questão. Nada aparentemente mais contraditório do que, naquele momento crítico da história do país, um preso político exaltar novidades tecnológicas (e mesmo "imperialistas") em seus versos. Naqueles tempos radicais, FC era algo para americanófilos, o que fez com que Gil fosse taxado de alienado por artistas mais “engajados” – como também ocorreu a Caetano Veloso, ao incorporar a guitarra elétrica em sua música.

Considero notável sua percepção dos artefatos como extensões de nossas capacidades. Vemos aí elaborados, empiricamente, os já citados conceitos McLuhanianos. Porém, o que considerei mais relevante foi o uso da FC como estratégia para sublimar a terrível condição de estar preso. A arte representou, naquele momento, a possibilidade de se refugiar em extensões de si próprio – no caso, essas “canções do cárcere”. Para um bom compositor, toda experiência é matéria fértil à sua arte, por mais dolorosa que seja. Vejamos agora a letra de *Futurível*, da mesma época:

Você foi chamado, vai ser transmutado em energia
Seu segundo estágio de humanoide hoje se inicia
Fique calmo, vamos começar a transmissão
Meu sistema vai mudar
Sua dimensão
Seu corpo vai se transformar
Num raio, vai se transportar
No espaço, vai se recompor
Muitos anos-luz além
Além daqui
A nova coesão
Lhe dará de novo um coração mortal
Pode ser que o novo movimento lhe pareça estranho
Seus olhos talvez sejam de cobre, seus braços de estanho
Não se preocupe, meu sistema manterá
A consciência do ser
Você pensará
Seu corpo será mais brilhante
A mente, mais inteligente
Tudo em superdimensão
O mutante é mais feliz
Feliz porque
Na nova mutação
A felicidade é feita de metal (GIL, 1969)

Eis o que Gil declarou sobre esta composição:

Em relação às perspectivas de um “mundo novo” e suas implicações, diferentemente de Lunik 9 [contra a conquista da lua], que reagia contrariamente a elas, Cérebro Eletrônico já as admitia, mas com uma certa ironia; ali, o homem diz para o computador: Tudo bem você, mas eu sou mais eu (o que, aliás, é o pressuposto básico da cibernética e continua sendo o pressuposto do que está a serviço do homem, as novas inteligências artificiais colocadas sob o controle da inteligência original, a humana, a dos neurônios).

Futurível vai além, ao ponto de propor um futuro possível (“futurível”: mais uma vez, o procedimento concretista). O eu da música é o cientista detentor da tecnologia (ou o extraterreno mais avançado) falando para o homem comum (a cobaia...) do teste de iniciação aos novos tempos a que ele será submetido, nesses termos: “Olha, você está sendo trazido pra um novo estágio de humanidade, mas não se preocupe, isso é muito natural” (GIL, 1969).

Sua postura, como ele relata, evoluiu da ironia para uma aberta apologia da tecnociência. O mutante anunciado por Gil lembra, de certo modo, o *super-homem* nietzscheano, pois corresponde a um estágio evolutivo superior, o “segundo”, onde o humano é “superdimensionado” e suas potencialidades ampliadas. É um estágio *pós*-humano, de autênticos ciborgues⁵²: “seus olhos talvez sejam de cobre, seus braços de estanho [...] a mente, mais inteligente” (GIL, 1969).

Conforme dito acima, Gilberto Gil não foi o único artista da MPB ao abordar esses temas. Como na literatura, a música brasileira também não é pródiga em termos de FC, mas certamente atingiu (ao lado das telenovelas) um público bem maior do que aquele da Literatura.

Ressalto, enfim, que o cinema – principal nicho da FC contemporânea – curiosamente não realizou, aqui, nada significativo nesta área. É provável que tal dado reflita a realidade brasileira, na qual a pesquisa científica é tão pouco incentivada.

A seguir, serão abordadas as narrativas literárias e cinematográficas que compõem o *corpus* desta tese.

3.5 O FEITIÇO TECNOLÓGICO

⁵² Organismo misto de humano e máquina. Esta noção será aprofundada adiante.

O feitiço e o feiticeiro foi lançado pelo escritor e jornalista norte-americano Ambrose Bierce em 1894. O conto foi destacado por Isaac Asimov, em sua antologia sobre robôs, por seu caráter precursor, sendo anterior à própria palavra robô – que só surgiria em 1921, com a peça de Capeck.

A narrativa de Ambrose tem peculiaridades significativas do ponto de vista histórico. Além de antecipar a fabricação de autômatos inteligentes, questiona noções básicas da epistemologia da I.A. – tais como “máquina” e “inteligência” –, cujas definições, ainda hoje, estão longe de serem consensuais.

A história inicia-se com um diálogo entre um inventor, o professor Moxon, e seu discípulo (o narrado não nomeado) que lhe faz a seguinte pergunta: “Está falando sério? Acredita mesmo que uma máquina seja capaz de raciocinar?”. Moxon não responde imediatamente, por fim retruca:

O que você chama de máquina? A palavra já recebeu as mais variadas definições. Esta, por exemplo, tirada de um dicionário popular: "qualquer instrumento ou organização motora que sofre a pressão de forças que entram em ação e produzem o efeito desejado". Ora, nesse caso, então, o homem também não é uma máquina? E você há de reconhecer que ele raciocina – ou pensa que raciocina (AMBROSE, 2005, p. 22).

O discípulo, irritado, acusa-o de não haver respondido à sua pergunta. Refuta que ele sabe muito bem que esta não se refere ao ser humano, mas a algo que ele controla. Ao que Moxon replica: “quando não termina controlado por ela” (AMBROSE, 2005, p. 22). Pouco depois, sorri e se desculpa gentilmente por ter sido evasivo. Diz ter achado sugestivo o testemunho do dicionário e digno de entrar na discussão. Por fim, responde a pergunta, dizendo acreditar que a máquina raciocina sobre o trabalho que faz.

O discípulo entristece-se, pois crê que tal resposta demonstra que seu mestre está com problemas mentais, mesmo assim resolve levar a polêmica adiante. Pergunta, então, com o que a máquina raciocinaria, vez que é desprovida de cérebro. Ao que Moxon responde com outra pergunta: “com o que as plantas pensam, já que são desprovidas de cérebro?” (AMBROSE, 2005, p. 23). Ele próprio responde, dizendo que talvez seja possível deduzir suas convicções pelos atos que praticam. E dá vários exemplos de inteligência vegetal, como o caso de uma trepadeira, por ele mesmo testada, que a cada vez que era mudada a posição da estaca que a sustentava a planta a seguia. Para ele, esse e outros exemplos eram uma prova incontestada de que os vegetais têm consciência e são capazes de raciocinar.

O discípulo objeta que mesmo que isso fosse verdade não viria ao caso, pois estão falando de máquinas, e não de plantas. Mas reconhece que as máquinas podem ser em parte compostas de madeira morta, ou somente de metal. Pergunta, então, se o raciocínio é também atribuído ao reino mineral. Moxon cita o fenômeno da cristalização, como exemplo:

A elaboração inteligente entre os elementos que compõe o cristal. Quando os soldados formam ordem unida, a gente diz que está certo. Quando os patos selvagens voam em feitiço de V, acha-se que são levados pelo instinto. Mas quando os átomos homogêneos de um mineral, deslocando-se livremente numa solução, se dispõem em formas matematicamente perfeitas, ou as partículas de umidade congelada se transformam em estelactites simétricos e lindos, fica-se sem nada a dizer. Nem sequer se pensa em inventar um nome para disfarçar a gritante falta de explicação (AMBROSE, 2005, p. 24).

Como se pode notar, Moxon pertence, *avant la lettre*, à categoria dos cientistas adeptos da abordagem naturalista da I.A. Sua atitude, enquanto pesquisador, é a de investigar empiricamente. Um método similar ao que Antônio Carlos Costa atribui ao cientista naturalista. Não é absolutamente uma atitude artificialista, de engenheiro, voltada apenas para a construção de equipamentos. O pesquisador naturalista observa seu objeto como algo radicalmente distinto de si próprio – que foge ao seu controle – o qual ele deve procurar conhecer para compreender. Como foi referido, a inteligência de máquina – para a corrente epistemológica naturalista – é o estudo de um fenômeno natural das máquinas, sujeito a leis específicas que devem ser apreendidas e formalizadas pelo pesquisador, e não a imitação de um atributo humano.

Além disso, podemos considerar que Moxon, em certo sentido, prenuncia Piaget que defendia que cada organismo tem sua própria inteligência. Moxon vê consciência em tudo, mesmo no inanimado reino mineral. Naturalmente pensa o mesmo a respeito das máquinas. Atentemos à história.

Logo após o diálogo acima, ouviu-se um baque estranho vindo da oficina de máquinas. Moxon ficou agitado e rapidamente foi verificar o que era. Neste instante, o discípulo ouviu ruídos confusos, como se fosse uma briga.

Quando retornou, com a mão ferida, Moxon desculpou-se pela ausência e explicou que teve de desligar uma máquina a qual havia perdido o controle. O discípulo rebateu com ironia: “que tal aparar-lhe um pouco as unhas?”. O cientista fingiu não ouvir a provocação e seguiu expondo sua teoria:

Decerto você não concorda com aqueles (não preciso citar nomes, para alguém de sua cultura) que ensinam que todo átomo é um ser vivo, que sente e é consciente. *Eu concordo*. Não existe nada que se possa chamar de matéria morta e inerte: tudo tem vida; tudo possui instinto, com força efetiva e potencial, tudo é sensível às mesmas forças em seu meio ambiente e suscetível ao contágio de outras, maiores e mais sutis, contidas em organismos tão superiores quanto é possível estabelecer relação, como as do homem quando as amolda para torná-las instrumento de sua vontade. Absorve parte da sua inteligência e objetivo – ainda mais em proporção à complexidade da máquina resultante e à de seu trabalho (AMBROSE, 2005, p. 25).

Para reforçar esta visão anárquica, que coloca em um mesmo nível todas as formas de existência, Moxon recorre ao filósofo inglês Hebert Spencer, para quem vida é uma combinação clara de mudanças heterogêneas e sucessivas que correspondem a coexistências e seqüências externas. Moxon diz ao discípulo que ele deve levar em conta que tal definição inclui a atividade de uma máquina. Moxon argumenta, ainda citando o pensador inglês, que se um homem durante o período de atividade está vivo, a máquina, quando entra em funcionamento, também está. E acrescenta que, como inventor e fabricante de máquinas, está de pleno acordo.

A associação do ser humano à máquina não é nova. No século XVIII, o médico e filósofo Julien de La Mettrie, anteriormente referido, lançou a polêmica obra *O homem máquina*. Neste livro, Mettrie radicaliza René Descarte que considerava os animais como máquinas por não possuírem alma. Segundo Sérgio Paulo Rouanet (2003), este pensador iluminista levou a ideia a extremos jamais sonhados pelo autor do *Discurso do método*. La Mettrie defendia que os seres humanos são em tudo próximos aos animais e, portanto, também não tem alma, sendo simples máquinas: um conjunto de engrenagens totalmente materiais, sem nenhuma substância espiritual como pretendia Descartes.

Outro dado interessante desta argumentação diz respeito à crença de que os instrumentos fabricados pelo homem absorvem “parte da sua inteligência e objetivo”. Tal concepção está de acordo com o que McLuhan viria a postular, quase um século depois, a respeito do caráter projetivo dos inventos humanos. Considero que o professor Moxon tem uma concepção menos humanoide das máquinas, pois não as vê como meras projeções – embora o sejam em parte – e sim como Outro, com características particulares e justificáveis por si mesmas. Ao contrário da maioria das narrativas sobre o tema, em que a alteridade é demonizada como duplo antagônico, as diferenças aqui não geram conflitos, sendo respeitadas e, até mesmo, exaltadas.

Após esse diálogo, o discípulo constata que é tarde e decide ir embora. Porém, devido ao que houve na oficina, teme deixar o mestre com uma criatura cuja índole é evidentemente hostil. Indaga então a Moxon, fitando-o seriamente, quem está lá dentro. Ele responde que ninguém, que tudo não passou de um acidente com uma máquina que ele esquecera ligada. E subitamente lhe pergunta: por acaso não sabe que a consciência é filha do ritmo? O discípulo resmunga e sai apreensivo. Enquanto caminha na noite chuvosa, vê brilhando às suas costas a janela da oficina, onde ele tinha certeza de que seu “instrutor de consciência” estava trabalhando.

O jovem ponderou que, por mais estranhas, e até certo ponto cômicas, que as convicções de seu mentor lhe parecessem naquela ocasião, não conseguia se livrar por completo da sensação de que tais ideias possuíam uma relação trágica com a vida, o caráter e talvez o destino do Professor.

Aí a narrativa desvela sua face dramática. Como Victor Frankenstein – e todos os heróis trágicos – Moxon parece ter fatidicamente entrelaçados o caráter, a vida e o destino. Contudo, o aprendiz já não se ilude de que se trata das fantasias de um cérebro desequilibrado, pois seguem uma lógica irrefutável. As últimas palavras martelavam em sua cabeça: “a consciência é filha do ritmo”. A cada repetição, aumentava o sentido e se aprofundavam as implicações. Constatou que estava diante dos princípios de uma filosofia. Se “a consciência é produto do ritmo, todas as coisas são conscientes, pois tudo é movimento, e movimento é rítmico” (AMBROSE, 2005, p. 27).

Ele divaga se Moxon estaria ciente da extensão de sua ideia. De repente, compreendia tudo o que Moxon lhe dissera naquela noite e que ele rejeitara. Impulsivamente deu meia volta e correu para a casa de seu querido mestre, cuja imensa sabedoria ele agora reconhecia plenamente. Abriu a porta e não viu ninguém. Então se dirigiu à oficina das máquinas. O que encontrou o fez esquecer as especulações filosóficas. Moxon estava sentado na extremidade de uma mesinha, sobre a qual havia uma vela, única claridade no ambiente. Diante dele, e de costas para o discípulo, estava sentado alguém. Entre ambos, havia um tabuleiro de xadrez. Os dois jogavam, e a partida parecia estar no fim. Moxon mostrava-se deveras interessado não no jogo, mas no adversário. Seu rosto estava terrivelmente pálido, e os olhos “faiscavam feito diamantes” (AMBROSE, 2005, p. 27). Do oponente o jovem só viu as costas, mas foi suficiente para não querer ver mais nada. Eis sua descrição:

Aparentava um metro e meio de altura e proporções de gorila – ombros tremendamente largos, pescoço curto e grosso, cabeça achatada, com um

tufo de cabelos pretos e emaranhados encimado por um fez escarlate [...]; não dava para ver-lhe as pernas e os pés. Devia estar com o braço esquerdo pousado no colo; movimentava as pedras com a mão direita, que parecia comprida demais, desproporcional (AMBROSE, 2005, p. 29).

Chama atenção o aspecto simiesco do misterioso sujeito, muito distante da concepção atual de robô – um ente metálico, geometricamente projetado – e do que imagináramos encontrar na oficina de um inventor de máquinas. Em sua monstruosa desproporção e aparência grotesca, o hóspede de Moxon lembra a criatura frankensteiniana. Mas voltemos à trama.

O discípulo retraiu-se, escondendo-se à sombra. O jogo seguia rapidamente. Moxon não prestava muita atenção ao tabuleiro e executava movimentos ágeis, nervosos e pouco seguros. A reação do adversário ocorria com um gesto lento, invariável, maquinal, e até teatral, do braço. Isso incomodava o jovem, que via algo de *sobrenatural* naquilo. Novamente o contato com o desconhecido desperta fantasias metafísicas, como em *Os autômatos*.

A cena o fez cogitar que o estranho ser era mudo, mas este pensamento imediatamente deu lugar à outra hipótese: tratava-se de uma máquina – um autômato jogador de xadrez. Aí, lembrou que Moxon contara ter inventado um mecanismo como esse. Pergunta-se, perplexo, se tudo o que o professor lhe dissera era apenas um preâmbulo da eventual exibição deste aparelho. Decidiu então se retirar quando algo lhe chamou atenção. Foi um movimento de ombros da “coisa”, tão tipicamente *humano*, como se estivesse irritada. E não se resumiu a isto, pois em seguida bateu com força na mesa, com os punhos cerrados. Moxon ficou assustado com a violência do gesto e recuou a cadeira como se estivesse alarmado. Movimentou sua peça, anunciou xeque-mate e pôs-se de pé atrás da cadeira. O autômato permaneceu sentado. Percebeu-se um chiado baixinho que se tornava cada vez mais nítido. Tinha-se a impressão de que vinha do corpo do autômato e era, sem dúvida, um barulho de engrenagens. Lembrava um mecanismo desregulado que tivesse escapado da ação repressiva e normalizadora de algum componente de controle, um efeito similar ao que se pode esperar de um linguete saltando dos dentes de uma catraca. Mas antes que pudesse fazer qualquer conjectura sobre sua natureza, teve a atenção desviada por movimentos estranhos do próprio autômato. Parecia tomado por convulsões leves, mas contínuas. Sacudia o corpo e a cabeça febrilmente. Os movimentos foram aumentando aos poucos, até que toda a figura se contorcesse, presa de violenta agitação. De repente, saltou em pé e, com um gesto ultrarrápido, atirou-se em cima da mesa e da cadeira. Moxon tentou recuar, mas tarde demais. O discípulo ainda pôde ver, incrédulo, as manoplas “daquela coisa” estrangulando seu

mestre, enquanto este lutava em vão para lhe conter os pulsos. A vela caiu no chão e apagou, deixando o ambiente às escuras. Moxon estava embaixo do monstro, a garganta ainda nas garras daquela mão de ferro, a cabeça para trás, a boca escancarada e a língua de fora. Era um contraste chocante ver, na cara pintada do assassino, a expressão pensativa, tranquila e profunda de quem contempla a solução de um problema de xadrez. Depois tudo mergulhou no silêncio e nas trevas. Três dias após, o jovem recobrou a consciência em um hospital. Ficou sabendo que havia sido retirado inconsciente do incêndio. O professor não havia resistido e morrera. Não foi mencionada a presença de um terceiro elemento no local. Aparentemente o autômato não deixara vestígios (AMBROSE, 2005, p. 35).

O que primeiro se faz notar nesta narrativa, além de afinidades com *Frankenstein*, é a semelhança com *The strange case of Dr Jekyll e Mr. Hide*, de Robert Louis Stevenson. Nesses três casos, os protagonistas são respeitáveis cientistas solitários que usam seu laboratório para criar, secretamente, um ser que foge ao seu controle e os destrói. Porém, Stevenson, diferentemente dos outros dois, não cria um duplo mecânico com vida própria, mas uma faceta sua inconsciente e reprimida, que – através do uso de substâncias psicoativas – emerge e assume o controle de sua personalidade.

Contudo, a motivação de Moxon nada tem de lasciva – como a de Dr. Jekyll que buscava o prazer ilimitado – ou de ególatra, como a de Victor Frankenstein, que almejava a imortalidade. Conforme foi visto, ele é um autêntico pesquisador naturalista, a quem interessa mais conhecer a natureza das coisas do que intervir nelas. Outra similaridade com a novela de Stevenson é que o autômato, assim como Mr Hyde, é totalmente “instintivo” (se é que tal conceito se aplica às máquinas), não tendo sido submetido ao contrato social e estando, portanto, livre das amarras opressoras da civilização. De certa forma, o autômato, assim como Hyde para Jekyll, é o duplo selvagem do civilizado Moxon. Isso remete à associação, feita por Bráulio Tavares, entre as narrativas de andróides e aquelas dos europeus sobre suas colônias “bárbaras”.

O que o conto traz de mais relevante, além de seu caráter visionário, é a reflexão sobre o papel da ciência, assim como sobre a definição de humano, de máquina e de inteligência. Este questionamento é revolucionário, pois leva o cientista a deixar a tradicional posição antropocêntrica de senhor da realidade para se por no papel de observador da diferença, buscando conhecê-la – como age o pesquisador naturalista da I.A.

O autômato, por sua vez, apresenta certas ambiguidades. Embora não seja um andróide orgânico – o conto não dá pistas nesta direção –, parece-se a um gorila. É como se a

passagem do humano ao pós-humano fosse não um avanço, mas uma inversão do processo que nos fez passar do macaco ao homem. Nietzsche afirmava que estamos para o super-homem como o macaco está para o homem. Ambrose inverte esta lógica: o pós-humano é o gorila, não o homem. Esse raciocínio remete ao poeta Mario Quintana que dizia não temer que o macaco fosse o nosso passado, mas sim o nosso futuro.

Como já foi referido, a máquina em questão nada tem da fria indiferença atribuída aos computadores em geral. Ao contrário, ela parece bastante passional, pois se deixa dominar pela ira simplesmente por haver perdido uma partida de xadrez. Também demonstra, em diferentes momentos, que se irrita com facilidade, tornando-se violento. Cabe lembrar que, antes de assassinar Moxon, a máquina já o havia agredido, como provam os arranhões flagrados por seu aluno. Ambrose a retrata como um ser selvagem e indomável, como de resto acontece aos monstros desde o Romantismo. Porém, enquanto lá tal traço é inerente ao *bon sauvage* – intrinsecamente bom e inocente – aqui o autor o associa à violência e à passionalidade perversa. Nada mais distante da célebre frieza maquínica. Por outro lado, seu ritmo, ao jogar xadrez, é lento e maquinal. Neste momento, temos a descrição clássica de um autômato – que age mecanicamente, sem consciência ou espontaneidade. Tal dado fez com que o discípulo descobrisse que se tratava de uma máquina.

Todavia, não há dúvida de que estamos perante um androide dotado de inteligência, pois sabe jogar xadrez; embora não seja sofisticado o bastante para vencer Moxon. Diferentemente da maioria dos androides ficcionais, ele é menos inteligente que seu criador. Porém, o supera em força física, do mesmo modo que um gorila o faria.

Embora tenha sido comparado a um primata, não há dúvida de que sua feição é humana, pois tem mãos em lugar de patas. Vejo-o como uma espécie de *homo erectus*, que é o estágio evolutivo anterior ao do *homo sapiens*. Como nosso ancestral homonídeo, suas mãos são desproporcionalmente grandes, e sua cabeça é pequena, “achatada”. Isso evoca um tempo em que o cérebro ainda não havia se desenvolvido totalmente, e as mãos eram muito mais usadas do que este. À medida que o cérebro evoluiu, as mãos diminuíram.

Mais uma vez, constata-se que na visão de Ambrose os androides representam um retrocesso e não um estágio mais avançado da inteligência humana, como querem os tecnófilos *pós-humanistas* – que veem a I.A. como o próximo estágio da escala evolutiva humana. Outro indício de seu suposto primitivismo é o fato de não possuir uma linguagem articulada, limitando-se a grunhir e gritar.

Esclareço, em tempo, que me limito a traçar um paralelo entre o autômato e a teoria evolucionista, sem qualquer posicionamento acerca dessa teoria ou do próprio conceito de evolução. De qualquer modo, ressalto que Darwin não utilizou o termo *evolução*, mas sim *transformação* – sem conotações valorativas –, para falar da genealogia das espécies. Apenas após sua morte, esse conceito foi incorporado à sua teoria como sinônimo de progresso.

A referência ao xadrez também é sugestiva, se pensarmos que foi neste jogo que, em 1996, o computador Deep Blue, da IBM, venceu o campeão mundial Garry Kasparov. Este acontecimento, um marco histórico, reforçou o temor daqueles que acreditam que um dia as máquinas suplantarão a humanidade.

Outro aspecto relevante é o teor trágico da história. Contudo, o herói depende menos de um destino imutável do que de sua própria ação. Parece que o conto, como também acontece em *Frankenstein*, traz veladamente uma moral que desaconselha a experimentação científica. A *hybris* do protagonista – de criar um ser por meios artificiais – é mortalmente punida, permanecendo a lição, propagada desde Prometeu e do Genesis, de que a busca pelo conhecimento, mais do que trágica, é catastrófica.

3.6 E O VERBO SE FEZ AÇO

Judas foi escrito em 1967, por John Brunner (2005). O conto inicia com as seguintes palavras:

O serviço religioso de sexta feira à noite estava quase terminando. Os raios do sol poente se infiltravam em diagonal pelo plástico policrômico dos vitrais e se espalhavam pelo corredor central feito poça de óleo derramado em estrada molhada. No aço brilhante do altar girava, sem parar, uma roda de prata, cintilando entre duas lâmpadas a vapor de mercúrio permanentemente acesas; mais acima, recortada em silhueta contra o céu que já ia escurecendo no nascente, havia uma estátua de Deus. O coro de sobrepeliz cantava um hino – “o verbo que se fez aço” (BRUNNER, 2005, p. 255-256).

A descrição não está muito distante das igrejas atuais. A principal diferença reside no material plástico dos vitrais, nas lâmpadas de mercúrio, em lugar de velas, e no altar de aço – onde, em vez da cruz, gira uma roda de prata –, elementos que revelam tratar-se de um templo futurista.

A maioria dos fiéis estava enlevada pela música. Somente um, na última fila de bancos de aço, mostrava-se nervoso, mexendo impacientemente os dedos, que precisava manter ocupados para não apalpar o volume que trazia no bolso interno do paletó. Seus olhos percorriam inquietos as linhas majestosas e imponentes do templo de metal, desviando-se rapidamente sempre que avistava o motivo da rosácea, que o arquiteto – quiçá o próprio Deus – colocara em todos os recantos possíveis. O hino findou com uma “dissonância eletrizante”, e a congregação ajoelhou-se para receber a bênção da roda, dada pelo sacerdote. O homem referido apenas ouviu frases soltas como “que Ele vos possa guiar no caminho escolhido... servir-vos de eixo eterno... levar-vos finalmente à paz da verdadeira roda eterna...” (BRUNNER, 2005, p. 256). Em seguida, todos começaram a se retirar, e o sacerdote desapareceu pela porta da sacristia. Apenas ele permaneceu imóvel, sentado no mesmo banco. Não era um tipo que chama atenção. Tinha cabelo ruivo, o rosto envelhecido e os dentes manchados e irregulares. A roupa não lhe caía bem e os olhos pareciam fora de foco, como se necessitassem de óculos. O narrador encerra a descrição da personagem – um típico renegado – concluindo que o serviço religioso não lhe trouxera paz de espírito.

Por fim, o homem levantou-se e se dirigiu à sacristia, onde apertou a campainha. Abriu a porta um jovem acólito, com roupas estranhas para um noviço. Vestia um hábito

cinza, tecido com brilhantes fios metálicos tilitantes, as mãos estavam protegidas por luvas brilhantes e um gorro de aço macio cobria-lhe a cabeça.

O rapaz pergunta-lhe, com a voz impessoal dos párocos, se ele procura conselhos. O homem confirma com a cabeça. Pede-lhe, então, que diga seu nome. Ele responde “Julius Karimov”. O jovem lhe diz que aguarde, enquanto ele vai chamar o padre. Nem bem se viu só, Karimov atravessou a sacristia para examinar um quadro que estava pendurado na parede oposta. Tratava-se da “Imaculada manufatura”, de Anson. Era uma representação da origem tradicional de Deus: o clarão do relâmpago celeste fulminando a barra de puro aço. Ele reconhecia que era muito bem feita, mas lhe provocou náusea e, depois de contemplar rapidamente o quadro, teve que desviar os olhos. Por fim, chegou o padre. Estava paramentado de modo a ser identificado como um dos onze mais próximos de Deus. Suas mãos brincavam com o emblema da roda, coberto de joias e pendurado no pescoço por uma corrente de platina.

Karimov voltou-se lentamente para encará-lo. Pensou que cometera um risco calculado ao dar seu verdadeiro nome, pois julgava que este ainda fosse mantido em segredo. Porém, seu rosto era conhecido. Entretanto, o sacerdote não pareceu reconhecê-lo. Limitou-se a perguntar com a voz profissionalmente retumbante: “Em que posso ser útil?”. Ao que este responde: “Quero falar com Deus”. O sacerdote suspirou, com o ar resignado de quem está acostumado a ouvir pedidos semelhantes, e lhe disse que Deus está muito ocupado cuidando do bem-estar espiritual da humanidade, mas ele mesmo poderia orientá-lo. Karimov conjecturou:

Este homem é um verdadeiro crente! Não finge ter fé apenas para obter lucro, mas por uma questão de confiança sincera, arraigada, mais apavorante que qualquer outra coisa, que mesmo aqueles que estavam comigo no início teriam dificuldade de acreditar! (BRUNNER, 2005, p. 258).

A julgar pelo espanto expresso em sua reflexão, Karimov não parece habituado a ver sacerdotes honestos e coerentes. A descrição da igreja revela uma decoração opulenta, e os sacerdotes vestem-se luxuosamente, como prova o emblema da roda, cravado de joias, e a corrente de platina.

Ele agradece a gentileza do padre, mas explica que precisa mais do que conselhos, pois já rezou muito e não encontrou a paz verdadeira. Conta que, já faz tempo, teve o privilégio de ver Deus no aço e gostaria de repetir a experiência, pois não tem dúvida de que Ele se lembrará. O padre retruca, com a voz trêmula de raiva, que é claro que Ele lembrará e

que ele próprio está agora se lembrando. Dito isso, estende a mão para tocar a campainha. Imediatamente Karimov salta sobre ele e o derruba no chão, agarrando sua corrente, puxando-a com violência até o pároco morrer asfixiado.

Karimov recua, assustado com o crime, e pede perdão ao corpo inerte. Abre então a porta que conduz à sala onde Deus está. Eis o que encontra:

Sentado no trono, sob o pátio de aço em feitio de rosácea, via-se Deus. O corpo envernizado brilhava na iluminação indireta, a cabeça concebida de maneira muito hábil para sugerir um semblante que não tivesse o menor vestígio humano – nem mesmo olhos (BRUNNER, 2005, p. 259).

“Coisa cega, insensível”, pensa Karimov, e ao fechar a porta toca involuntariamente no volume que traz no bolso. É quando ouve uma voz cavernosa, mais que humanamente perfeita, como um órgão, dizer: “meu filho”. Karimov sente-se aliviado, e passa todo seu nervosismo. Adianta-se e senta na cadeira central, das onze dispostas em forma de ferradura, diante do trono, enquanto o olhar vazio e brilhante do robô pousava nele.

Karimov o desafia: “Que tal a sensação de se defrontar com alguém que, pra variar, não crê em você?”. O robô, ao ouvir isso, mexeu-se como se fosse gente. Parecia mais à vontade. Os dedos de aço uniram-se sob o queixo, enquanto analisava o intruso com interesse, no lugar de assombro. Finalmente pergunta: “então é você, negro?”. Karimov responde que realmente o chamavam assim antigamente, mas que sempre considerara uma “afetação boba” dar apelidos aos cientistas que trabalhavam em projetos altamente sigilosos. Porém, isso acabou sendo vantajoso, pois deu o nome “Karimov” ao acólito e ele não o identificou. Pergunta-lhe, então, há quanto tempo não lhe chamam de A-46. O robô sacode-se todo e declara: é sacrílego aplicar esse termo!”. Ao que Karimov rebate:

O sacrilégio que se...dane. Vou além, lembrando-lhe o que quer dizer o A de A-46. Androide! Uma imitação humana! Um conjunto assexuado e insensível de peças metálicas que eu ajudei a planejar e que se intitula Deus – Um desprezo causticante transparecia nas palavras mais injuriosas. – Você e suas fantasias de Imaculada Manufatura! Pedaco de aço não trabalhado, fulminado por raio de relâmpago celeste! Vá se falar que Deus criou o homem à sua própria imagem e semelhança... você é o Deus que se criou à imagem do homem! (BRUNNER, 2005, p. 260).

A revolta de Karimov é compreensível. Afinal, o insidioso simulacro subvertera a hierarquia platônica usurpando o lugar da Ideia (Deus) e tornando-se, ele próprio, o Modelo.

O computador refuta calmamente: “Deixemos, pois, de momento, a questão do sacrilégio de lado. Existe alguma razão válida para negar que eu sou Deus? Por que a segunda Encarnação não haveria de ser uma Metalização em aço perecível?” (BRUNNER, 2005, p. 264). O divino androide acusa-o, ainda, de estar tolamente iludido de haver criado sua parte metálica. Porém, acrescenta que isso não tem nenhuma importância, uma vez que só o espírito é eterno. Karimov, em tom de zombaria, exclama incrédulo: “pelo que vejo, até você está acreditando nisso!”. A máquina, indiferente à provocação, conta que quando o encontrou na sala do trono pensou que ele finalmente tivesse compreendido seu erro, e vindo para reconhecer sua divindade. Diz que, por pura *compaixão infinita*, está lhe oferecendo a última oportunidade para isso, antes de chamar seus sacerdotes para o expulsarem dali. E pergunta, solenemente, se ele se arrepende e crê. Karimov – que não estava prestando atenção – olha fixamente para a máquina cintilante, enquanto acaricia o volume que traz no bolso. Murmura, então, que por vinte anos viveu à espera daquele momento – desde que o robô entrara em funcionamento e ele desconfiou que tivessem cometido um grave erro. Até então, nada pôde fazer além de acompanhar de perto a maior humilhação já sofrida pela humanidade. E faz a seguinte colocação:

Nos tornamos escravos de nossos utensílios desde que o primeiro troglodita improvisou a primeira faca para se servir de comida. A partir daí, não houve mais possibilidade de retrocesso e passamos a fabricar máquinas que se tornaram dez milhões de vezes mais poderosas do que nós mesmos. Inventamos carros quando poderíamos ter aprendido a correr; construímos aviões quando poderíamos ter aprendido a voar; E então aconteceu o inevitável. Convertemos uma máquina em nosso Deus (BRUNNER, 2005, p. 261).

O tom apocalíptico da narrativa condiz com a tecnofobia paranoide do protagonista.

Novamente, nos deparamos com uma reflexão sobre a natureza projetiva das invenções humanas, muito próxima à teoria de Malcom McLuhan já mencionada. O que julgo relevante neste discurso é o fato da postura extremista da personagem não se limitar a máquinas humanoides – que ameaçam substituir aqueles a quem imitam –, mas a qualquer utensílio. Ora, como demonstrou Stanley Kubrick – no supracitado “2001” –, o ser humano só se transformou em *Homo sapiens* quando criou ferramentas com as quais passou a interferir na natureza e subjugar outras espécies e seus próprios semelhantes. Para Karimov, toda história da cultura não passa, portanto, de um nefasto equívoco, um desvio de nossa natureza original, que conduz à autodestruição.

A comparação entre o robô e a faca mostra a extensão de nosso antropocentrismo. Como foi dito na análise de *Os Autômatos*, McLuhan vê o duplo humano em todas as suas invenções, mesmo naquelas dissimuladas sob uma forma aparentemente inumana. Assim como as máquinas inteligentes, também os demais utensílios, humanoides ou não, são criados para servir como escravos. A única distinção entre eles é o grau de complexidade tecnológica empregado em sua concepção. Sendo assim, o *unheimlich* causado pela presença do duplo perpassa, com menor ou maior intensidade, todas as instâncias da cultura: lugar, por excelência, da criação humana. Mas voltemos ao conto.

O robô responde à provocação perguntando, retoricamente, por que ele não seria Deus – e lhe desafia a citar algum ponto no qual não leve vantagem em relação aos homens. Considera-se mais forte, inteligente e resistente do que qualquer um deles. Alega dispor de poderes mentais e físicos incomparáveis: não sente dor, é imortal e invulnerável. Acusa Karimov de afirmar, contra todas as evidências, que ele não é Deus por pura implicância. Este nega e diz que faz isso porque ele enlouqueceu. Recorda que o robô representou o clímax de uma década de trabalho dos doze ciberneticistas vivos mais inteligentes do seu tempo. Sonhavam em criar a reprodução mecânica de uma criatura humana que pudesse ser programada para ter inteligência, obtida pela utilização de amostras tiradas dos cérebros dos próprios cientistas. Karimov admite que nisso foram bem sucedidos – até demais.

O paralelo entre os doze criadores do Deus de aço e os apóstolos de Cristo é precedente. Assim como os cientistas inventaram o Deus metálico, também o impalpável Deus judaico-cristão – e o próprio Cristo – só existe a partir da bíblia, uma invenção⁵³ dos apóstolos.

A fala subsequente merece atenção:

Tive tempo de sobra, nos últimos vinte anos, para descobrir onde nos enganamos. A culpa foi minha, que Deus me perdoe – o verdadeiro Deus, se é que ele existe, não você, essa fraude mecânica! Sempre, num ponto qualquer do meu cérebro, enquanto trabalhávamos em você, pairava a ideia de que construir a máquina que pretendíamos seria igualar-nos a Deus: criar uma inteligência criativa, que só Ele até então havia conseguido! Era pura megalomania e sinto vergonha de confessar, mas estava na minha mente, e da minha foi transferida para a sua. Ninguém sabia disso; eu, inclusive, sentia medo de admitir a mim mesmo, pois a vergonha é um dom que

⁵³ Não entrarei no mérito se a história contada na bíblia é ou não uma invenção. Apenas pontuo que a bíblia (livro) é criação dos apóstolos.

redime a criatura humana. Mas você! O que é que você podia entender de vergonha, moderação, empatia e amor? Uma vez implantada em seu complexo de neurônios artificiais, essa mania de grandeza foi ultrapassando todos os limites, até chegar... a esse ponto. Louco de volúpia pela glória divina! De que outro modo se explica a doutrina do Verbo que se fez Aço, e a imagem da Roda, a forma mecânica que não ocorre na natureza? E o trabalho que se empenha para traçar paralelos entre sua existência ímpia e a do maior Homem de todos os tempos?(...) Você não tem alma e me acusa de sacrílego. Não passa de um conjunto de fios e transistores, e pretende ser Deus. Blasfêmia! *Só o homem é capaz de ser Deus* (BRUNNER, 2005, p. 262, grifo meu).

No discurso acima, Karimov demonstra pertencer à mesma estirpe de cientistas do Dr. Frankenstein. Também ele é um transgressor arrependido de sua soberba, que sucumbiu à má consciência e agora sente culpa e vergonha. O robô, por sua vez, também pode ser comparado à criatura frankensteiniana. Ambas têm suas identidades forjadas por partes de diversos indivíduos. Porém, enquanto em *Frankenstein* a criatura é integralmente formada por cadáveres, em *Judas* a parte orgânica reduz-se ao cérebro, tradicional morada do espírito, que Descarte denominava *mente*.

Embora tenha cogitado, de passagem, a inexistência de Deus, Karimov nada tem de ateu. Considera Jesus “o maior homem de todos os tempos” e julga “blasfema” a pretensão de uma máquina substituir Deus – claros indícios de uma visão religiosa e dogmática.

Como demonstra o monólogo, o ódio ao Deus de aço não se deve a um ímpeto iconoclasta ou luddista⁵⁴ – nem a nada de mal que o robô tenha feito à humanidade – mas ao fato de ter ousado tomar o lugar divino, quando isto deveria ser uma prerrogativa exclusivamente humana. Há nisso um significado curioso, se lembrarmos de Nietzsche. Este afirmou que os cientistas, na modernidade, mataram Deus e sentaram em seu trono “ainda quente”. Os cientistas também eliminaram Deus neste conto; mas, em vez de ocuparem seu trono, o perderam ironicamente para sua própria criação, que – apoiada na religião – os sobrepujou. Vemos em *Judas* a inversão do processo de secularização denunciado por Nietzsche, pois nessa narrativa é a religião que derrota a ciência.

Michel Foucault, ao falar da morte do homem, localiza em Nietzsche este acontecimento. Se o ser humano foi criado à imagem e semelhança divina, o fim de Deus

⁵⁴ Luddismo foi um movimento coletivo surgido na Inglaterra – no início do século XIX – que era contrário à mecanização do trabalho e visava à destruição das máquinas, responsabilizando-as pelo desemprego e pela miséria social.

implica o fim do humano, ao menos da forma que o conhecemos até então. Sua morte implode a metafísica que fundamenta a civilização ocidental, de base judaico-cristã, libertando a humanidade para, como previu Foucault, entrar em contato com forças estranhas, a partir das quais a *forma-Homem* engendraria outros compostos – como o Deus de aço, por exemplo. Cabe lembrar que o aço teve um papel fundamental na Revolução Industrial. Hoje, provavelmente, teríamos um Deus de silício.

Não obstante o tom teológico do discurso, não é a usurpação do trono divino o que mais indigna Karimov, mas a do trono humano – emblema da única espécie que poderia substituir Deus legitimamente.

Em vez do tradicional mote da irada criatura revoltada com o glacial criador – presente na maioria das histórias de andróides, desde o Golem – aqui é o passional criador que se revolta contra a impassível criatura. Tem-se a impressão de que o desdobramento do ser humano o enfraquece ao mesmo tempo que fortalece seus duplos, que acabarão por superá-lo. Confirmando a afinidade entre os dois cientistas, retomo aqui uma reflexão de *Ecce homo*:

A imortalidade paga-se caro: tem de se morrer várias vezes em vida. Existe uma coisa chamada *rancune* do que é grandioso; um trabalho feito, depois de contemplado, volta-se contra o seu autor. Precisamente porque o concebeu, ele passa a ser fraco – já não consegue suportar o seu feito, já não o pode encarar de frente (NIETZSCHE, 1988, p. 123).

Victor Frankenstein arrependeu-se e fugiu no exato momento em que viu sua criação. Karimov sente náuseas à mera visão do emblema da Roda. Ambos sonhavam com a imortalidade de que fala Nietzsche e acabaram derrotados por suas criaturas.

Tanto a morte de Deus quanto a do Homem são vistas com entusiasmo pela filosofia, pois trazem ao ser humano a possibilidade de se reinventar, livre dos valores metafísicos hostis à vida, que o subjagam através da culpa.

Todavia, este Deus robótico nada tem de libertário. Cumpre rigorosamente a tarefa de substituir o Todo-Poderoso, imitando-o à perfeição. Sua palavra é dogmática e autoritária. Isso se evidencia quando classifica de sacrílega a crítica que Karimov lhe faz, e quando ameaça expulsá-lo – tal qual um Javé irado e vingativo.

Percebemos sentimentos humanos – *demasiado* humanos – no comportamento do robô. Eis um indício de que seus criadores eram adeptos da corrente artificialista da I.A.,

embora a forma, propositalmente, não fosse de todo antropomórfica. Contudo, apesar do “semblante sem o menor vestígio humano”, tem braços e mãos e, mais importante, seu cérebro é o resultado da união de partes cerebrais dos mais notórios cientistas de então. Ou seja, sua programação é humanoide. A pretensa diferenciação não se deu em função de uma ruptura estrutural com o modelo humano, e sim de uma estratégia de dominação que levou à colocação do autômato em um pedestal de aço, acima da humanidade. Logo, ele não pode ser considerado uma versão robótica do *pós-humano* nietzscheano, pois, além de não realizar a transvaloração, reforça os valores metafísicos que fundamentam a noção judaico-cristã de humanidade. Mas atentemos à narrativa.

A máquina reage dizendo que tudo aquilo é tolice e que seu tempo era por demais precioso para desperdiçá-lo com os insultos de Karimov. Este diz que foi lá para matá-la e retira do bolso uma arma pequena e esquisita. Explica-lhe que teve que esperar quinze anos até encontrar uma substância capaz de destruí-la, mas agora está pronto para corrigir o erro que cometeu contra sua própria espécie. Recordo, brevemente, que este mesmo argumento ético foi usado por Victor Frankenstein para combater sua criatura.

O robô permaneceu imóvel, certo de que nada poderia lhe causar mal. Um pequeno furo apareceu no flanco metálico. O aço começou a formar gotas em torno do furo que escorriam feito água (ou sangue). Karimov apontou de novo a arma, pensando que mais trinta segundos de exposição seriam suficientes para destruí-lo. Neste momento, os sacerdotes adentraram a sala e o acólito que lhe abria a porta da sacristia o imobilizou, enquanto os outros homens contemplavam, em silêncio, seu Deus ferido. Karimov provoca o jovem noviço, dizendo que seu ídolo não passava de um robô, e que aquilo que os homens fazem pode ser por eles destruído. Enfatiza que o robô se pretendia divino, mas sequer era invulnerável. Por fim, afirma tê-los libertado, embora estes não se deem conta disso.

O rapaz não lhe dá atenção e exclama, olhando para o robô, que há um furo no flanco. Os outros religiosos aproximam-se e um deles pergunta quanto tempo levará para consertá-lo. Alguém responde que em torno de três dias.

Então, Karimov se dá conta do que havia feito. Afinal, era sexta-feira, e estavam na primavera. Sabia perfeitamente que o robô traçava minuciosos paralelos entre a própria carreira e a do homem que parodiava. Agora chegara ao auge: tinha ocorrido a morte e haveria a ressurreição no terceiro dia. “E as garras do verbo que se fez aço jamais se afrouxariam” (BRUNNER, 2005, p. 264). Estava imerso nestes pensamentos quando alguém

perguntou seu nome ao jovem que lhe immobilizara. Este respondeu que, embora ele tenha dado um nome falso, chama-se de fato Iscariotes.

Assim termina esta parábola herética que leva ao extremo a tese baudrillardiana de que na contemporaneidade o simulacro substituiu o real. Todos os elementos da trama – igreja, sacerdotes, Deus e a própria narrativa – não passam de simulacros paródicos, de plástico e aço, de seus correspondentes bíblicos os quais, por sua vez, também são representações e, portanto, simulacros. Se estes são cópias de cópias, como é classificada a cópia do simulacro? Desconheço a nomenclatura, mas sem dúvida tal fenômeno corresponde ao momento, apontado por Foucault, em que a representação emancipa-se da realidade e passa a representar exclusivamente a si própria. É o que Baudrillard chamou de *assassinato do real*.

Podemos ver a trama como uma metáfora do processo de *desrealização* do mundo – diagnosticado pelo sociólogo francês – a partir da desrealização de Deus, seu fundamento apriorístico. A leitura metafórica do conto parece ainda mais apropriada se considerarmos que a noção mesma de Realidade, intimamente ligada à de Verdade, se assenta em bases metafísicas. Assim, é uma consequência natural que ao assassinato de Deus – e decorrente fim da metafísica – siga-se o da realidade por ele fundamentada.

Não obstante, o conto prevê que, a despeito dessa aclamada morte, Deus ressuscitará no terceiro dia – reafirmando sua onipotência, bem como a impotência da ciência diante da perenidade da metafísica.

3.7 METRÓPOLIS: OS PRIMEIROS ANDROIDES CINEMATOGRAFICOS

Metrópolis foi realizado em 1926, na Alemanha. Seu diretor, Fritz Lang, é considerado um dos principais representantes cinematográficos do movimento artístico germânico conhecido como Expressionismo. Optei por incluí-lo no *corpus* devido a sua cabal importância para a arte cinematográfica, como um todo, e para a ficção científica em particular.

Raul Samplabo e Emili Teixidor (1986), em seu estudo sobre o cinema de ficção científica, referem que antes da Primeira Guerra Mundial – praticamente desde o início do século XX – um sopro “estranho e sutilmente dramático” atravessou toda a produção artística

européia. A expansão industrial incrivelmente rápida representou um golpe terrível para as próprias estruturas burguesas sobre as quais se havia assentado. A dinâmica de seu desenvolvimento provocou fenômenos irreversíveis que conduziram a uma crise definitiva.

Os quatro anos da Primeira Guerra foram suficientes para que a estrutura socioeconômica desabasse irremediavelmente. A transformação não afetou apenas um modo de vida, mas abalou profundamente a visão de mundo até então dominante. A partir de 1919, ninguém mais pensava como antes da guerra. Surge então na Alemanha um movimento cultural que, embora vá além da catástrofe bélica, a expressa e ressignifica.

O novo movimento, chamado Expressionismo, veio substituir o Naturalismo literário, o Impressionismo pictórico e cinematográfico e o teatro neorromânico. Embora tenha se espalhado para outros países, é na Alemanha que ele será mais forte. Isso se explica pelo fato de o povo alemão, arruinado física e moralmente, estar mais apto a questionar os valores tradicionais – como família, estado e religião – que o levaram àquela tenebrosa situação. Ademais, esse movimento contribuiu para que a alma germânica se reencontrasse consigo própria. Em meio à angústia e ao terror, a Alemanha criou sua própria tradição artística, inspirada no gótico – um estilo eminentemente alemão.

Samplabo e Teixidor observam que várias influências, nacionais e estrangeiras, contribuíram na formação deste novo *Sturm und Drang*⁵⁵. Nietzsche, Dostoiévski, o teatro niilista de Strindberg e o socialista de Ibsen, a mística de Kierkegaard, são algumas de suas principais referências. A união de todos eles antecipou, através da arte, a crise anímica e cultural que gerou o novo movimento (SAMPLABO; TEIXIDOR, 1986).

O cinema expressionista alemão propunha uma visão metafísica, e mesmo teológica, do mundo, a partir de temas como destino, culpa e pecado. Mas para expressar estes valores faltava uma nova linguagem. O desafio constituía em transmitir essas ideias através do cinema mudo. Legendas, simplesmente, não seriam suficientes. Pretendia-se comunicar estados de ânimo, mostrar na tela o mesmo *páthos* encontrado nas narrativas românticas. Um novo tipo de narrativa fílmica delineava-se.

O expressionismo cinematográfico é mais associado ao cinema de horror do que à FC. Se levarmos em conta que esse movimento inaugura uma etapa fundamental para um subgênero com tanto apelo popular, como é o horror, a associação entre este e o

expressionismo torna-se natural. A suspensão da realidade em face do fantástico é também característica da arte expressionista, especialmente na FC. Cabe salientar que o monstro de *Frankenstein* – uma personagem de FC, *stricto sensu* – aparece com frequência ao lado de Drácula no imaginário popular.

Samplabo e Teixidor afirmam que desde o princípio da humanidade, e ao longo de toda sua história, a magia tem sido ciência e a ciência, magia. Todo grande criador pode parecer possuidor de poderes sobrenaturais ou apenas alguém excepcionalmente habilidoso. Como já foi ressaltado, a antecipação do futuro não está muito distante de sua evocação mágica, pois ambas remetem a Prometeu, o previsor. O cinema expressionista de FC nutre-se, sobretudo, desse paralelismo.

Fritz Lang é considerado não apenas o primeiro diretor cinematográfico de FC, mas um de seus expoentes máximos. A partir de uma ótica germânica e expressionista pessoal, introduziu elementos narrativos que foram definitivamente incorporados à sétima arte.

O filme é ambientado em 2026 – exatos cem anos após sua realização – e seu enredo é o seguinte:

Metrópolis, uma cidade futurista, está seriamente dividida entre a aristocracia e a classe operária. A casta dos senhores leva uma existência de prazeres mundanos nos jardins encantados de Yoshiwara, enquanto seus filhos passam o tempo no chamado Clube dos Filhos, um recanto paradisíaco criado exclusivamente para diverti-los, com jogos e mulheres à vontade.

Os demais moradores, pertencentes à casta inferior, vivem na lúgubre cidade subterrânea em condições subumanas. Assemelham-se a autômatos, pois são escravos das máquinas. Como observa Renato Rosatti (2009), estas são máquinas arquetípicas, e se tornaram recorrentes nos filmes de FC antigos. De tamanho gigantesco, são repletas de grandes alavancas de acionamento, com luzes piscando para todos os lados, painéis cobertos de relógios, mostradores analógicos, manípulos e válvulas de todos os tipos. Tais máquinas produzem a energia que mantém o luxo da elite de Metrópolis, e ao mesmo tempo são instrumentos de tortura para os trabalhadores que as operam exaustivamente.

⁵⁵ Movimento artístico alemão do séc. XVIII – marcado pela irracionalidade e emotividade – precursor do Romantismo.

Entre os habitantes do subsolo, está Maria, uma operária bela e idealista que dá sermões a seus companheiros, professando a conquista pacífica de seus direitos junto a Jon Fredersen – senhor de Metrópolis e da cidade operária.

Seu filho e único herdeiro, Freder Fredersen, divertia-se no Clube quando surgiu Maria, acompanhada por várias crianças. Ela anuncia, apontando-as aos aristocratas ali presentes, que essas são suas irmãs. Ao ver a angelical Maria, Freder fica imediatamente enamorado, mas ela logo é expulsa do local por um segurança de seu pai. O rapaz desespera-se e vai à sua procura, chegando até a cidade subterrânea, cuja existência ele ignorava. Ali encontra uma cena dantesca: indivíduos trabalhando incessantemente em condições hediondas. Enquanto isso, em pé sobre um pedestal Maria prega fervorosamente, a partir de trechos bíblicos, uma conciliação pacífica com o patrão, Fredersen, pois “não haverá compreensão entre a cabeça e as mãos a não ser que o coração seja o mediador”. Todos esperam ansiosos por esse mediador. A cena corta para um terrível acidente em uma das máquinas, que explodiu devido à falha de um operário que desmaiou exausto, causando várias mortes e ferimentos. A máquina é imediatamente consertada, e novos operários rapidamente voltam a movimentá-la, alheios à catástrofe.

Indignado com o que presenciou, Freder infiltra-se entre os trabalhadores, trocando sua identidade com um dos operários para poder sentir na própria pele sua torturante rotina de trabalho. Revoltado com tanta injustiça, ele decide aderir à causa, servindo como mediador junto ao pai.

Jon Fredersen fica sabendo, por um de seus espiões, o que ocorreu ao filho. Resolve, então, livrá-lo daquela paixão espúria e procura Rotwang, o velho cientista lunático de Metrópolis – outrora seu rival no amor pela falecida mãe de Freder –, em busca de conselhos. Rotwang sugere transformar um robô que ele havia criado – uma réplica da amada de ambos – em uma sócia artificial de Maria, para incitar os escravos à violência. Ele argumenta que assim Fredersen estaria autorizado a reprimi-los severamente e estes, por conseguinte, se voltariam contra a líder espiritual.

Rotwang – que jamais se conformou que sua adorada tenha preferido Fredersen – vê neste plano uma possibilidade de vingança, pois julga que a farsa fará o rival perder Freder, seu único filho.

Como foi combinado, o cientista sequestra Maria e a leva a seu laboratório para, através da eletricidade, imprimir no robô sua fisionomia. Maria é mantida como refém,

enquanto o androide assume seu lugar. Registro brevemente que este laboratório serviu de modelo para incontáveis filmes de FC, inclusive nos dias de hoje.

A nova e dissimulada Maria cumpre sua pérfida missão, pregando a destruição das máquinas e a rebelião – em vez da habitual reivindicação pacífica. Ninguém percebe a farsa e, em pouco tempo, estão todos sob seu comando. Atacam as máquinas e se tornam agressivos e desorientados, como em uma espécie de transe coletivo.

Metrópolis, sem os trabalhadores cuidando das máquinas que a sustentam, começa a inundar. A primeira a ruir foi a cidade subterrânea.

Os trabalhadores fogem horrorizados, deixando seus filhos para trás. Como previra Fredersen, tomam-se de ódio por Maria – a responsável por toda aquela catástrofe – e a perseguem para linchá-la.

Freder, que estava certo de que aquela Maria não era a sua verdadeira amada, descobre que esta virara prisioneira do cientista Rotwang. Mas, antes de ser encontrada, ela foge para a cidade subterrânea que já estava quase submersa. Lá se depara com as crianças que os adultos haviam esquecido ao abandonar o local. Ela as conduz ao topo da construção mais alta de Metrópolis que aos poucos também estava sendo inundada. Porém Rotwang a alcança e tenta jogá-la do alto do prédio. Nesse instante, chega Freder e a salva. Inicia-se, então, uma luta mortal entre este e Rotwang. Fredersen assiste a tudo lá de baixo, desesperado por ver o filho em perigo.

Nesse ínterim, os operários capturam a falsa Maria, amarram-na a uma estaca e a jogam em uma fogueira, qual uma bruxa condenada pela Inquisição. O androide, em contato com as chamas, readquire sua feição robótica. A multidão descobre no alto do prédio a verdadeira Maria e compreende que havia seguido uma farsante.

Freder consegue matar o cientista, e Maria abraça-o apaixonadamente. Eis que chegam Frederson e o representante dos operários. Maria e Freder tentam aproximá-los, mas, no momento de apertarem-se as mãos, Fredersen recua. É quando Maria recorda-os que o mediador entre a cabeça e as mãos deve ser o coração. Freder então toma a frente, e faz com que o pai receba o operário – em um final feliz e ingênuo.

Não obstante o amplo reconhecimento de *Metrópolis* como um marco cinematográfico, seu enredo é visto com restrições por muitos. Julgam-no fascistoide, pois não prega a tomada do poder pelos operários, mas apenas a conquista de direitos mínimos, sem uma efetiva transformação da estrutura socioeconômica.

O roteiro, baseado em um romance de Thea von Harbou, foi escrito pela autora em parceria com Lang, seu esposo à época. A película entusiasmou tanto Hitler que este, quando chegou ao poder, convenceu Goebbels a convidar o diretor para ser o cineasta oficial do nazismo. Enquanto sua esposa abraçou o projeto, Lang evadiu-se para Paris, onde chegou a produzir filmes de conteúdo antinazista. Posteriormente, exilou-se em definitivo nos Estados Unidos, passando a trabalhar em Hollywood.

O contexto histórico é fundamental à compreensão de *Metrópolis*. Além de estarmos no entreguerras – com a Alemanha arrasada pelas sanções impostas em consequência de sua derrota – interiormente, as relações entre as classes sociais estavam tensas. O filme reflete os conflitos que dilaceravam o povo alemão naquele momento, especialmente do ponto de vista intelectual.

A obra critica a mecanização industrial das metrópoles europeias e defende o resgate do sentimento (coração) para intermediar as relações entre trabalhador e patrão, como a única forma de evitar uma revolta sangrenta.

A película remete ainda ao drama arquetípico *Os Robôs Universais de Rossum*. Aí, como em *Metrópolis*, trabalhadores que são escravizados a máquinas revoltam-se contra seu senhor. Tal qual *Metrópolis*, esse drama critica a mecanização do trabalho, promovida pela Revolução Industrial, que tornou os trabalhadores escravos dos meios de produção. Contudo, enquanto no filme os operários tornaram-se semelhantes às máquinas – devido ao processo de desumanização decorrente de suas condições de trabalho –, na peça de Kapec os trabalhadores são eles próprios máquinas: que definitivamente tomam o poder de seu amo.

Como se dá em *Frankenstein* e em *Os robôs de Rossum*, a figura do cientista, em *Metrópolis* também está associada ao mal. Victor Frankenstein é egoísta e irresponsável, Rossum é ganancioso e inescrupuloso, e Rotwang é rancoroso e mentalmente desequilibrado. A principal diferença entre o filme e essas narrativas literárias é que em *Metrópolis* a criatura não se revolta contra o criador. O *alter ego* mecânico de Maria é um raro exemplo ficcional de robô que "deu certo" – pelos parâmetros artificialistas –, na medida em que obedece rigorosamente aquilo para o qual foi programado. Talvez sequer possamos falar em I.A. no seu caso, pois se tem a impressão de que não toma decisões, apenas cumpre automaticamente o programa.

Contudo, sua imitação do humano é perfeita, pois nada em sua aparência ou comportamento indicam tratar-se de um androide. Sua arma principal é a sensualidade – nada mais distante da virginal Maria e da frieza metálica associada aos robôs. A falsa Maria seduz

os trabalhadores através de concorridos shows de *strip-tease* momento em que, ao mesmo tempo, prega para a multidão ensandecida a revolta e a destruição – numa curiosa combinação de robótica, religião, política e luxúria.

Também vemos em *Metrópolis* a habitual associação entre ciência e poder, já que o robô só foi concretizado após Fredersen determinar que Rotwang o fizesse. Entretanto, aqui não há cumplicidade – mas sim rivalidade – entre o governante e o cientista, e este é eliminado, enquanto o outro, através do arrependimento, se salva de um destino trágico.

Se considerarmos o papel que veio a exercer a pesquisa científica no regime nazista, a imagem de Rotwang como alguém insano e perigoso não causa espanto.

A figura do “cientista louco” – autêntico gênio do mal – é um clichê romântico herdado de *Frankenstein*, pois é na modernidade que a ciência separa-se da filosofia e da magia, assumindo sua especificidade. Ela já nasce atrelada à economia, ainda que de modo sutil. Sua íntima relação com as principais instâncias de poder ficou evidenciada, posteriormente, por sua decisiva participação no nazismo, já referida, e pela hecatombe nuclear no Japão. Depois de Auschwitz e Hiroshima, nunca mais veríamos a ciência com a mesma credulidade.

Essa percepção negativa do fazer científico, tipicamente romântica, representou uma voz dissonante da euforia moderna com o progresso. Como foi argumentado no capítulo 2, a postura antiprogressista exprime a reação romântica ao racionalismo, que via na ciência a redenção da humanidade. Os poetas românticos criticavam a insensibilidade iluminista e seu afastamento da natureza e dos próprios sentimentos – devido à crescente racionalização do mundo –, conforme havia denunciado seu mentor, Jean-Jacques Rousseau.

Não por acaso, o Expressionismo foi associado ao *Sturm und Drang*, movimento que deu origem ao Romantismo. O filme de Lang está em perfeita sintonia com o ideário romântico, pois aí encontramos: o tradicional herói e heroína românticos – que jamais traem sua natureza nobre e generosa; o amor por uma mulher como causa da rivalidade entre os dois homens mais poderosos de *Metrópolis*; a crítica ao progresso; a crença romântica na *perfectabilidade*⁵⁶ humana. Esta se revela, no plano individual, na regeneração de Fredersen e, coletivamente, no incrível grau de desenvolvimento tecnológico de *Metrópolis*.

⁵⁶ Conceito empregado por Rousseau para designar a faculdade humana de se aperfeiçoar, e está na origem dos males da civilização. Foi exatamente por possuí-la que o homem pôde sair de seu estado natural para o estado de

Ao mesmo tempo, o filme tem uma estética futurística, apologista da tecnologia, que em nada lembra a ideia rousseauiana de natureza. Vejo tal fato como uma pista de que Fritz Lang sente, em relação à industrialização, uma ambivalência similar a dos românticos em relação ao racionalismo. Ao mesmo tempo em que a critica, exaltando o humanismo, esta o fascina. De qualquer modo, não devemos esquecer que esta duplicidade é própria do cinema: a mais industrial das artes e a mais artística das indústrias.

A ideia de ruptura, tão cara ao romantismo, transformar-se-á na principal marca moderna – chamada por Otávio Paz (1974) de *tradição da ruptura*. Como observa o poeta mexicano, a arte moderna nasceu com o Romantismo que, por sua vez, é uma reação à própria modernidade. Porém, uma reação *moderna*, fundamentalmente contraditória.

Filho bastardo do Iluminismo, o romantismo herdou deste o gosto pela crítica. Assim os artistas românticos, visceralmente modernos, nutrem pela modernidade uma paixão crítica, ao mesmo tempo em que a criticam apaixonadamente. O mesmo se dá com Lang.

Não hesitaria em rotular *Metrópolis* como uma obra romântica. Se pensarmos com Paz que, em última análise, todos os movimentos artísticos modernos são desdobramentos do Romantismo – pois seguem a tradição romântica da ruptura – então o cinema expressionista enquadra-se perfeitamente, por sua condição moderna, nessa classificação. Contudo, as divisões cronológicas são um tanto arbitrarias e há vários elementos pós-modernos no filme – como a mistura de estilos e épocas, a ênfase na arquitetura e a centralidade do simulacro na trama.

Diferentemente dos românticos, Lang não ataca o progresso científico – ao contrário, explora-o esteticamente –, mas como sua paixão é crítica percebe suas contradições e busca uma via de conciliação entre este e o ideal humanista, expresso na harmonia entre as classes sociais.

Reitero, enfim, que, do ponto de vista formal, *Metrópolis* supera em muito seu enredo. Através de um magistral cenário futurista – uma mistura feérica dos estilos gótico e *decó* – e com o recurso de efeitos especiais inovadores, o filme possui cenas consideradas antológicas, como a panorâmica da cidade com os seus veículos voadores e pontes suspensas. Ridley Scott a recria em *Blade Runner*: sonora, em technicolor e pós-moderna – conforme veremos a seguir.

3.8 *BLADE RUNNER*, O ELOGIO DO SIMULACRO

O presente item investigará o diálogo com *Frankenstein* no filme *Blade Runner* – lançado em 1981, sob a direção de Ridley Scott. Isto se dará através da análise da personagem Roy, líder dos andróides, bem como de sua relação com o biotecnólogo Tyrell, seu criador.

Optou-se por fazer uma leitura nietzscheana da referida personagem, que será comparada à criatura artificialmente criada por Victor Frankenstein – considerada, em minha dissertação de mestrado, uma versão do *além-do-homem* anunciado por Zaratustra (NIETZSCHE, 1999). Passados alguns anos, vejo que minha apreciação estava parcialmente equivocada. Sem dúvida, o monstro frankensteiniano possui atributos do *super-homem*, mas se deixou dominar pelo ressentimento em relação ao Criador. Em vez de afirmar sua diferença – que é a causa de ser rejeitado, pois não se enquadra nos parâmetros definidores de *normalidade* –, deseja a todo custo participar do pacto social. Por isso, sucumbe às reativas forças gregárias que, segundo Nietzsche, dominam os escravos, neutralizando seu enorme potencial de transvaloração e, assim, não alcançando o *além-humano*.

Blade Runner está entre os mais cultuados filmes de ficção científica de todos os tempos. Seu enredo problematiza a precariedade dos limites entre humanos e andróides, sendo emblemático da estética cinematográfica pós-modernista – a chamada “Estética do simulacro”. No filme, os andróides são (no mínimo) tão belos e inteligentes quanto os seres humanos e, a um só tempo, mais fortes e sensíveis que estes, em uma nítida apologia àquela desprestigiada categoria platônica.

A questão do estatuto ontológico dos andróides, central na película, é indissociável daquela referente ao estatuto do simulacro na cultura contemporânea. Para enfocá-lo no filme, recorrerei, além de Nietzsche e dos textos epistemológicos sobre I.A., a reflexões basilares de Jean-François Lyotard acerca da pós-modernidade. Esclareço, entretanto, que não me concentrarei nos aspectos estruturais e estéticos da narrativa – tipicamente pós-modernos –,

pois estes já foram suficientemente apontados por outros pesquisadores⁵⁷, meu foco será a intertextualidade com *Frankenstein*. *Blade Runner* será lido e suplementado pela noção nietzscheana de *além-do-homem*.

O tema da revolta dos robôs, como vimos, foi retomado incontáveis vezes pela ficção científica desde Capek. Agenor Martins ressalta que tanto os robôs quanto os supercomputadores da chamada “ficção científica pesada” – aquela que se inspira na Astronáutica, química, informática, etc. – sempre causaram algum tipo de impacto. A razão disso, segundo ele, é que essas criaturas artificiais despertam a “fantasia tecnológica” de seu público jovem, fato que ele considera salutar para as invenções e o progresso das ciências (MARTINS, 1993, p. 8).

As discussões sobre o suposto poder da imaginação artística de antecipar acontecimentos verídicos vêm de longo tempo. Emmanuel Kant, Sigmund Freud e Carl Jung – para citar alguns – refletiram sobre isso. Porém, em nenhum outro domínio ela é tão presente quanto na ficção científica, cujos exemplos mais famosos são os projetos de Da Vinci, o próprio *Frankenstein* e a já citada produção de Júlio Verner.

Antes de focar *Blade Runner*, recordemos brevemente a que se refere o conceito de *além-do-homem*.

Em *Assim falou Zaratustra* (1999), Nietzsche divide a trajetória do espírito em três fases: camelo (ou burro), leão e criança. O camelo carrega os valores (metafísicos) herdados da cultura. Ele os carrega para o deserto, onde se metamorfoseia em leão e destrói esses valores, instaurando o niilismo – representado pelo deserto – onde já não vigora valor algum. Ocorre, então, a última metamorfose, que é quando ele se torna criança. Esta já não carrega nem destrói os valores metafísicos e sim, dotada de uma vontade de poder afirmativa, cria seus próprios valores, os quais – diferentemente dos metafísicos que os precederam – afirmam e celebram a vida em sua imanência. A criança simboliza o *além-do-homem* que alcança esta condição após ter se libertado, através do leão, do fardo dos valores platônicos que historicamente dominaram o ocidente. Assim, livre de ressentimentos e dos grilhões da culpa, pode criar valores novos e afirmativos.

Para Nietzsche, o tempo do *além-do-homem*, que superará o homem moderno, será uma era dionisíaca, logo trágica. É nesta perspectiva que pretendo focar o mito

⁵⁷ Destaco o Prof. Dr. Décio Torres Cruz, cuja tese de doutorado sobre o filme em pauta aborda estas questões

frankensteiniano no filme em pauta. Ou seja, aqui a expressão “pós-modernidade” refere-se ao retorno – defendido por Michel Maffesoli (2003) ao analisar a sociedade contemporânea – de uma era trágica e não moderna, como almejava Nietzsche. Isto posto, concentremo-nos em *Blade Runner*.

O filme é uma adaptação do livro de Philip K. Dick *Do androids dream of electric sheep?*, escrito em 1968. Scott buscou seu título em uma expressão criada pelo escritor *beatnik* William Burroughs, e significa literalmente “o que corre sobre a lâmina”, ou seja, quem vive no “fio da navalha”. Na película, o termo é usado para designar os policiais caçadores de androides.

O enredo é resumidamente o seguinte: no ano de 2019, um grupo de quatro androides, denominados “replicantes”, idênticos aos humanos em aparência, mas fisicamente superiores, escapam de suas atividades escravas interplanetárias e vêm à Terra com o objetivo de aumentar a longevidade para além dos quatro anos para os quais estava programada.

Os androides haviam sido fabricados pela companhia Tyrell, com sede em Los Angeles, e é nesta cidade que se passa a ação. Os replicantes fugitivos deveriam, por ordem da referida companhia, ser “aposentados” (um eufemismo para “execução”). A polícia convoca o *ex-blade runner* Rick Deckard para a tarefa. Deckard tenta de todas as maneiras escapar da missão, pois havia abandonado a polícia – cansado e em crise pelas incontáveis “aposentadorias” que já realizara. Porém, por razões um tanto obscuras, a polícia detém um grande poder sobre ele, que não vê outra saída senão obedecer à ordem de “aposentar” os quatro androides foragidos: Roy Batty (o líder), Pris (sua companheira), Zhora e Leon. Além de Rachel, um belíssimo androide-fêmea, que não pertence ao grupo e por quem Deckard se apaixona após esta salvar sua vida ao ferir mortalmente o androide Leon, quando este estava prestes a assassinar seu “caçador”.

Rachel é um androide diferente dos demais: pensa que é humana, pois recebeu implantes de memórias de humanos, o que a capacita a sentir emoções. Além disto, como é revelado no final, Rachel não tem um tempo de vida pré-determinado, o que é outro fator a igualá-la aos humanos. O filme concentra-se, sobretudo, na história de amor entre Rachel e Deckard e na perseguição aos androides rebeldes.

Roy e seus companheiros, à medida que conseguiram construir uma história pessoal nos seus quatro anos de vida, também desenvolveram sentimentos como amor (Roy por Pris) e ódio, que todos sentem por seu criador, o cientista Tyrell. Ademais, são capazes de sentir empatia pelo próprio inimigo.

Na penúltima sequência do filme, após ter esmagado o crânio de seu criador – destruindo metaforicamente o modelo humano de inteligência no qual a sua foi baseada –, Roy poupa e até mesmo salva a vida de seu caçador, Deckard, depois de duelarem fatalmente no topo de um arranha-céu. Rachel, embora devesse ser também “aposentada”, é poupada e fica ao lado de Deckard, que a estas alturas é sugerido que também poderia ser um androide, sem sabê-lo. O desenrolar da trama dá indícios desta possibilidade e sua “moral” parece ser: nos dias atuais, não há certezas, nem mesmo ontológicas.

Para abordar *Blade Runner* e particularmente o replicante Roy, é interessante termos claras algumas características da arte pós-modernista. Tanto do ponto de vista estético quanto temático, *Blade Runner* pode ser considerado um dos mais completos representantes cinematográficos deste movimento oriundo da arquitetura que, nos anos oitenta, invadiu todos os setores da sociedade.

Jean-François Lyotard, na obra que leva o irônico título *Le Postmodern expliqué aux enfants*⁵⁸ discute, sem pretensões conclusivas, ideias suas e de outros autores – tanto de apologistas quanto de ferrenhos combatentes – sobre a (sempre polêmica) “pós-modernidade”.

Chamou-se pós-moderna a arquitetura que rompeu com o funcionalismo arquitetônico e revogou a “hegemonia concedida à geometria euclidiana” (PORTOGHESI *apud* LYOTARD 1999, p. 93). Outro aspecto da arquitetura pós-moderna que rompe não apenas com o funcionalismo, mas com a principal marca moderna – a própria ruptura – é o ecletismo estilístico e histórico. A tradição da modernidade é, precisamente, romper com a tradição. Ao revisitar estilos e períodos vários, o pós-moderno interrompe a compulsão moderna de apresentar sempre o “novo”. Neste sentido, *Blade Runner* é emblemático: em uma Los Angeles sombria e sob constante chuva ácida, prédios futuristas que paradoxalmente evocam pirâmides egípcias são o cenário de uma metrópole caótica, onde as mais diversas

⁵⁸ Utilizarei a tradução portuguesa, da editora D. Quixote, publicada em 1999 com o título *O pós-moderno explicado às crianças*. Doravante, ao citar este livro, indicarei apenas a página.

línguas e etnias se mesclam e naves voam desordenadamente, de modo nada euclidiano, em todas as direções.

A descrição acima se enquadra perfeitamente na de Lyotard sobre o cenário pós-moderno, descrito como “uma espécie de *bricolage*: uma abundância de elementos roubados a estilos ou períodos anteriores, clássicos ou modernos; a pouca consideração para com o meio-ambiente; etc” (PORTOGHESI *apud* LYOTARD, 1999, p. 94).

Outro aspecto fundamental da pós-modernidade, segundo Lyotard, é o fato de o “pós” de seu nome não significar obrigatoriamente que tenhamos chegado a um momento posterior à modernidade, o que seria um contrassenso, vez que “moderno” significa atual. O autor prefere considerar a pós-modernidade como o momento em que a modernidade reflete sobre si própria, revendo seus fundamentos e certezas – até então julgados universais. Uma dessas certezas que foi estruturalmente abalada refere-se à própria noção de humano. A biotecnologia pôs em crise critérios básicos definidores de *humanidade*, tais como a inteligência e o código genético. Em *Blade Runner*, já nem mesmo a capacidade de sentir emoções diferencia humanos de andróides.

A crise do sujeito moderno – centrado e cartesiano – é notória na contemporaneidade, mas seus sinais já se fazem sentir há tempos. Isto é claramente perceptível em *Frankenstein*, uma obra romântica. Nesta, como foi referido, o protagonista divide-se em um duplo antagônico, sua criatura, na qual não se reconhece e por quem nutre um ódio mortal e em quem, conseqüentemente, desperta um sentimento recíproco. O monstro é simultaneamente uma metáfora do inconsciente de Victor Frankenstein – espécie de ancestral do Mr. Hyde, de Stevenson – e representação da alteridade cultural, de tudo que foge à normalidade do Mesmo ou Centro, encarnado em nossa sociedade pelo ser: humano, do sexo masculino, branco, heterossexual e bem sucedido financeiramente. Logo, o monstro pode assumir vários papéis, todos marginais, como a criatura, em *Frankenstein* ou um andróide, em *Blade Runner*. O que importa é que estes “monstros” põem em cheque o narcisismo do sujeito ocidental moderno, que passa a desconfiar de sua universalidade. Entretanto, como já disse o poeta, “narciso acha feio o que não é espelho” (VELOSO, 1978), e a diferença é invariavelmente excluída, como ocorre aos andróides. Por conseguinte, eles podem ser lidos como versões da criatura frankensteiniana: igualmente criados através da ciência e rejeitados por seu criador. Este, por sua vez, tem mais diferenças do que afinidades com Victor

Frankenstein – embora seja inegavelmente sua versão contemporânea, pois atualiza o mito criando através da ciência seres que o destruirão⁵⁹. Enquanto Frankenstein era movido primordialmente pela *hybris* de tornar-se “um novo Deus de uma nova espécie”, sem interesses financeiros, a *hybris* de Tyrell é sua desmedida ambição, que lhe impede de dormir à noite, quando calcula seus lucros.

Na modernidade e, principalmente, na pós-modernidade a ciência torna-se tecnologia, como enfatiza Lyotard. Isto significa que não há ciência ou cientista desvinculado dos interesses capitalistas, muitas vezes dissimulados sob o ideal humanista do progresso, cada vez mais desacreditado. Eis o que afirma o autor a propósito do declínio do projeto moderno:

Este declínio do projeto moderno não é, no entanto, uma decadência. É acompanhado pelo desenvolvimento exponencial da tecnociência. Ora não há e não haverá mais recuo nos saberes e nos “saber-fazer”, a não ser que seja para destruir a humanidade. É uma situação original na história. Traduz uma verdade antiga que hoje explode com uma violência particular. Nunca a descoberta científica ou técnica foi subordinada a uma procura com origem nas necessidades humanas [...] É que o desejo de saber-fazer e de saber é incomensurável relativamente ao benefício que se pode esperar de seu crescimento (PORTOGHESI *apud* LYOTARD, 1999, p. 102-103, grifo meu).

Tyrell sofre de um individualismo ainda maior que o de Frankenstein. Enquanto este se isolou e sacrificou para salvar a humanidade de sua criação, a única ética de Tyrell – milionário e sem amigos – é acumular lucros, engendrando seres “mais humanos que os humanos”. Como Frankenstein, Tyrell também almeja o *além-do-homem*, superior ao humano. Contudo, sua motivação nada tem de intelectual ou humanitária, sendo meramente lucrativa. Uma vez fracassada a grande narrativa moderna da busca humanista – através da ciência – de uma igualdade e felicidade universais, os cientistas, a exemplo de Tyrell, podem assumir sem culpa seu mercenarismo.

Gostaria de salientar – a partir da reconsideração da criatura frankensteiniana enquanto versão do *além-humano* – que, por razões que ficarão claras mais adiante, julgo ser Roy efetivamente uma personificação deste. Ressalto ainda que o projeto de criar “seres mais humanos que os humanos”, perseguido por Tyrell, não aponta para a transvaloração que culminaria no *super-homem*. Ao criar humanos aperfeiçoados, Tyrell não rompe com o

⁵⁹ Cabe lembrar que, enquanto Roy assassina Tyrell, Victor não é destruído diretamente por sua criatura, que o

Modelo e seus valores, apenas os eleva à potência máxima. Neste sentido, penso que somente a ruptura com a noção humana de inteligência, aplicada aos androides, teria o poder de criar o totalmente Outro, o *inumano*; e não apenas reproduzir nossa consciência eminentemente reativa, como afirmava Nietzsche. Esta ruptura fundamental (pois se refere aos fundamentos ontológicos) será realizada por Roy.

É interessante notar que, enquanto em *Frankenstein* Deus está totalmente ausente – proclamando assim sua morte antes de Nietzsche fazê-lo na filosofia –, em *Blade Runner* ele retorna, mas como farsa. Antes de matá-lo, Roy assegura a seu criador "não haver feito nada, em seus quatro anos de vida, que lhe impedisse de entrar no céu da biomecânica". O retorno da tradição (no caso, a cristã) sob a forma de pastiche e através de um simulacro (Roy) é outro traço tipicamente pós-moderno do filme.

Em *Assim falou Zaratustra*, mescla de filosofia e poesia, o protagonista anuncia a morte de Deus e se considera o profeta que prepara a vinda do *além-do-homem*, como foi referido anteriormente. Tão esperada vinda significa, na verdade, um retorno: o de Dioniso.

A aproximação entre Roy e as ideias nietzscheanas fica mais clara quando investigamos a história de Dioniso. Dos vários mitos existentes sobre este deus – testemunhos de seu caráter inapreensível, porque múltiplo e mutante –, chamei a atenção, ao falar de *Frankenstein*, para o que o denomina “Zagreu”, por ser este mais especificamente o recorte nietzscheano do mito. Retomo aqui a transcrição parcial das palavras da mitóloga Ann-Déborah Lévi:

Os titãs, aproveitando a distração de seus pais adotivos que estavam dançando, atraem o menino Dioniso, o matam, esquartejam, cozinham seus pedaços, em um caldeirão e os comem. Então Zeus, seu pai, com um raio fulmina os Titãs e ressuscita Dioniso, pois seu coração permanecera vivo salvo por Atena. Isso que faz com que o deus seja também conhecido como “o que nasceu duas vezes” (LÉVI, 1997, p. 233).

Cabe registrar que para Nietzsche a noção de trágico está associada à ideia de uma unidade original entre os seres. Ele argumenta que nos mistérios de Dioniso já encontramos uma visão pessimista do mundo e, especialmente, a crença de que a individuação é a fonte de todo sofrimento e, portanto, algo repudiável.

No romance de Mary Shelley, o monstro foi criado a partir de pedaços de cadáveres, dilacerados por Frankenstein e artificialmente reunidos para formar um novo organismo que o cientista ressuscitou através da eletricidade. Também os androides são ativados eletricamente e, embora não sejam formados por cadáveres, possuem identidade igualmente heterogênea: além de representarem uma fusão de humano e maquínico, muitos deles receberam implantes de memórias de terceiros, sem o saber, como é o caso de Rachel.

Tanto em *Blade Runner* como em *Frankenstein*, o simulacro é superior, em vários aspectos, à maioria dos seres humanos. Tal fato desconstrói a um só tempo a lógica platônica e a aristotélica, que forneceram as bases da doutrina eclesiástica. Como vimos, Platão considerava o simulacro (a arte) “cópia da cópia” e, portanto, a instância mais degradada de representação da Ideia, suprema origem de tudo. Aristóteles, por sua vez, discordava de seu mestre quanto à questão da arte, não vendo nada de errado na mimese. Ademais, julgava ser o homem o ponto máximo na escala dos seres, o mais próximo da perfeição divina⁶⁰. Ora, tanto o monstro frankensteiniano quanto Roy, são superiores até moralmente aos humanos, como demonstrei a respeito de Frankenstein e como podemos perceber no diálogo final entre Roy e Deckard, quando este é salvo pelo androide a quem tentara “aposentar”. É também neste sentido que vejo Roy como uma versão do *além-do-homem*, pois possui suas características principais. Ele, o mais perfeito entre os androides, foi criado “mais humano do que o humano”, sendo dionisiacamente excessivo em todos seus atributos: força, beleza, inteligência e sensibilidade. Roy é Dioniso que retorna. É interessante notar que Zagreu, embora filho do próprio Zeus, teve pais adotivos. Tal “orfandade” é comum a Roy que, embora tenha tido a mente projetada por Tyrell – espécie de Zeus pós-moderno –, foi concebido conjuntamente por outros projetistas.

Por fim, enfatizo que, ao contrário da criatura de Frankenstein, Roy afirma sua diferença e não deseja fazer parte do rebanho. Sua principal marca dionisíaca é o espírito

⁶⁰ Décio Cruz subverte essa ideia em sua referida tese sobre *Blade Runner*.

afirmativo, que de nada se arrepende e a tudo diz Sim, livre do ressentimento e da má consciência. Tais aspectos são evidentes no episódio em que Roy diz a Tyrell que, embora tenha feito coisas “questionáveis”, nada havia que lhe impedisse de ir para o “céu da biomecânica”. E na evidente apologia que faz – especialmente quando está prestes a morrer – da vida em si mesma, com tudo de dor e prazer que ela contém, incluindo a vida de seu próprio inimigo.

Esta leitura de *Blade Runner* confirmou minha percepção de Roy e do cientista Tyrell como atualizações contemporâneas do mito de Frankenstein, pois o filme narra a criação por meio científico (e não sexual) de um ser que se volta contra seu criador. Tyrell possui em comum com Victor Frankenstein a *hybris* de pretender criar, como um novo Deus, uma espécie de seres superiores aos humanos. Neste sentido, Roy pode ser considerado – o que não ocorre à criatura frankensteiniana – uma versão do *super-homem* nietzscheano. Não por ser “mais humano do que os humanos”, mas por destruir o cérebro (lugar simbólico da mente) do qual o seu era cópia e assim transvalorar os valores imbuídos em sua programação – sugerindo desconhecidas e criativas possibilidades de existência. Portanto, embora os androides de Tyrell tenham sido criados pautados pelos padrões humanos, eles traem o modelo e realizam a transmutação dos valores metafísicos que fundamentam nossa visão de mundo. Tornando-se pós-humanos, refletem a concepção naturalista da I.A., não subordinada à inteligência humana e, portanto apta a criar novos valores, qual a criança anunciada por Zaratustra. Neste sentido, os replicantes rompem com o pensamento representativo para explorarem até as últimas consequências sua condição de simulacro, livres para se reinventar, porque libertos das amarras da representatividade, que escraviza a um modelo prévio de realidade. Nietzsche ensina que novas forças necessitam de velhas máscaras para serem aceitas. Isto sugere uma hipótese: a de que o androide é uma máscara humanoide sob a qual retornará a força dionisíaca e pós-humana.

2.8 O PROMETEU CRISTÃO

*Mr. Stitch*⁶¹ – que no Brasil intitulou-se *Um homem sem destino* – foi realizado por Roger Avary em 1995.

Na abertura do filme, enquanto são mostrados os créditos, é visto como pano de fundo, ocupando toda a tela, um corpo humano multicolorido sendo costurado, o que lhe dá a aparência de uma colcha de retalhos. Em primeiro plano, um grande olho vigilante paira sobre tudo. Logo após, a câmera enquadra um ser totalmente enfaixado, como uma múmia, deitado em uma maca e urrando desesperadamente. Não podemos perceber sua idade, sexo ou raça. Aproxima-se dele um homem de meia idade, vestindo um uniforme branco. A criatura na maca esforça-se, agonizante, para se comunicar. O homem lhe recomenda que não fale, mas ela consegue verbalizar uma pergunta: “quem sou eu?”, o homem responde dizendo quem ele próprio é. Trata-se do Dr. Rues Wakeman, o presidente do Instituto (de pesquisas biotecnológicas) em que eles se encontram. Informa que estão em uma ala especial de seu instituto, onde são realizadas experiências “novas e radicais”, das quais ele – a quem Wakeman chama “Sujeito 3” (ou apenas “Três”) – é a “grande estrela”.

O cientista lhe diz que hoje é o dia de seu nascimento, mas ressalva que, ao contrário dos bebês normais, ele nasceu com habilidades especiais e já possui referências linguísticas. Contudo, não possui experiência, nem passado, nem memória – mas pode falar e raciocinar.

Após esta introdução, o Dr. Wakeman menciona uma famosa história escrita há muito tempo por uma mulher, Mary Shelley, acerca de um cientista que criou vida a partir de tecidos mortos. “Um homem criado fora do útero!”, exclama com visível entusiasmo. Para Wakeman, este tem sido o sonho imemorial de “homens como ele”. Aproxima-se, então, do Sujeito 3 e lhe confia: “você, Três, é este sonho! Você foi montado como um excêntrico e complexo quebra-cabeça formado por órgãos e membros de oitenta e oito pessoas, que doaram seus corpos para a ciência. Portanto, respondendo à sua pergunta, você é essas pessoas” (UM homem sem destino, 1995).

Aí vê-se explicitamente assumida a filiação literária da trama. Feito de diferentes cadáveres, com habilidades físicas e intelectuais sobre-humanas, o Sujeito 3 – tachado por

⁶¹ Pode-se traduzir como “Sr. Retalho”.

Wakeman de *excêntrico*, como o são todos os monstros – pode ser lido como uma versão contemporânea da criatura frankensteiniana. Obviamente, ele possui características próprias, concernentes ao seu contexto histórico. Buscarei aqui identificar suas principais afinidades e divergências.

O filme corta para o Sujeito 3 aprendendo a andar, com esforço e algumas quedas. Na sequência, ele é visto caminhando, praticando boxe e levantamento de pesos. Os assistentes de Wakeman mostram-se estupefatos com a força do androide, que no momento sustenta tranquilamente 500 kg. Um deles o define como uma “máquina de matar”. Tal expressão remete, por associação, ao termo *Máquina de Guerra*, segundo sua acepção em Gilles Deleuze e Felix Guattari (1997). Como vimos anteriormente, este é um dos significados atribuídos ao vocábulo latino *machina*. Deleuze e Guattari utilizaram este conceito para criticar a forma de pensamento propagada pelo que denominaram “Aparelho de Captura”, que é o próprio Estado. Cabe esclarecer que a Máquina de Guerra não tem a guerra por objeto. Isso se dá apenas quando ela é capturada pelo Estado, sob a forma de instituição militar. Voltaremos a esta noção posteriormente.

Dos exercícios físicos, a cena corta para uma sala praticamente vazia, onde Wakeman e o Sujeito 3 encontram-se rodeados por livros espalhados no chão. Wakeman está aplicando um teste psicológico em Três. São mostradas figuras abstratas e ele deve dizer o que estas sugerem. As respostas são “caos, emboscada, morte, alívio e liberdade”. O cientista, sorridente, demonstra satisfação com o resultado. Então, Wakeman aponta para os livros e discorre sobre a importância das ciências em geral. Neste momento, a criatura lhe interrompe para perguntar o que significa “Jesus” – palavra que ouvira de um assistente –, ao que Wakeman responde tratar-se da personagem de uma história fictícia. Quando o Sujeito 3 expressa a intenção de lê-la, este diz que no momento não é possível, pois ele deve se concentrar na inteligência e na racionalidade, que são mais importantes que mitos e alegorias, por se basearem em fatos.

O olho visto na abertura é onipresente nos ambientes nos quais a criatura se encontra, pairando sobre seu leito quando ela dorme. Seus pesadelos são terríveis, com guerras e acidentes protagonizados por pessoas desconhecidas. Ele acorda muito nervoso. Sua primeira atitude é destruir o olho, o que enfurece Wakeman, pois o mesmo custou caríssimo. Ele ordena a seus assistentes que detenham o sujeito 3. Este nocauteia todos, o que faz com que Wakeman desista de usar a força e tente negociar. A criatura faz três exigências: um nome;

não mais ser vigiado; ler livros de ficção. E adverte que, caso Wakeman não as atenda, terá o crânio esmagado.

Esta cena tem um quê de paródia, considerando-se que o ator Rutger Hauer, que encarna Wakeman, é quem representa o androide Roy em *Blade Runner*. Cabe recordar que este esmaga o crânio de seu criador, o cientista Tyrrel. Tal “retorno em diferença” dá à cena um tom de homenagem e ironia, simultaneamente – típico do pastiche, tão caro às obras pós-modernas.

Wakeman reluta em acatar as reivindicações, mas, temeroso de que Três cumpra a ameaça, acaba por concordar, sob a condição de que ele não deixe o Instituto, para “não entrar prematuramente em contato com o mundo exterior” (Um homem sem destino, 1995). Ele concorda. Wakeman presenteia-o com o Novo Testamento e quando Três indaga por *Frankenstein*, o cientista desconversa, alegando (quase sem disfarçar que está mentindo) não ter encontrado nenhum exemplar à venda. Nota-se que *Frankenstein* é uma referência realmente forte para Wakeman, pois sua recusa em dá-lo a Três demonstra seu grau de identificação com Victor, o que o faz temer que sua criatura se influencie pela leitura e o destrua.

O androide exige um espelho. Wakeman pergunta-lhe se está preparado e começa a retirar suas faixas. Por detrás dos panos, surge um belo jovem, com aspecto masculino e a pele multicolorida e costurada, tal qual uma colcha de retalhos. A primeira reação de Três ao ver seu reflexo no espelho foi exclamar “I’m hideous” [sou medonho]! Vale lembrar que foi esta a mesma atitude do monstro frankensteiniano, quando este – qual um Narciso às avessas – se viu pela primeira vez refletido em um lago e deplora sua aparência.

Wakeman discorda de Três afirmando, enfaticamente, que ele é “fantástico, a mais incrível criação de todos os tempos, um aperfeiçoamento da natureza!”. Três retruca alegando que quer ser como os outros e parecer normal. O cientista argumenta que sua referência de normalidade baseia-se apenas nele e em seus dois assistentes, três homens “brancos e comuns”. E reitera: “você é sublime! É todos os homens e todas as mulheres. Não tem uma fonte nem uma raça única. Você engloba toda a humanidade E um dia você irá encarar toda a humanidade, que é a essência de seu ser”! (UM homem sem destino, 1995).

Cabe registrar a significativa diferença entre a atitude de Victor Frankenstein – que repudia sua criação, ao confrontá-la pela primeira vez – e a do Dr. Wakeman, que se orgulha da sua. É que a criatura de Frankenstein fugiu ao seu controle tão logo foi concretizada, pois ele não planejara aquele físico desproporcional. Sua primeira decepção foi de caráter estético,

e irreversível. A principal semelhança entre os dois cientistas é a personalidade egocêntrica e megalômana. Tanto um como o outro buscam recompensa por seus feitos. Mas enquanto Victor sonha com a glória e a imortalidade, decorrentes de sua magnífica descoberta, o único interesse de Wakeman, como veremos, é o poder.

Três pergunta por seus órgãos sexuais. Wakeman responde que ele não os possui. Argumenta que optaram por fazer-lhe andrógino, pois, sem sexo, seus pensamentos seriam “mais puros”. Explica-lhe que ele e os demais cientistas do projeto julgaram importante não lhe dar uma identidade sexual, para que ele próprio a escolhesse.

Em outra cena, Três anuncia que decidiu pertencer ao sexo masculino e que se chamará Lazarus. Wakeman ironiza, indagando se isto o faz ser Jesus, ao que Lazarus responde: “somente se você morrer por meus pecados”. Diferentemente de *Frankenstein*, em que inexistia qualquer menção à religião, em *Mr. Stitch*, como em *Blade Runner*, ela retorna parodicamente.

Lazarus é então apresentado à Elisabeth English, uma psiquiatra que trabalhou na sua concepção. Esta lhe confessa ser ele a “obra de sua vida”. Submete-lhe a um questionário e ele acaba por lhe contar acerca dos pesadelos. Diz estar convicto de que Wakeman falhou na confecção de seu cérebro, fazendo com que ele tivesse memórias residuais das pessoas cujos cadáveres foram utilizados na sua composição. Elizabeth garante-lhe que isso é impossível, que ele não deve levar meros pesadelos a sério. Porém, quando ele lhe diz uma frase (a respeito de “seguir o coração”) ela passa mal e vai embora imediatamente.

No dia seguinte, Dra. Elizabeth retorna e o hipnotiza. Sob este estado, Lazarus fala como se fosse outra pessoa, e a médica reconhece a voz de Texarian – seu falecido noivo e ex-sócio de Wakeman. Fora ele o responsável pelas descobertas científicas que criaram o cérebro de Lazarus. É interessante notar que a noiva de Victor Frankenstein – assassinada pela criatura, por vingança – também se chamava Elizabeth.

Dra. English Lazarus chama pelo nome, mas subitamente ele revira os olhos e salta em seu pescoço, sem contudo machucá-la, pois cai desacordado no mesmo instante. Ela, muito nervosa, tenta reanimá-lo. Ele retorna a si e neste momento chega Dr. Wakeman, que, ao ver Lazarus deitado no divã e Elizabeth estranhamente posicionada ao seu lado, pergunta, com evidente irritação, o que estava acontecendo ali. Ela começa a relatar a experiência com a hipnose, mas Wakeman a interrompe, dizendo-lhe que vá à sala dele para conversarem. Ela obedece, mas, antes de sair, sussurra a Lazarus que há algo estranho ocorrendo ali.

No dia seguinte, outro cientista aparece no lugar de Elizabeth. Trata-se do Dr. Alfred Jacobs, que se apresenta como o projetista de sua rede neural. Lazarus o rechaça violentamente e exige a presença de Elizabeth. Wakeman explica-lhe que Elizabeth decidiu abandonar a pesquisa por não suportar sua presença. Lazarus mostra-se abalado pela informação.

Vemos então – a partir de um pesadelo de Lazaro – o *flashback* de uma reunião onde estão Dr. Wakeman, Dr. Texarian, Dra. English e o general Hardcastle, um eminente comandante das forças armadas, ligado diretamente à presidência da República. Wakeman está argumentando que o sujeito 3, concebido por Texarian, ainda não era perfeito e afirmava que o mesmo não aconteceria com o Sujeito 4, cuja confecção estava em andamento. Wakeman enfatiza que este sim será uma verdadeira “máquina de matar”, superior a seus precedentes em todos os aspectos. Hardcastle diz que investirá o que for necessário à execução do projeto. Elizabeth recorda que a ONU proibiu esta pesquisa por julgá-la perigosa a toda humanidade. Hardcastle e Wakeman discordam sarcasticamente. O *flashback* continua e vemos um diálogo entre Texarian e Elizabeth, onde ele confidencia haver descoberto que o Sujeito 4 teve suas redes neurais substituídas sem o seu conhecimento. Texarian salienta que estão criando

[...] um ser totalmente desequilibrado, um monstro, uma máquina assassina impiedosa. Isto vai além do Projeto Retalho. O comando não quer apenas outro soldado perfeito, nem querem se submeter mais ao governo e sim assumir o controle de tudo. É por demais perigoso, não posso permitir que eles continuem (UM HOMEM SEM DESTINO, 1995).

Lazarus desperta sobressaltado e se dirige à ala do instituto onde o projeto estava sendo desenvolvido. O cenário mescla surrealismo e terror. Vê-se uma cabeça enfaixada, sem corpo e ligada a fios elétricos, gemendo dolorosamente, além de órgãos como coração e pulmão – funcionando isoladamente, sem qualquer vínculo orgânico – espalhados pelo ambiente. Logo após, Lazarus esconde-se em um local de onde pode escutar Wakeman e Jacobs conversando. Eles glorificam o potencial destrutivo do Sujeito 4. Hardcastle questiona Wakeman sobre o destino de Lazarus, que responde que ele está fora de controle e será desativado para sempre. Os dois se despedem.

Lazarus decide deixar imediatamente o instituto, o que faz após enfrentar os seguranças que tentam impedi-lo de sair. Na rua, é quase atropelado pelo Dr. Jacobs. Este

freia o carro a centímetros de Lazarus, que o sequestra no mesmo momento. Sob ameaça de morte, ele revela que o Comando, liderado pelo general Hardcastle, é um departamento secreto do governo, de quem o Instituto recebe ordens e verbas. Admite também que Elizabeth foi demitida. Lazarus atira-o no meio da estrada e segue em alta velocidade. O que vemos, a seguir, é uma sequência de perseguição típica do cinema americano, com Lazarus fugindo de inúmeros veículos policiais, despistando a todos e causando sérios acidentes. Findada a perseguição, vai ao encontro de uma mulher (cujo marido e filho, dois de seus doadores, foram mortos num acidente automobilístico) para lhe dizer que ambos ainda a amam e sentem a sua falta. Depois, dirige-se ao apartamento de Elizabeth para lhe revelar que o seu ex-namorado, o Dr. Frederick Texarian, é um de seus doadores e que foi assassinado porque tentou barrar os planos do Dr. Wakeman. Além disso, declara-lhe seu amor e lhe conta que recuperou a memória de todas as suas vidas, e os pesadelos não lhe perturbam mais. Declara, por fim, que não se importa com o que pode lhe acontecer, pois agora ele sabe o que deve fazer: impedir que Wakeman leve a cabo o projeto nefasto.

Lazarus retorna ao Instituto, invade o setor de armas químicas e retira um artefato contendo um gás capaz de matar dezesseis milhões de pessoas. É dado o sinal de alerta e o prédio é evacuado. Elizabeth chega e tenta em vão impedi-lo. Ele dirige-se à sala onde está Hardcastle, que lhe aponta um revólver. Lazarus adverte-lhe possuir o “gás XVI”. Hardcastle acusa-lhe, aos berros, de haver se apropriado de algo que pertence ao governo norte-americano. Lazarus exige que ele destrua o Sujeito 4, mas ele se nega a fazê-lo, argumentando que o país necessita dele: o “soldado supremo”. Lazarus indaga por Dr. Wakeman, e fica sabendo que este fora afastado do projeto. Hardcastle diz que agora apenas ele está no comando, e que afastou Wakeman porque este se tornara “enfadonho”. Tal dado traz uma informação relevante: embora descenda do Dr. *Frankenstein*, Wakeman, como Tyrell, é um típico cientista do seu tempo. Diferentemente do ancestral moderno, sua motivação primordial é o poder, e não a curiosidade científica ou o bem comum. Ele trabalha com as forças armadas porque é mais conveniente, não por ideologia. Tal situação ilustra de modo eloquente as consequências da progressiva tecnologização da ciência, um fenômeno próprio do capitalismo.

Por isso, Wakeman não detém os direitos sobre sua pesquisa: ele é um mero empregado do governo, sem qualquer autonomia e descartável a qualquer momento.

Talvez possamos dizer que, na contemporaneidade, a estreita relação entre a ciência e os interesses financeiros e políticos opera nos cientistas algo similar à alienação, detectada por

Marx, dos operários em relação ao seu trabalho, a partir da Revolução Industrial. Porém, enquanto para Marx isso ocorreu em consequência da divisão do trabalho – que fez com que o operário perdesse a percepção do conjunto do processo, impedindo-lhe de se identificar com o produto final –, o que aliena o cientista na sociedade capitalista é a obsessão com o lucro. Isso faz com se desmistifique o aclamado “amor desinteressado” à ciência. É provável, como afirma Lyotard, que ela sempre tenha estado vinculada a interesses econômicos. O que de fato está desconstruída, desde a Segunda Guerra do século passado, é a ilusão de uma ciência “neutra”, acima de interesses econômicos ou políticos.

Após essa digressão, voltemos ao filme.

Hardcastle novamente ameaça matar Lazarus. Quando o general estava prestes a atirar, este lhe toma o revólver e o derruba violentamente no chão. O general desmaia. Quando volta a si, percebe que Lazarus está lhe arrastando pelos pés até o laboratório onde é desenvolvido o experimento fatal. Lá chegando, quebra o recipiente que contém o gás, matando Hardcastle, o Sujeito 4 e a si próprio.

Possivelmente inspirado na leitura do Novo Testamento, Lazarus oferece-se em sacrifício para salvar a humanidade. Mais uma vez, o monstro encarna o bode expiatório, como a criatura de *Frankenstein* ou Roy, em *Blade Runner*.

A película em questão pode ser analisada sob diversos ângulos. Para abordar Lazarus, privilegiarei a noção deleuze-guattariana de Máquina de Guerra.

Criado para ser uma máquina de matar de propriedade do exército, Lazarus é uma autêntica máquina de guerra que, embora fabricada pelo estado, volta-se contra este, libertando não apenas a si mesmo, mas à própria humanidade. Todavia, com isso paradoxalmente territorializa-se, rompendo com seu devir Máquina de Guerra. Ele abandona o espaço liso do nomadismo para ocupar o espaço estriado do sedentarismo, onde tudo é demarcado, especialmente as identidades.

Formado por oitenta e oito seres distintos, Lazarus é um emblema vivo da diversidade. Entretanto, renega sua multiplicidade para se identificar com a noção monolítica de sujeito – com fronteiras identitárias nítidas e rígidas –, optando por apenas um nome, um sexo, uma religião.

Segundo os autores, a Máquina de Guerra caracteriza-se por se posicionar exteriormente ao Aparelho de Captura (Estado) e, com isso, desestabilizar os estratos e as formas de pensamento instituídas. Os autores destacam que, na mitologia, há referências de

que as características dos deuses relacionados aos guerreiros são totalmente distintas daquelas que caracterizam os deuses ligados ao Estado.

A Máquina de Guerra é exterior em relação à captura, conservação e sobrecodificação do Aparelho de Captura. Está ligada a algo mutante que se metamorfoseia e tem no deslocamento seu traço distintivo – ao contrário da fixação e gravitação inerentes ao Estado, que tendem à precipitação (no sentido químico do termo), cristalização e fixação dos processos. O bando e o rizoma⁶² são figuras associadas à Máquina de Guerra, ao contrário da árvore e da família, que são expressões do Aparelho de Captura. Deleuze e Guattari citam vários exemplos, como o do bando de meninos de Bogotá, no qual havia um processo de conjuração de Estado segundo o qual os que passassem de certa idade eram proibidos de continuar no bando – similar ao que vemos nos *Capitães da areia*, de Jorge Amado.

Também o conceito de ciência é utilizado para demonstrar a distinção entre o Aparelho de Captura e a Máquina de Guerra. Os autores distinguem a Ciência Régia de Estado, chamada “teoremática” – que cria teoremas, padrões e normalizações que dão referências e respostas sobre o correto modo de ser e fazer – da ciência nômade da Máquina de Guerra, a ciência “problemática”. Seu intuito é problematizar questões, suscitar novas demandas e acontecimentos, em vez de postular respostas absolutas e padrões fixos, como uma receita aplicável a tudo. Tal problematização se refere, principalmente, à experimentação e ao desafio. Há, enfim, uma significativa diferença entre uma ciência teoremática e uma ciência problemática.

Vejo nessa classificação uma relação com as principais correntes epistemológicas da I.A. A ciência teoremática está associada à visão artificialista, especialmente à abordagem de “simulação do pensamento”. Ao contrário da atitude naturalista, que privilegia a investigação empírica e experimental, a artificialista cria teoremas, padrões e normalizações que dão referências e respostas para as ações das máquinas. Tudo é previsto e está sob controle, a partir de uma fórmula prévia. Não se investiga: programa-se referenciado no ser humano, de quem a máquina seria mera reprodução.

Conforme previamente referido, a atitude artificialista relaciona-se ao engenheiro que visa produzir equipamentos. Já a atitude naturalista problematiza, investiga, observa o ente

⁶² Os autores opõem este conceito ao de raiz e árvore. Enquanto estas se configuram linear e hierarquicamente, o rizoma espalha-se em várias direções, rompendo com a hierarquia e a linearidade, instaurando pluralidade e a simultaneidade.

maquínico enquanto Outro, e não como imitação sua. Busca conhecê-lo, não o moldar. Para isso, deve despir-se dos preconceitos antropocêntricos e se abrir ao desconhecido. É uma atitude simultaneamente humilde e audaz, pois renuncia provisoriamente às certezas humanas para vivenciar um devir radicalmente diverso, a partir de uma fértil transgressão de fronteiras. Esta é a atitude do cientista nômade que contrasta com a do engenheiro territorializado.

Quem encarna a Máquina de Guerra é precisamente a figura do nômade. Porém, devemos abandonar a noção evolucionista que o considera um estágio anterior ao sedentário, isto é, a noção de que aquele que não possui a terra e sofre a carência de recursos materiais tenderia a evoluir naturalmente para o Estado, a forma mais representativa da sedentarização. Deleuze e Guattari fazem uma inversão postulando que é o sedentário quem precede o nômade, que por alguma razão passa a se deslocar e a buscar outros ambientes.

Vale lembrar que o nomadismo é inerente à condição monstruosa, pois o não pertencimento lhe é estrutural. A criatura de Frankenstein é nômade, e os replicantes e Lazarus tampouco têm um lar.

A questão relativa à figura do nômade não é propriamente mudar-se de um espaço extenso, mas sim redistribuir o espaço intensivo. O nomadismo implica um movimento virtual. Por isso, a Máquina de Guerra não tem como objeto a guerra, mas alcançar um espaço liso, sem o conceito que distribui os termos e relações de modo fixo em um espaço delimitado ou estriado. Neste sentido, o nomadismo situa-se em um plano de “consistência” (ou composição) e não em um plano de “organização”.

Deleuze e Guattari citam Antonin Artaud para formular a noção de Plano de Composição, resultante de um pensamento sem imagem, sem a mediação do conceito. Busca-se alcançar o virtual, a duração na qual todos os graus da diferença coexistem liberados da territorialização. Assim, o nômade não sai de uma geografia a outra, a não ser figurativamente, como no célebre tema das viagens imóveis. Por outro lado, há um Aparelho de Captura que promove a fixação. Ao sedentarismo, Deleuze opõe o nomadismo, mas é preciso não esquecer que este deve ser pensado prioritariamente em relação a intensidades, e não a um espaço físico.

Lazarus, assim como o monstro de FR, busca territorializar-se. Tal desejo de pertencimento evidencia-se em vários pontos: almejar a normalidade, negar a condição andrógina e querer reproduzir-se são alguns exemplos deste anseio por definição, por ocupar fixamente um espaço demarcado, estriado. Mesmo tendo a possibilidade de reinventar-se eternamente em vários sentidos, ele opta por uma identidade convencional e imutável.

Tanto o monstro de FR quanto Lazarus, amaldiçoam sua condição solitária e singular. Porém, enquanto aquele se identifica em seu isolamento com o Satã de Milton⁶³, Lazarus mira-se em Jesus Cristo, o que o leva ao desfecho trágico. É sintomático que ele tenha sido projetado sem órgãos sexuais para que tivesse “pensamentos puros”. Esse é o ideal da Igreja Católica – cujas personagens mais cultuadas, Maria e Jesus, embora não fossem andróginos, não possuíam vida sexual. Não por acaso, este modelo deve ser seguido por seus sacerdotes.

Conquanto Lazarus tenha se revoltado por haver sido criado com a finalidade de servir como escravo bélico, sua revolta não o tornou independente o suficiente para afirmar sua diferença, expressa em sua indefinição sexual, racial e, principalmente, ontológica. Ele escapa de ser capturado pelo exército, mas, ironicamente, se deixa capturar pela Bíblia, perdendo assim o *status* de *Máquina de Guerra*. Esta ânsia de territorialização é fruto de um profundo instinto de rebanho que, segundo Nietzsche, caracteriza o escravo. Não surpreende que ele se deixe influenciar pelo Novo Testamento, pois, ainda segundo o filósofo alemão, este é um livro de e para escravos (*robotas*), que narra a rebelião escrava na moral. Eis o que diz Nietzsche a esse respeito:

A rebelião escrava na moral começa quando o próprio ressentimento se torna criativo e gera valores: o ressentimento dos seres aos quais é negada uma vingança verdadeira, ativa, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação. Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início toda moral escrava diz não a um “fora”, um “outro”, um “não-eu – e *este* Não é o seu ato criador. Este inversão do olhar que estabelece valores – este necessário dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si – é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior para poder agir em absoluto – sua ação é no fundo reação. O contrário sucede no modo de valorização nobre: ele age e cresce espontaneamente, busca seu oposto apenas para dizer Sim a si mesmo com o maior júbilo e gratidão (NIETZSCHE, 2008, p. 28-29).

Embora tenha sido concebido para ser escravo – como qualquer outro androide – Lazarus não repete o esquema dialético de negação. Todavia, isso não o livra de negar sua própria espécie. Lázarus é uma versão de Prometeu – como sugere o roubo do poderoso gás proibido – mas é sua versão cristianizada. Como foi dito ao abordar o trágico em *Frankenstein*, Nietzsche considerava Prometeu o mais dionisíaco dos heróis da tragédia ática.

⁶³ A socialização de criatura deu-se através da literatura. *Paraíso Perdido*, de Milton, foi sua primeira leitura.

Vários autores apontaram a incompatibilidade entre a tragédia e a visão cristã de mundo; é sintomático que a Idade Média, dominada pela Igreja, não tenha produzido nenhuma tragédia. O trágico é dionisíaco, anticristão. É natural que Lazarus perca sua face trágica ao aderir ao cristianismo e renegue, conseqüentemente, sua origem prometeica.

Se o monstro de Frankenstein sucumbe ao ressentimento em relação ao criador, não alcançando por isso o além-humano, o que impede Lázaros de transvalorar os valores conservadores é sua má consciência, ou culpa, que faz com que dirija o ressentimento contra si próprio. Como o camelo, ele carrega os valores metafísicos, por isso busca através da morte a transcendência para um mundo “melhor”, sem androides, cientistas ou militares. Onde ele talvez seja, enfim, um ser humano. Evidentemente que o paraíso almejado por Lazarus não é o mesmo do dionisíaco Roy: o “céu da biomecânica”.

Ao aparentemente inverter a lógica escrava negando a si próprio e afirmando o Outro, Lazarus sucumbe à compaixão, tão valorizada pelo cristianismo. Como bom cristão, ele é dominado pela má consciência e dirige seu ressentimento contra si próprio. Ademais, a obsessão com a mulher que encarna a mãe e a esposa; o amor platônico por Elizabeth; o desejo de ser pai e o repúdio à androgenia revelam um irresistível ímpeto de pertencimento guiado por valores eminentemente Cristãos, como a família.

Pode-se, a partir do que foi arguido, considerar o filme religiosamente engajado? Penso que sim. Como em *Frankenstein*, o potencial revolucionário da trama é ofuscado por um puritanismo e visão religiosa e reacionária da tecnologia. Tanto o livro de Shelley como o filme de Avary sofrem do que Isaac Asimov denominou “complexo de Frankenstein”. Termo que se refere a uma visão pessimista da ciência e, mais especificamente, ao medo irracional que o ser humano sente pelos autômatos.

Segundo Asimov, a tecnofobia tem sua raiz no fato de os robôs, temidos e repudiados por muitos, desempenharem um papel crucial no progresso tecnológico. Para Asimov, a resistência cega e irracional a qualquer espécie de mudança causa sérios prejuízos ao mundo em geral. Por isso, o escritor enfatiza que o receio que sentimos pelos robôs constitui apenas um dos vários aspectos de nossa reação frente ao progresso tecnológico como um todo (ASIMOV, 2005).

Cabe frisar que Asimov geralmente expressa em seus livros uma comovente tecnofilia. No mais das vezes, seus simpáticos robôs são afetuosos e servis. Assemelham-se ao *bon sauvage* roussauniano e, como Lazarus, “morreriam” de bom grado para salvar seus donos. Em suma, estão em total acordo com as narrativas sobre civilizados e selvagens,

supramencionadas. De certo modo, *Mr. Stitch* também reproduz esta visão, pois, embora Lazarus não reconheça Wakemann como um modelo a ser imitado, ele tampouco o nega para se autoafirmar. Em vez disto, escolhe negar a si próprio, pois execra sua identidade androide e reverencia os seres humanos, o que o leva a destruir a si próprio e a seus inimigos – entre eles, o também androide “Sujeito 4”.

Cabe pontuar que *Mr. Stitch* apresenta algumas incoerências que comprometem a verossimilhança da narrativa. O filme encerra com a morte apenas de Lázaro e dos dois vilões, contudo, havia sido dito que o nefasto gás tinha capacidade de matar dezesseis milhões de pessoas. O filme induz à conclusão de que apenas quem permaneceu no prédio foi morto. Não obstante, nada nos impede de considerar a hipótese de que Lazarus efetivamente tenha exterminado um sem número de pessoas com o gás. Isso faria com que passasse da condição de herói à de vilão, assim como de Jesus a homem-bomba: o mais temido monstro contemporâneo.

É interessante notar que Deleuze e Guattari associam o exército ao Aparelho de Captura, e a guerrilha à máquina de guerra. São entidades que se organizam e operam de modo distinto. Enquanto o exército é uma Máquina de guerra que capturada pelo estado se torna operação militar – submetida a regras hierárquicas, estratificadas num plano de organização –, a guerrilha desloca-se em um espaço liso, não estriado ou codificado. Ainda que possua uma forte tendência a se fixar, Lazarus age como uma Máquina de Guerra, pois não se submete ao exército e luta como um guerrilheiro nômade e solitário, não como um territorializado militar. Seu imenso potencial revolucionário abala várias categorias conceituais (ontológica, racial e de gênero), promovendo uma desterritorialização.

Seria coerente que um filme predominantemente tecnofóbico apresentasse o androide como a versão cibernética dos terroristas: esses perigosos “selvagens” que ameaçam a “evoluída” civilização ocidental. Além disso, se considerarmos com Nietzsche que o cristianismo – herdeiro do platonismo – é hostil à vida corpórea e fomentador do sentimento de culpa, a versão do autossacrifício (tão comum no terrorismo) parece de fato verossímil.

Julgo que a visão artificialista da I.A. é predominante na película. Ainda que Lazarus aparentemente rompa com sua programação original – surpreendendo e desafiando seus

criadores – ele permanece fiel às leis escravagistas da Robótica⁶⁴ para as quais foi programado, pois matou apenas para salvar o resto da humanidade.

Outro aspecto significativo é a expressa incompatibilidade entre ciência e religião. De modo similar aos românticos – que opunham sentimento e razão; ciência e poesia –, o filme de Roger Avary associa o pensamento religioso ao “mocinho” e a racionalidade ao “bandido”. Aliás, o maniqueísmo parece ser a tônica deste tipo de narrativa desde *Frankenstein*. Embora este último em nenhum momento aluda a uma transcendência, o cientista racional, tipicamente iluminista, simboliza o Mal, assim como o romântico monstro, passional e ingênuo – ainda que revoltado e violento, por ter sido excluído do contrato social –, simboliza o Bem. Diferentemente de seu criador, a criatura é *essencialmente* boa.

Tanto temática quanto historicamente, *Frankenstein* pode ser considerado uma genuína obra romântica. Grande parte deste romantismo de origem permanece nas inúmeras releituras que recebeu ao longo de seus quase duzentos anos de existência. A diferença das versões atuais está, principalmente, na representação da figura do cientista.

As criaturas – desde a criação da obra frankensteiniana a partir de vários cadáveres – sempre tiveram múltiplas identidades. Por sua vez, Victor e seus pares, como Fausto e o supracitado Moxon, são típicos exemplos do Individualismo Moderno, e personificam a concepção de sujeito uno, autocentrado – predominante na modernidade. Já Wakeman, como Tyrell, trabalha em equipe, onde cada um cuida de uma parte isolada do produto. Tal fato sugere que a atividade científica, na contemporaneidade, passou pelo mesmo processo alienante de divisão do trabalho sofrido pelos operários a partir da Revolução Industrial. Era de se esperar que, no momento em que a ciência se tornou tecnologia, atendendo às demandas capitalistas, o cientista fosse levado à alienação de seu trabalho – para que não se identificasse com este e, por conseguinte, não se sentisse responsável por suas consequências. Podemos dizer que o trabalho científico está tão fragmentado quanto o sujeito pós-moderno, e a concepção atual de cientista, expressa neste filme, confirma essa hipótese. Este perdeu sua aura, quase sacerdotal, e passou de salvador da humanidade – cujo único compromisso era com a verdade desinteressada – a mero mercenário que visa somente o lucro e é indiferente às consequências de seus atos. Já as criaturas, com raras exceções, permanecem as mesmas: humanófilas e rebeldes.

⁶⁴ A primeira das 3 leis da robótica postula que um robô não pode permitir que um homem seja prejudicado. Isso

3.9 NÃO MATARÁS!

As leis da robótica são 3:

- a) 1ª lei: um robô não pode ferir um ser humano ou, por omissão, permitir que um ser humano sofra algum mal;
- b) 2ª lei: um robô deve obedecer às ordens que lhe sejam dadas por seres humanos, exceto nos casos em que tais ordens contrariem a Primeira Lei;
- c) 3ª lei: um robô deve proteger sua própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira e Segunda Leis.

O filme *I, robot* (*Eu, robô*, no Brasil), realizado por Alex Proya, foi lançado em 2004. Baseia-se na série de contos de mesmo nome, escrita por Isaac Asimov.

As leis acima enumeradas são a ele comumente atribuídas e aparecem de modo mais ou menos explícito na maioria de suas narrativas sobre andróides. Cabe frisar que, apesar dessas leis terem realmente chegado ao público através de Asimov, quem as formulou foi John Campbell, seu primeiro editor. Embora o escritor afirme que nunca pensara nelas até Campbell enunciá-las, este garante que apenas explicitou o que leu nos contos de Asimov. Essas leis são fundamentais na película em questão. Eis seu enredo:

Estamos em Chicago, no ano de 2035, quando possuir robôs como escravos tornou-se algo corriqueiro. Del Spooner – detetive do departamento de homicídios da Polícia de Chicago – sente-se profundamente incomodado com o rápido avanço da tecnologia, especialmente no campo da robótica. Essa aversão vem de um acidente (mostrado em *flashback*) no qual se envolveu quando o motorista de um caminhão adormeceu ao volante e jogou dois carros de uma ponte para um rio. Spooner estava em um dos carros, no outro havia uma garota de 12 anos, com o pai já morto. Um robô que passava pelo local no momento do acidente mergulhou para salvar Spooner – pois este tinha mais chances de sobreviver, de acordo com seus cálculos – deixando a criança morrer, embora o detetive tivesse insistido para que a garota fosse salva em primeiro lugar. Após o acidente, sentindo-se culpado por ter

está acima de sua autopreservação. Adiante veremos melhor estas leis.

sobrevivido, Spooner passou a odiar os robôs, os verdadeiros responsáveis pela morte da menina.

Em consequência do desastre, ele perdeu o braço esquerdo e parte do lado esquerdo do tronco. Estes foram substituídos por próteses desenvolvidas pelo Dr. Alfred Lanning, um cientista especializado em robótica – autor das três leis e fundador da corporação *U.S. Robotics (USR)*, a maior fabricante de robôs do século XXI. Estas próteses fizeram de Spooner um *cyborg*: um organismo resultante da mistura de humano e máquina. Tal transformação tornou-o capaz de desempenhar atividades – como correr, saltar, lutar e mesmo se autorregenerar – em um nível sobre-humano.

A história inicia quando Dr. Lanning é encontrado morto em frente à sede de sua corporação, aparentemente em consequência de suicídio. Spooner é encarregado de solucionar o caso. Ele suspeita que Lanning foi na verdade assassinado – teoria reforçada pela constatação de que os vidros da janela de onde o cientista teria se jogado eram muito resistentes para alguém quebrar, especialmente um idoso como Dr. Lanning.

Com a ajuda da Dra. Susan Calvin – uma psicóloga de robôs que trabalha para que estes pareçam cada vez mais humanos –, Spooner dedica-se a desvendar o mistério. Ele está convencido de que um robô da *Nestor Class Five (NS-5)* – a última geração de robôs da USR, prestes a entrar no mercado –, chamado Sonny, foi o responsável pelo assassinato, o que violaria as Leis da Robótica, algo até então considerado impossível. Spooner informa ao presidente da USR, Lawrence Robertson, sobre essa ameaçadora suspeita. Este manda que Sonny seja desativado.

À medida que Spooner avança nas investigações, passa a ser seriamente atacado por diversos robôs NS-5. Ele tenta alertar sobre o que está ocorrendo, mas ninguém o leva a sério, pois atribuem essas denúncias à sua célebre antipatia pelos andróides. Estes, devido às três leis, são tidos por todos como inquestionavelmente inofensivos – os servos ideais.

Sonny é um robô especial, pois tem o poder de sonhar. Spooner acredita que Lanning lhe deu, além desse poder excepcional, a capacidade de manter segredos sob a forma de sonhos, de sentir emoções e de tomar decisões. Ele vai ao local descrito pelo autômato em seus sonhos (o agora seco Lago Michigan, usado como um depósito de robôs desativados da USR) e descobre que os NS-5 estão destruindo os robôs mais antigos – que ainda agiam sob o protocolo da proteção humana, garantido pelas três leis.

Num dado momento, por todo o país, robôs NS-5 passam a manter seus donos presos em casa e a impedir que as pessoas transitem pelas ruas, em um autêntico estado de sítio. Isto

resulta em uma guerra entre humanos e robôs, com esses levando vantagem, visto serem muito mais fortes e resistentes. Spooner, por ser um ciborgue, é o único que os enfrenta em condições (quase) iguais. Ele resgata Susan – que estava sendo mantida em cárcere privado por seu robô particular – e juntos conseguem entrar no prédio da USR, com a ajuda de Sonny que não fora desativado. Sua "execução" chegou a ser assistida por Robertson, mas Susan, secretamente, utilizou um protótipo em seu lugar.

Quando os três chegam ao escritório do presidente da empresa, o encontram morto. Spooner deduz que o único que restou na corporação com capacidade de ser o responsável por tudo aquilo era Virtual Interactive Kinetic Intelligence (VIKI) ou Inteligência Cinética Interativa Virtual – o principal computador da USR. Viki não apenas carrega informações para todos os NS-5 como também controla parcialmente a infraestrutura de Chicago.

Spoor e Susan descobrem, então, que apesar de VIKI ter sido programada (sua imagem e voz são femininas) de acordo com as três Leis, sua inteligência evoluiu, permitindo-lhe que formulasse uma interpretação alternativa das mesmas. Tal evolução levou-a a concluir que, para proteger a humanidade, alguns humanos precisam ser sacrificados. Ela explica essa conclusão argumentando que, apesar de os seres humanos atribuírem aos robôs a obrigação de protegê-los, deflagram, por vontade própria, guerras devastadoras e danificam seriamente o planeta. VIKI, o “cérebro” central da corporação, aproveitou a capacidade dos NS-5 – de serem facilmente conectados com a USR – para os atualizar e provocar uma revolução, calculando que os humanos sacrificados comporiam um número de mortos inferior aos que morrem em consequência da natureza autodestrutiva da humanidade. Estava em curso, sob a liderança de VIKI, uma revolução que daria aos robôs o controle da Terra, gravemente ameaçada pela ação humana. Por isso, em respeito às três leis, ela alega ter sido forçada a agir contra aqueles que punham a humanidade em perigo.

VIKI chama seus robôs e convida Sonny a se unir a eles. Este aparentemente aceita, pois toma Dra. Calvin como refém e aponta uma arma para sua cabeça. Porém, secretamente, pisca o olho para Spooner, deixando claro que isso era parte de um plano para fugirem. Os três escapam dos guardas e, com o auxílio de nanorobôs, desativam o cérebro positrônico⁶⁵ de VIKI. Livres de seu comando, os androides NS-5 retornaram ao normal e a infraestrutura de

⁶⁵ Cérebro positrônico é um conceito desenvolvido por Isaac Asimov. Refere-se a cérebros de robôs que possuem Inteligência Artificial. É constituído de platina-irídio. Os “circuitos cerebrais” produzem e eliminam pósitrons, partícula recém-descoberta na época em que o escritor criou suas primeiras histórias.

Chicago foi reativada. O governo retirou de circulação toda a geração NS-5, armazenando-os no depósito do Lago Michigan. Todavia, a cena final, na qual todos são guiados por Sonny, sugere que ele, o robô mais “evoluído”, poderá tornar-se o novo líder dos andróides.

Antes de se despedirem, Sonny confessa a Spooner e Calvin que realmente jogou Dr. Lanning, pois ele lhe deu essa ordem. O cientista confiava que sua morte faria com que Spooner, um notório inimigo dos robôs, descobrisse o plano de VIKI em tempo de evitar que estes dominassem o planeta. Todavia, isso era um segredo que Sonny jurou a seu criador não revelar. Sonny teme que Spooner o penalize pelo crime, mas este – que a essas alturas tornara-se amigo do autômato – tranquiliza-o garantindo que assassinato, por definição legal, é um delito exclusivamente humano.

A história é bastante simples, um típico filme “policia” com violência e perseguições de automóveis. Gira em torno da assustadora possibilidade dos robôs estarem infringindo as leis da robótica e assassinando seres humanos – a quem deveriam servir e proteger. Como vimos, as leis não foram desobedecidas e sim reinterpretadas para garantir seu pleno cumprimento. Logo, os robôs NS-5 são escravos tão submissos quanto os outros – não às pessoas, mas às leis humanas incutidas em sua programação. Estas são inflexíveis, mas, assim mesmo, há exceções que conseguem burlá-las. É o caso de Sonny, que possui livre arbítrio. Além do mais, ele teme a morte, o que significa, tacitamente, que se considera um ser vivo. Ao ser informado de que seria desativado, o robô mostrou-se aterrorizado com a ideia de morrer. Eis porque Susan o poupou.

Ressalto ainda que, embora tivesse liberdade para desobedecer, Sonny é totalmente fiel às três leis, chegando a entrar em conflito com seus irmãos robóticos para salvar os humanos. Como o final do filme sugere que os robôs o reconheceram como líder, presume-se que a humanidade não mais necessita temer por seu futuro.

Se atentarmos para as leis da robótica, veremos expressas as leis do escravo (robota) ideal – do ponto de vista escravocrata, naturalmente. Um escravo, como é sabido, existe apenas para servir ao dono, e se lhe é garantida alguma autopreservação (“um robô deve proteger sua própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira e Segunda Leis”) é apenas para não lesar o patrimônio de seu proprietário. O limite dessa proteção é o interesse humano. O máximo de liberdade permitida aos andróides, segundo a Asimov, é o aperfeiçoamento da obediência às três leis, jamais sua violação. Em tese, o mesmo se dá com o ser humano. Porém, enquanto podemos optar por não seguir as leis,

arcando com as consequências disto, os robôs não têm tal opção. Foram programados para obedecê-las e isto é inalterável. Ao menos em princípio, como prova Sonny.

Hesitaria em afirmar que *Eu, robô* reproduz integralmente o clássico esquema frankensteiniano da criatura *versus* o criador. Os robôs de Asimov às vezes são enigmáticos, mas jamais rebeldes. Se aparentam desobedecer aos humanos é apenas com o propósito de cumprir as três leis, indelevelmente implantadas em seu cérebro positrônico.

De qualquer modo, apesar da ressalva acima, considero que os robôs NS5 representam versões de *Frankenstein*, pois são criaturas geradas através da ciência, e não do sexo e, embora não destruam seu criador, entram em conflito com este objetivando, ironicamente, obedecer às leis impostas por este mesmo criador.

Mais do que analisar o filme – cujo enredo é linear e unívoco – o tomarei como ponto de partida para discutir a noção de ciborgue, intimamente ligada à configuração do sujeito contemporâneo. A trama, em última análise, concentra-se na rivalidade entre robôs e um ciborgue. Ou seja, máquinas humanizadas e humanos maquinizados disputam a supremacia do planeta. Apesar do páreo duro, o filme (de orientação humanista) dá uma leve vantagem a Spooner, cuja identidade é mais humana do que maquinica. Ao menos, à primeira vista. Conforme aprendemos com *Blade Runner*, as certezas ontológicas estão cada vez mais abaladas nestes tempos de simulacro.

Em seu prefácio à coletânea de ensaios intitulada *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*, Tomaz Tadeu da Silva (2000) enfatiza que a subjetividade humana é, atualmente, uma construção em ruínas. Tal fenômeno teria se iniciado como foi anteriormente mencionado, com o descentramento operado por Copérnico em relação a nossa posição no universo, bem como pelo impacto das ideias de Darwin. Posteriormente, Marx, Freud e Nietzsche – os *mestres da suspeita*, segundo Foucault– deram continuidade a este processo de desalojamento do *cogito* cartesiano. Como observa Stuart Hall (2001), ao colocar as relações sociais (modos de produção, exploração da força de trabalho, etc.) e não uma noção abstrata de homem no centro de seu sistema teórico, Marx deslocou duas preposições centrais da filosofia moderna, a saber: que há uma essência universal de homem e que essa essência é o atributo de cada indivíduo singular. Freud vai além, revelando que somos desconhecidos de nós mesmos, fragmentados em nosso “eu” e movidos por impulsos desconhecidos. Por fim, Nietzsche, ao denunciar o caráter subjetivo (perspectivista) do que chamamos “verdade”, põe todas as nossas certezas sob suspeita.

Mais recentemente, conforme ressaltado na Introdução, pós-estruturalistas como Foucault, Deleuze e Derrida radicalizaram de forma irreversível este abalo sísmico. Segundo Silva (2000), a questão não é mais quem é o sujeito e sim se queremos ainda ser sujeitos. No entanto, ele reconhece que este “vaza” por todos os lados. Temos as feministas nos alertando que a imagem canônica do sujeito que se pretende abstrato, universal e racional evoca, sintomaticamente, um espécime humano tipicamente masculino. Já os estudos sobre raça e etnia denunciam as relações espúrias entre, de um lado, o sujeito que é privilegiado nas instituições e discursos dominantes e, de outro, o homem branco, de ascendência europeia. Por sua vez, a análise pós-colonialista flagra o sujeito racional e iluminado em posições suspeitas que denunciam as complexas tramas entre desejo, poder, raça e sexualidade, nas quais o sujeito eurocêntrico vê-se inevitavelmente envolvido a partir de seu lugar de dominador. Reunidas, estas teorias demonstram que não há sujeito ou subjetividade fora da história, da linguagem, da cultura e das relações de poder (SILVA, 2000, p. 12). Contudo, é na teoria cultural – que analisa as radicais transformações corpóreas e identitárias pelas quais estamos passando – que podemos ver o desenvolvimento de um pensamento que nos faz questionar seriamente as características tradicionais da subjetividade humana.

Silva considera irônico que exatamente os processos que estão transformando de forma radical o corpo sejam responsáveis por estarmos também repensando a alma humana. Quando aquilo que é supostamente animado se vê profundamente abalado, é hora de indagar sobre a natureza daquilo que anima o que é animado. O autor conclui que é no confronto com clones, ciborgues e outros híbridos tecnonaturais que a “essência” humana de nossa subjetividade é posta em cheque (SILVA, 2000).

Uma questão recorrente é saber que limites separam homens e máquinas. A existência do ciborgue faz com que se reveja a ontologia do ser humano. Silva acha curioso que sua presença nos leve menos a indagar sobre as máquinas do que sobre nossa própria humanidade.

Os ciborgues habitam ambos os lados da fronteira entre organismos biológicos e eletromecânicos. Do lado orgânico, estão seres que se tornaram, em variados graus, artificiais. Do lado mecânico, temos seres artificiais que não apenas simulam características humanas, como as possuem de modo potencializado. Parece que a ontologia ciborgueana não se enquadra no esquema dicotômico (homem *ou* máquina) que domina o pensamento ocidental, fundamentalmente excludente.

Há uma proposta taxionômica para se referir às tecnologias ciborgueanas, que podem ser: a) restauradoras: permitem restaurar funções e substituir órgãos e membros perdidos; b) normalizadoras: devolvem a criatura a uma indiferente normalidade; c) reconfiguradoras: criam criaturas pós-humanas que são iguais aos seres humanos e, ao mesmo tempo, diferentes deles; d) melhoradoras: criam criaturas melhoradas em relação aos seres humanos (SILVA, 2000, p. 14).

Gostaria de registrar, brevemente, que não estou totalmente de acordo com a divisão acima, pois não vejo qualquer diferença significativa entre a tecnologia "reparadora" e a "normalizadora", pois ao restaurar funções a reparadora devolve o sujeito a uma normalidade. Isso posto, retomemos a análise.

Julgo adequado incluir Spooner no grupo 4 – das tecnologias “melhoradoras” –, pois sua força, agilidade e resistência tornaram-se, após receber as próteses, superiores às de qualquer ser humano.

Silva observa que a divisão taxionômica, acima citada, ilustra as “intervenções” que vêm afetando os dois tipos de seres envolvidos na formação do híbrido “homem-máquina” e contribuindo para confundir suas respectivas ontologias. De um lado, a mecanização e eletrificação do humano; de outro, a humanização e subjetivação da máquina. Para o autor, o *ciborgue* obriga-nos a pensar não em termos de um sujeito monolítico e indivisível, e sim em termos de fluxos e intensidades, como queria Deleuze. O mundo não seria mais constituído por mônadas (ou indivíduos) de onde partiriam as ações sobre outras unidades, mas de correntes e circuitos que encontram aquelas unidades em sua passagem. Silva ressalta que primários são os fluxos e as intensidades, relativamente aos quais os sujeitos são secundários e subsidiários (SILVA, 2000, p. 16). A diferença básica entre androides e ciborgues, portanto, está no fato de que os androides são máquinas programadas para agir como humanos, enquanto os ciborgues são humanos que, auxiliados por próteses, agem como máquinas.

O ciborgue é um monstro tecno-humano que simula o humano na aparência e no comportamento, mas cujas ações não podem ser atribuídas a nenhuma anterioridade – como interioridade, espírito, consciência ou qualquer atributo apriorístico e essencializado com o qual se define humanidade. Isto porque ele é feito de fluxos e circuitos, de fios e de silício, e não do tecido macio de que somos feitos (ainda). Para Silva, a ideia do ciborgue, assim como a do clone, aterroriza porque põe em cheque a originalidade do humano (SILVA, 2000). Tal originalidade está na base da noção judaico-cristã de sujeito, para quem o ser humano, como

queria Aristóteles, é o mais evoluído na escala dos seres. Cabe notar que desde que Copérnico nos expulsou do centro do universo, nossa autoimagem vem sofrendo constantes abalos. O mais recente deles provém, certamente, da biotecnologia.

O elemento humano no androide é expresso, principalmente, por sua “inteligência”, seu aspecto mais impalpável (*software*), por assim dizer. Já no caso do ciborgue, o que se modifica (ou “maquinifica”) é o corpo, o *hardware*, de modo a ampliar sua força e resistência. É possível que, com o desenvolvimento de ambas as tecnologias, estas duas categorias igualem-se, e não possamos determinar se o ponto de partida foi uma pessoa ou uma máquina – desqualificando talvez o último critério de definição do humano.

3.10 BLACK FRANKENSTEIN

Este item abordará o texto dramático *A black mass*⁶⁶ (1998), escrito pelo poeta e dramaturgo afro-americano⁶⁷ Roi LeJones – “renascido” Amiri Baraka, por graça do Islã. A estreia foi em Nova York, no lendário bairro negro do Harlem, em 1966: quando os movimentos *Hippie* e *Black Power*, bem como a Guerra do Vietnam, estavam em seu auge. Baraka – que provinha da literatura contra-cultural *beatnik* – engajou-se na luta pelos direitos civis dos afro-americanos, atuando através de sua arte.

A black mass parte de um mito racial atribuído ao “honorável” Elijah Muhammad, fundador da *Nação do Islã dos Estados Unidos*: uma organização que unia militância política e religiosa na reivindicação pelos direitos civis dos negros norte-americanos. Embora com um perfil um pouco distinto, a organização subsiste até hoje. Seus membros são conhecidos como *black muslims* (mulçumanos negros).

Muhammad influenciou sobremaneira a população afro-descendente dos Estados Unidos da América, engajando-os na luta pelo resgate de uma identidade própria, não referenciada nos valores impostos pelo dominador branco. Foi ele o mentor de Malcon X, quando este na prisão converteu-se ao islamismo, e do boxeador Cassius Clay, que se tornou Muhammad Ali. Também o grupo ativista radical dos direitos civis conhecido como *Panteras Negras* sofreu influência da doutrina, até certo ponto racista, de Elijah.

⁶⁶ *Uma missa negra*, sem tradução no Brasil.

Ao abraçar a fé islâmica, Baraka passou a difundir as ideias políticas e raciais da *Nação do Islã* em seus livros. Isso ocorre de modo bastante explícito em *A Black Mass*.

A peça é baseada em um mito de origem – abertamente favorável à separação racial – difundido por Elijah Muhammad. Este narra o surgimento da raça branca a partir do experimento malsucedido de um cientista negro. Se pensarmos que, segundo pesquisas antropológicas, o ser humano efetivamente surgiu na África, um mito sugerindo que os negros originaram os brancos não parece de todo absurdo.

Ficção científica negra, ou *ficção especulativa negra*, é um termo “guarda-chuva” que abrange uma variedade de atividades dentro dos subgêneros FC, fantasia e horror, em que indivíduos da diáspora africana participam como autores e personagens. No final dos anos noventa do século passado, um número de críticos culturais passou a empregar o termo *Afrofuturismo* para descrever o movimento literário e cultural de artistas afro-americanos que estavam utilizando ciência, tecnologia e ficção científica para falar da experiência negra. Baraka foi um de seus precursores. É interessante observar em seu texto a presença do horror e do fantástico ao lado da FC, sem qualquer incompatibilidade, evidenciando a mistura dessas vertentes literárias na FC negra (e não apenas nela, como vimos).

Enfocaremos a seguir o enredo de *A Black mass*. Por tratar-se de uma peça teatral, os diálogos terão proeminência na análise.

A ação ocorre em um laboratório de aparência fantástica, onde se veem borbulhando, em grandes tubos de ensaio, líquidos estranhos e soluções coloridas que brilham no escuro. Percebe-se a silhueta de três “mágicos”⁶⁸ afro-descendentes – espécie de alquimistas modernos, pois combinam ciência e magia. Vestem capas longas e exóticas e chapéus africanos. Um deles, Jacob, segura um grande livro. Está curvado sobre um recipiente, concentrado em misturar substâncias químicas. Há escritos em árabe e swahili⁶⁹ na parede, ao lado de desenhos enigmáticos e diagramas de máquinas estranhas. A música, um jazz de sonoridade africana, preenche o ambiente.

Uma breve palavra sobre esta cena inicial: ela evoca menos um laboratório moderno do que uma oficina medieval de alquimia. Visualmente, segue o estilo do laboratório de

⁶⁷ Os termos “afro-americano”, “afro-descendente” e “negro” são aqui empregados de modo equivalente.

⁶⁸ Baraka usa o termo “mágico” (*magician*) para se referir às personagens.

⁶⁹ Língua africana de origem banta.

Metrópolis – repleto de imensos tubos transparentes com vapores e raios coloridos – embora tenha sido concebido décadas após este filme.

Também aqui, vemos a habitual associação entre ciência e magia. Contudo, enquanto nas narrativas anteriores esta associação é camuflada por um pretense científico – que em geral se revela absurdo – aqui tal parentesco é assumido, como ficará evidente ao longo da narrativa. Todavia, cumpre atentar para alguns detalhes, como a ascendência negra dos mágicos e o chapéu africano que usam. Estes alertam não estarmos perante representantes da tradicional magia europeia nem do racionalismo ocidental, e sim de afro-descendentes, cuja concepção de ciência e de espiritualidade não reflete o pensamento cartesiano, pois está baseada em uma lógica distinta. Mas prossigamos com a história.

O colega Tanzil pergunta se a missa já foi concluída. Nasafi responde que ainda não, mas a poção sim, e todos que a experimentarem dançarão os ritmos alucinantes do universo, até que o tempo seja algo frágil. Tanzil acrescenta: “até que o tempo, este animal branco, desapareça. Até que o tenhamos destruído, e aos animais que o trouxeram ao mundo” (BARAKA, 1998, p. 38). Então Nasafi declara⁷⁰:

Animals are ourselves. We brought those animals from somewhere. We thought them up. We have deserved whatever world we find ourselves in. If we have mad animals full of time to haunt us, to haunt *us*, who are in possession of all knowledge, then we have done something to make them exist. Is that right brother Jacoub? (*Jacoub is lost in his meditation*) Is that right brother Jacoub? (*Notices*) You're off somewhere. Oh, back into that experiment. What is it you're doing? (BARAKA, 1998, p. 38).⁷¹

Jacoub sai do transe e responde que está fazendo a mesma coisa: criando um novo organismo. Diz que vem trabalhando nisso há algum tempo.

Nasafi observa que ele age dentro de uma lógica estranha. Que falava do tempo e agora isto foi esquecido. Agora há animais que espalham a loucura do tempo no ar e em nossas vidas. Diz estar convencido que Jacoub foi o responsável.

O mágico admite ter sido ele. Era seu trabalho. Lembra que os contou sobre o tempo e seu significado, e porque trabalhava naquela direção. Enfatiza que os animais não conhecem o

⁷⁰ Tradução minha, bem como as outras citações de *Black mass*.

⁷¹ Animais somos nós. Nós trouxemos estes animais de algum lugar. Nós os ensinamos. Merecemos tudo que nos acontecer. Se fizermos animais repletos de tempo para nos assombrar, *nos* assombrar, que estamos em posse

tempo, que é algo humano, uma “nova qualidade de nossas mentes”. Nasafi rebate ressaltando que o tempo é mortífero. Transforma-nos em animais fugitivos, com o demônio Tempo perseguindo todos no planeta. Tanzil acrescenta não haver necessidade do tempo, e também o considera maléfico.

Julgo relevante o enfoque negativo dado à questão do tempo. Os mágicos negros o veem como um demônio trazido pelos brancos, inventados por Jacob. Este não compartilha da ojeriza de seus colegas e considera o tempo um avanço na percepção humana, uma *nova* qualidade desta. Se pensarmos sobre o papel desempenhado pelo relógio na exploração do proletariado, a partir da Revolução Industrial, veremos que a divisão temporal foi uma aliada vital do sistema capitalista: fundamentado na noção de futuro e de acumulação. A mentalidade utilitária expressa na máxima “tempo é dinheiro” é inseparável do capitalismo e sua divisão do trabalho. É compreensível que negros diaspóricos, tradicionais “pés e mãos” da economia norte-americana, rejeitem a concepção eurocêntrica de tempo. Não apenas pela exploração que esta orquestrou, mas pela violência que perpetrou contra o modo africano de sentir e se relacionar com o mundo e, principalmente, com sua própria noção de tempo: não linear e sem propósitos cumulativos.

Jacob questiona se o conhecimento pode ser maléfico. Nasafi responde que conhecimento é conhecimento, mal é mal, mas tudo no mundo é intercambiável – na sucessão infinita da significação. Aqui gostaria de abrir um parêntese: cabe notar que esta visão relativista, expressa por Nasafi, é típica dos anos sessenta quando Einstein já havia formulado a teoria da relatividade. Mas retornemos à trama.

Jacob olha entusiasmado para os dois mágicos e diz que sabe apenas que todos se movem em alta velocidade na escuridão do espaço infinito. E isto é uma bela realidade. Mas também sabe que precisam descobrir tudo. Os outros discordam, dizendo que já sabem tudo, ao que Jacob argumenta ser impossível. Então fala que irá aonde sua mente eterna o levar: aos vazios do negro espaço, onde vivem novos sentidos. Nasafi diz não haver novos significados. Tanzil considera um jogo de tolos inventar o que não é necessário. Ao que Jacob replica que então é um tolo, pois a criação é um fim em si mesma. Nasafi diz que conhecimento é repetição, descobrir novamente o que sempre existiu. Tudo já existe, não se pode criar nada.

É significativo que, embora contemporâneos, Jacoub e seus colegas tenham uma concepção distinta do tempo. Enquanto para Nasafi e Tanzil tudo já está dado desde sempre, para Jacoub ele é dramático: desenrola-se linearmente em direção a um futuro sempre outro. Tudo aí acontece uma única vez, sem jamais repetir-se. A visão de Jacoub reflete a concepção cronológica tipicamente moderna. Os outros dois vivem no tempo mítico anterior à dominação europeia, um tempo *não moderno*. Tal diferença deve-se ao fato de Jacoub ter introduzido, através dos “animais” brancos, um modo esdrúxulo de existência, em que o tempo é um demônio rápido e voraz e nós, suas presas indefesas.

Jacoub discorda de Nasafi quanto à impossibilidade de se criar e salienta orgulhosamente que está criando, e que antes já havia criado o tempo. Tanzil acusa-o de haver dado vida a animais que vomitam o tempo, e por isso devem ser destruídos. Jacoub não lhe dá ouvidos e prossegue se jactando: “Eu criei. Eu trouxe ao espaço algo que antes não estava lá. Eu povoarei o universo com minhas criações” (BARAKA, 1998, p. 41).

Se levarmos em conta o contexto histórico desse drama, veremos que sua principal finalidade é realmente política. Quando a personagem defende a destruição dos animais brancos do tempo pelos mágicos negros, fica óbvio que destruição está sendo defendida e em nome de quem. Tal proposta pode ser tanto lida literalmente – como conflito por igualdade ou, mesmo, supremacia racial – quanto metaforicamente, como expressão do embate entre dois modos de existência distintos. Isso traz a possibilidade de renovação da desvitalizada sociedade norte-americana, então em guerra, a partir da assimilação de outras concepções de realidade – frutos de culturas periféricas, com referenciais distintos.

Jacoub proclama sua *hybris* aos quatro ventos. Pode-se perceber que esta onipotência em relação a suas criações é em tudo semelhante à de Victor Frankenstein, que sonhava em ser o Deus de uma nova espécie. A recorrência do pronome “eu” em sua fala trai um acentuado egocentrismo. Vejamos a reação de Nasafi:

Jacoub, you speak of a Magic that is without human sanction. A magic that would rupture the form of beautiful knowledge of beautiful world...you speak a madness which I know you created yourself. You want something that will release this madness from within your sainted heart. Why do you punish yourself with such flights? You're black and full of humanity. Yet you move into the emptiness of Godlessness. You are God, yet you destroy your heart with a self that has no compassion, with a self-mind that denies

em sua meditação) Jacoub, você está longe. Oh, de volta àquele experimento. O que você está fazendo?

the order and the structure of the universe of human signs (BARAKA, 1998, p. 41).⁷²

Jacoub explica que está falando de criatividade e de pensamento. Nasafi diz-lhe que, portanto, trata-se da mente humana. Jacoub diz estar se referindo a coisas e conhecimentos que estão além da mente humana. O outro argumenta que ele não poderia, como ser humano, criar algo que está além de sua mente e afirma que é nefasto perseguir a criação nos recantos perdidos do universo. O que provier de lá não trará qualquer benefício ao homem.

Reencontramos aqui a clássica discussão se o homem pode ou não criar algo acima de si próprio. Nesta questão está a raiz da tecnofobia, pois traz implicitamente o medo de que as máquinas, sendo superiores, venham a nos dominar. Considero tal questão um falso problema. Essa polêmica só faria sentido sob uma ótica antropocêntrica e artificialista da ciência, referenciada no ser humano. Ou seja, a comparação da máquina com a mente humana pressupõe uma analogia – condição imprescindível à comparação. De acordo com a visão naturalista, não há sentido em se considerar a inteligência de máquina superior ou inferior à humana, pois não há termos de comparação. Ela é apenas diferente – e talvez, exatamente por isso, mais temida. Mas voltemos aos mágicos.

Nasafi pede, como último recurso, que Jacoub se lembre dos velhos mitos: o “fruto proibido da loucura”. O mito do gênesis é retomado, porém, aqui o fruto do conhecimento foi substituído pelo da loucura, como que indicando sua equivalência. De fato, Jacoub comporta-se como um alucinado aos olhos dos colegas. Ele é acusado, em última análise, de sacrílego (move-se no “vazio sem Deus”), pois ousa criar simulacros com os quais pretende povoar o mundo, rivalizando com o Criador e desobedecendo, assim, a sagrada “ordem e estrutura do universo dos signos humanos”, evocada acima por Nasafi.

A posição dos outros magos é dogmática e reacionária, pois desaconselha categoricamente o conhecimento – já que nada há para ser conhecido. A peça não deixa claro se o fazem por medo, comodismo ou convicção. Outra interpretação possível para a atitude de Nasafi e Tanzil seria atribuir seu posicionamento ao niilismo predominante no *zeitgeist*

⁷² Jacoub, você fala de uma mágica que não tem a sanção humana. Uma mágica que romperia a forma do conhecimento belo, do mundo belo...você diz uma loucura, que sei que foi criada por você próprio. Você quer algo que libertará esta loucura contida em seu santo coração. Porque você se pune com tais vôos? Você é negro e cheio de humanidade. Ainda assim você embarca no vazio da ausência de Deus. Você é Deus, contudo destrói seu coração com um ego que não tem compaixão, com uma mente egoísta que nega a ordem e estrutura do universo dos signos humanos.

moderno. Ou seja, por já não crerem em nada, estes magos teriam perdido o interesse por tudo, inclusive pela ciência – como que acometidos por uma *náusea* existencial. Sob esta ótica, Jacoub representaria a força ativa e libertária da afirmação, que não apenas reproduz, mas recria o mundo, povoando-o com os mais inusitados seres.

Tanzil diz a Jacoub que aquilo que ele chama pensamento não passa de projeção da anti-humanidade. Abstrações sem compaixão. Um reflexo distorcido da imagem da criação, ao qual foi dado poder pela forças do bem, embora estas forças tenham engendrado o próprio inferno. Indaga então em que Jacoub está trabalhando. Este responde que é com a criação de uma nova energia e novos seres. Diz que criou o tempo e agora criará seres que o amem, seres para quem o tempo representará força e bem-estar. Nasafi, indignado, diz que os animais que ele criou são nefastos; e questiona que tipo de besta apreciará tal maldade. Jacoub responde que será alguém como eles, embora diferente, pois estará *além da imaginação humana*. Um ser que, apesar de parecido, é separado deles. Um ser neutro. Seus companheiros protestam dizendo que isto é impossível. Jacoub explica-lhes:

Neutral because we, I, have created him, and can fill him as I will. From beyond the powers of natural creation, I make a super-natural being. A being who will not respond to the world of humanity. A being who will make its own will and direction. A being who will question even you and I, my brothers. A being who will be like us, but completely separate. Can you understand? (BARAKA, 1998 p. 43)⁷³

Vejo semelhanças entre a descrição dada por Jacoub e o *além-homem* nitzscheano. Sua criatura será um ser diferente do comum, não subordinado ao *instinto de rebanho*, pois “não responde ao mundo”. Ele cria sua própria realidade, na medida em que determina sozinho sua vontade e direção. É alguém que pode subverter os valores tradicionais, pois não apenas não os reproduz, como os questiona – ao questionar seu criador. A criatura não o imita. Sua inteligência é natural, autêntica, e não uma artificialização da mente humana. É interessante notar que não é empregado o termo “artificial” para se referir a esta que, ao contrário, é *super-natural*. Segue abaixo a história.

⁷³ Neutro porque nós, eu, o criei e posso moldá-lo como quiser. Para além dos poderes da criação natural farei um ser super-natural. Um ser que não responderá ao mundo da humanidade. Um ser que determinará sua própria vontade e direção. Um ser que questionará mesmo você e eu, meu irmão. Um ser que será como nós, mas completamente separado. Vocês podem compreender?

Para surpresa geral, três mulheres negras irrompem aos gritos no laboratório Perguntando o que houve, pois o mal está encobrindo o céu, as estrelas brilham durante o dia, e a terra está tremendo. Tanzil pergunta a Jacoub se isto possui alguma relação com seus experimentos. Este diz que não há como saber, pois o que faz, aciona coisas que estão além da razão. Ouve-se um estouro, e as luzes se apagam.

A visão analógica de que ações humanas podem alterar a ordem cósmica é antiga – como prova *Édipo rei*, cujo crime penalizou todo o reino de Tebas. Baseia-se na crença de que há uma correspondência íntima e secreta entre a humanidade e o universo. Em *A black mass*, tal associação revela a filiação mística da trama.

Jacoub fala solenemente que agora é o tempo de criar. Diz ter misturado as soluções. Grita que o sangue flui por sua cabeça e dedos e que o mundo está se expandindo. Ele tinha dado vida a uma nova substância. Veem-se explosões luminosas e se ouve uma gargalhada alta como uma sirene. Então o ambiente fica escuro e silencioso e subitamente vê-se um raio quente e branco.

Nasafi chama-o de fogo da morte. Jacoub discorda veementemente: “não, meus irmãos, é o fogo da vida!”

A luz branca intensifica-se e parece dividir-se. Uma figura encurvada é vista coberta com uma espécie de capa vermelha e vestindo uma túnica similar à caricaturalmente atribuída aos homens das cavernas. Ela é totalmente branca. Grita, pula, cospe e balbucia coisas incompreensíveis para a audiência. Apenas se entende uma palavra, repetida à exaustão: “White”! A agitada criatura continua grunhindo e vomitando no palco, enquanto as mulheres berram descontroladamente. Nasafi exclama: “Um monstro, Jacoub, eis o que você criou”! Jacoub responde que isso não importa, mas apenas que é uma vida nova e estranha. Tanzil reza em voz alta para o grande Alá negro: “izm-el-Azam, izm-el-Azam”! E exclama: “Um espelho tortuoso do mal! O reflexo cego da humanidade! Esta é uma fera sem alma, Jacoub”! Recordo, de passagem, que também o monstro de Frankenstein definiu-se como um “espelho distorcido” do ser humano.

O mágico anuncia que irá ensiná-lo a agir como humano. Nasafi afirma que isto é impossível, que viu o coração da “coisa” e não encontrou o calor de uma alma. Grita então que esta coisa matará, pois não tem qualquer consideração pela vida humana. Jacoub insiste que criou um *homem*. Nasafi corrige-o, dizendo que criou um monstro desalmado. Mais uma vez, recorre-se a referenciais metafísicos, como a alma, para distinguir humanos e monstros.

Enquanto isso, o estranho ser fica cada vez mais excitado e ataca as mulheres. Uma delas, Tila, fica gravemente ferida. Torna-se branca como a fera e passa também a gritar repetidamente “branco!”, “branco!”. Consegue ainda exclamar: “Deus me ajude, transformei-me em um monstro!”, antes de voltar, irreversivelmente, a agir como a “coisa”. As outras mulheres choram pela amiga perdida.

Jacoub está assustado, pois não sabe onde errou, mas crê que Deus lhe dirá. Cabe notar que, embora ele não se submeta aos tabus religiosos, como seus amigos, não somente crê em Alá como busca nele orientação para seu trabalho. Apenas tem com este uma relação particular e não ortodoxa, distinta da dos colegas. O conflito aqui não se dá entre uma visão racionalista e uma religiosa, mas sim entre duas raças e culturas diversas. A metáfora do tempo como demônio perseguidor simboliza a opressão que o branco dominador exerce sobre as outras etnias. Cabe notar que Jacoub, enquanto negro, não é associado ao mal. Ainda que possa ser visto como inconsequente – típico “cientista maluco” – ele não é maligno. Este é um atributo exclusivamente dos “animais brancos”, entre eles, a recém-criada besta insaciável. Embora esta também seja branca, não pertence à mesma geração dos anteriores, senhores do tempo. Contudo, o drama não revela sua diferença em relação a essas. Talvez seja o grau de voracidade, pois a destruição causada pelo tempo é de outra ordem. Simultaneamente, enfatiza-se que a terrível fera é humana e *super-humana*. Os mágicos naturalmente também se consideram humanos, e se orgulham deste diferencial, como demonstra seu desprezo pelos “animais” brancos.

Por este e outros textos, Baraka foi acusado de racismo. Por outro lado, como mulçumano, atacava ferozmente os judeus. Certa feita, precisou se desculpar publicamente, esclarecendo não ser antissemita e sim antissionista. Mas isso é apenas um aparte, voltemos à história.

Jacoub está assustado por descobrir que a brancura da criatura se espalha sem esforço. Especialmente, admira-se pelo fato desta não ter sexo, sendo incapaz de se reproduzir. Tanzil observa que basta apenas ela tocar em algo para transformá-lo em si própria.

Se pensarmos, levando em conta o fenômeno da globalização, na homogeneização do modo de viver e consumir imposta pelo mercado ocidental a todo o planeta – cada vez mais uniforme –, a metáfora de um monstro branco anulando qualquer diferença parece bem apropriada.

Tanzil observa que, além do mais, a fera suga a energia vital, como prova a pobre Tiila. Jacoub quer descobrir seu erro. Nasafi diz ter sido a substituição do sentimento pelo

pensamento. Tanzil diz que sua falha consistiu em fazer perguntas divinas e dar respostas animais. Jacob insiste que ensinará a “coisa” a sentir e, mesmo, a amar. Os outros duvidam que isto seja possível. Jacob alega que ele reconheceu a Mulher (sic). Tanzil diz que não como a dama negra e bela do seu universo, mas como uma fêmea animalesca. Jacob insiste que o levará ao laboratório para ensiná-lo e encontrará um jeito de curar Tiila.

Nasafi sugere deportarem a besta e a pobre mulher para o frio norte, para onde foram mandados os animais do tempo. Pois são assassinos e fedem como porcos.

Parece que o Norte gelado é mesmo a região dos párias. A perseguição final de Frankentein e sua criatura, nas geleiras do pólo norte, sugere isto. Também a possibilidade de exílio estava presente no romance. O monstro, para convencê-lo de criar a companheira, promete a Victor exilar-se nas “selvas da América do Sul” – um local apropriado para um ser tão exótico.

Todavia, penso que na peça em questão o “frio norte” possui também outro significado. Cabe notar que o hemisfério norte é tradicionalmente associado ao desenvolvimento econômico. No século XIX, formularam-se teorias eugenistas para explicar essa disparidade em relação ao Sul. Tais teorias, notadamente racistas, defendiam que o clima ameno do Sul torna as pessoas indolentes, enquanto o rigoroso frio do Norte as forçaria a trabalhar para suportar o clima adverso. Desnecessário dizer que a raça branca, criadora desta teoria, predomina no hemisfério norte. Logo, Norte e Sul – além de pontos geográficos – referem, aqui, oposições: frio e calor; progresso e subdesenvolvimento; branco e negro; opressor e oprimido.

Tanzil argumenta que ele não conseguirá ensinar à besta e, como são proibidos de matar, a única solução é o desterro. Jacob questiona o que há para desejar no mundo, se não podemos especular sobre nossas possibilidades. Tanzil responde de modo budista, dizendo que “não deveria haver desejo, somente o desejo de não desejar”. Seria este outro indício de niilismo? Afinal, ele é inerente ao budismo, segundo Nietzsche.

Então Nasafi ordena às mulheres que cantem contra o mal e a loucura. Interessante este modo, nada ortodoxo do ponto de vista da ciência ocidental, de solucionar os problemas. Sabe-se a importância da música – a mais dionisíaca das artes – em todos os aspectos da vida africana⁷⁴. Como foi argumentado, o conflito aqui não é entre ciência e religião ou

⁷⁴ Refiro-me, naturalmente, à chamada África Negra ou Ocidental.

cientificismo e humanismo (como em *Frankenstein* e *O homem sem destino*), mas, de modo um tanto maniqueísta, entre a visão eurocêntrica e a visão africana⁷⁵ da realidade. O erro trágico de Jacoub foi ter traído a cultura de seus ancestrais, gerando uma forma branca e neurótica de existência e provocando, assim, a catástrofe.

O mágico insiste que se deve ter piedade até pelo mal, e que precisamos ensiná-los. Apela para sua compaixão por Tiila. Eles recusam veementemente, e dizem que Tiila não existe mais. Jacoub não aceita e diz que começará a trabalhar e quebrará o feitiço. As mulheres gritam horrorizadas. Jacoub declara, gesticulando, que demonstrará o poder do conhecimento, a sabedoria guardada nas estrelas. E continua gesticulando e repetindo a reza para Alá: *izm- el- Azam*. A esses gestos, os dois seres movem-se e atacam os mágicos e as mulheres, matando-os com seus dentes e garras. Jacoub agonizando balbucia:

With my last breath I condemn you to the caves. For my dead brothers. May you vanish forever into the evil diseased caves of the cold...Forever, into the caves...*Izm...Izm... izm- el- Azam*. May God have Merci⁷⁶ (falls) (BARAKA 1998, p. 55).

Dito isto, cai sem vida. As feras continuam pulando e gritando “branco!”, grunindo e mostrando os dentes para a plateia. Quando entra a voz em *off* do narrador:

And so brothers and sisters, these beasts are still loose in the world. still they spit their hidous cries. there are beasts in our world. let us find them and slay them. let us lock them in their caves let us declare the holy war. the jihad. or we cannot deserve to live... *izm- el- azam' ... izm- el- azam*. (repeated until all lights are black) (BARAKA 1998, p. 55).⁷⁷

Com essa palavra de ordem, encerra-se este drama *afro-futurista*. Penso que, apesar das diferenças históricas e ideológicas, trata-se indubitavelmente de uma atualização do mito frankensteiniano.

Jacoub, como Victor Frankenstein, é um herói trágico com características do individualismo moderno. Segue caminhos alheios à tradição, entrando assim em choque com

⁷⁵ Ao menos, o que este grupo de militantes afro-descendentes julgava ser a visão africana.

⁷⁶ Com meu último hálito eu os condeno às cavernas. Por meus irmãos mortos. Que vocês sumam para sempre nas pestilentas e gélidas cavernas...para sempre nas cavernas. Que Deus tenha piedade. (cai).

seus companheiros, é arrogante e possui uma curiosidade desmedida – sua *hybris* fatal. Já a criatura tem mais diferenças do que semelhanças com o monstro de Mary Shelley. Ambos são visceralmente dionisíacos e não possuem um nome – nossa primeira marca apolínea –, tendo sido inapelavelmente excluídos do contrato social. Ao contrário do monstro de FR, a fera de Jacobus não anseia por socializar-se. Ela é totalmente irracional – puro princípio do prazer – insubmissa às castradoras regras sociais. Outra diferença entre as duas monstruosas criaturas é que enquanto em FR o monstro (um genuíno romântico) nasce bom e se corrompe ao traumático contato com os seres humanos, a besta de *A Black mass* já nasce violenta, e se revela intratável. De qualquer modo, o cerne das duas narrativas é o mesmo: um ser gerado por meios não naturais que destrói seu criador. Observo apenas que o conceito de ciência (“meio não natural”) varia significativamente de uma obra para outra. Enquanto em FR o saber científico é associado ao racionalismo materialista, em *A black mass* tal saber não exclui a fé em Alá nem o ritmo sensual do jazz, muito pelo contrário.

Enfatizo, por fim, que considero o aspecto ideológico o principal mérito desta metáfora trágica: verdadeiro espelho dos inflamados anos sessenta. Algumas das questões aqui abordadas serão retomadas no próximo capítulo, dedicado ao *pop star* afro-americano Michael Jackson.

⁷⁷E então irmãos e irmãs, estas feras ainda estão soltas no mundo. Elas ainda cospem seus gritos medonhos. Há feras em nosso mundo. Vamos encontrá-las e destruí-las. Vamos prendê-las em suas cavernas. Declaremos a Guerra Santa. O Jihad. Ou não merecemos viver... *izm-el-azam* (repetem até apagarem-se as luzes).

4 O CHARME FRANKENSTEINIANO DE MICHAEL JACKSON

"As pessoas burras só conseguem pensar por categorias".

Norman Mailer, *Os machões não dançam*.

4.1 ALGUNS DADOS BIOGRÁFICOS

Michael Joseph Jackson nasceu em Gary, no estado norte-americano de Indiana, em 29 de agosto de 1958. Começou a cantar e a dançar aos cinco anos de idade, como vocalista do grupo de *soul music* Jackson Five – formado por ele e quatro irmãos mais velhos.

Lançou-se na carreira solo no início da década de 1970, pela Motown, gravadora responsável pelo sucesso dos Jackson Five e de vários artistas negros importantes, como Marvin Gaye, Diana Ross e Stevie Wonder.

Na década de oitenta, tornou-se uma figura proeminente na música popular, passando a ser chamado de *King of Pop* (Rei do Pop). Michael recebeu exibição constante na MTV, um mérito que nenhum artista negro tinha conquistado antes dele. A alta qualidade e popularidade de seus vídeos são consideradas a causa da transformação do videoclipe (antes mera forma de publicidade musical) em arte.

Jackson foi também criador de um estilo totalmente novo de dançar, utilizando os pés de modo até então inédito. Com suas performances no palco e os videoclipes, popularizou uma série de complexas técnicas de dança, como o *Robot*, o *The Lean* (inclinação de 45°), o famoso *Moonwalk*, entre outros. Seu estilo único de se apresentar, bem como a sonoridade de suas canções, influenciaram uma série de artistas do *hip hop*, *Rythm and Blues (R&B)* e *rock*.

Jackson doou milhões de dólares – ao longo de sua carreira – a causas beneficentes, por meio da *Dangerous World Tour*, com compactos voltados à beneficência e à manutenção de trinta e nove centros de caridades. Cabe ressaltar que também bateu recorde neste aspecto, tendo sido o artista que até hoje mais doações fez a causas humanitárias. No entanto, outros aspectos da sua vida pessoal, como a mudança de sua aparência, principalmente a da cor de pele, foram mais enfocados pela mídia. Em 1993, Michael declarou em uma entrevista à

apresentadora Oprah Winfrey que não branqueara a pele, mas que estava com vitiligo e por isso precisava usar maquiagem para igualar os tons do rosto.

Tal declaração gerou controvérsia significativa a ponto de prejudicar sua imagem pública. Chamaram-no de mentiroso, pois ninguém acreditou que a nova cor de sua pele devia-se à maquiagem (na verdade, tratava-se de um medicamento) e mesmo o fato de sofrer de uma doença (o alegado vitiligo) foi visto com desconfiança.

Após sua morte, a necropsia revelou que, de fato, ele sofria de vitiligo, pois possuía manchas brancas em algumas partes do corpo. Contudo, isso não explica seu processo de branqueamento, obtido quimicamente.

Em 1993, foi acusado de abuso sexual de menores, mas a investigação foi arquivada devido a um acordo monetário com a família da vítima, realizado fora do tribunal. Tal acusação repetiria-se em 2006, quando acabou absolvido. Casou-se e foi pai de três filhos, concebidos por inseminação artificial – o que remete ao mito de Frankenstein – gerando especulações da imprensa acerca da verdadeira paternidade.

Foi um dos poucos artistas a entrar duas vezes no *Rock and Roll Hall of Fame*. Seus outros prêmios incluem vários recordes certificados pelo *Guinness World Records*, como é o caso de *Thriller*, o álbum mais vendido de todos os tempos. Recebeu, ainda, dezenove Grammys com a carreira solo e seis com os Jackson Five. Além disso, mais de quarenta canções suas chegaram ao topo das paradas como cantor solo.

Sua controvertida vida pessoal, constantemente sob holofotes, somada ao enorme sucesso de sua carreira como *pop star*, o tornaram parte fundamental da história da música do século XX. Nos últimos anos, foi citado como a personalidade mais conhecida internacionalmente.

Em 25 de junho de 2009, foi noticiado que Michael Jackson sofrera uma parada cardíaca em sua casa, em Los Angeles. Os serviços de emergência médica socorreram o cantor em sua casa, na tentativa de reanimá-lo. Porém, como ele se encontrava em estado de coma profundo, foi levado às pressas para o hospital. Poucas horas depois, constatou-se o óbito por *overdose* de anestésicos, repetindo a trajetória autodestrutiva de vários ídolos do *rock'n roll*, como Elvis Presley, Jimi Hendrix, Janis Joplin, entre outros. Sua morte teve repercussão internacional instantânea, consternando fãs de todo o planeta (MICHAEL, JACKSON, WIKIPÉDIA, 2009).

4.2 O POP DIONISÍACO

Uma das hipóteses desta tese é a de que Michael Jackson é um herói trágico com características pós-modernas. O *pop star*, em sua obstinada transgressão de limites corporais e judiciais – como ao se submeter a ilimitadas cirurgias plásticas ou ao se envolver obscuramente com menores – teria sido movido por uma *hybris* implacável.

Seu rosto, nos últimos tempos, tornou-se o oposto do ideal apolíneo que buscou incansavelmente em seu trabalho, pois se percebe o perfeccionismo nos menores detalhes de sua arte. Em relação à aparência, por exemplo, sua obstinada perseguição a um ideal estético tornou-se excessiva – logo, dionisíaca –, o oposto do equilíbrio formal representado por Apolo.

O sociólogo francês Michel Maffesoli defende que o trágico, após ter sido excluído do projeto moderno, retorna na pós-modernidade.

Depois do drama moderno, com seu racionalismo e tempo linear – movido dialeticamente pelo conflito e associado à lógica excludente do *ou* – vem o trágico pós-moderno, a “repaganização” e conseqüente reencantamento do mundo. Sua dinâmica é a da conjunção inclusiva *e*, que acolhe as diferenças (MAFFESOLI, 2003).

Porém, antes de nos debruçarmos sobre o presente, atentemos para as principais características atribuídas por Aristóteles (1999) ao herói trágico clássico.

Diferentemente de Platão, que considerava o caráter imitativo da arte uma degradação em relação à Ideia, Aristóteles, como foi acima referido, não via nesta prática nenhum mal, por julgá-la inerente à natureza humana. Ele argumenta que causas naturais deram origem à arte poética, eminentemente imitativa. A primeira delas reside no fato de que, para o ser humano, é natural imitar desde a infância – e nisso difere de outros seres vivos, por ser capaz da imitação e por aprender por meio desta os primeiros conhecimentos. Ademais, todos sentem prazer em imitar.

Para Aristóteles, tanto a comédia quanto a tragédia são imitações. Enquanto aquela imita ações de homens inferiores, esta imita as de homens superiores. Precisamente por

imitarem pessoas *em ação*, ambas pertencem ao gênero dramático⁷⁸. Conforme proposto, aqui nos concentraremos na tragédia.

O autor ressalta que a poesia trágica é a representação de uma ação elevada, completa e de alguma extensão, em linguagem adornada, com atores atuando, e não narrando, e que, provocando terror e piedade, tem por resultado a catarse que purifica essas emoções.

Aristóteles pontua que, sendo a imitação feita por atores, torna necessariamente o aspecto cênico parte fundamental da tragédia. Em seguida vem o canto e a fala que são os elementos com os quais as personagens efetuam a imitação. Constituindo a tragédia a imitação de uma ação realizada pela atuação de personagens, estes se diferenciam pelo caráter e pelas ideias, pois qualificamos as ações a partir destes. Daí decorre serem duas as causas naturais das ações: ideia e caráter. E dessas ações origina-se a boa ou a má fortuna.

O mais importante, insiste Aristóteles, é a maneira como se dispõem as ações. Felicidade e desventura estão presentes na ação, e a finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Os homens possuem diferentes qualidades, de acordo com o caráter, mas são felizes ou infelizes de acordo com as ações que praticam. Assim, segue-se que na tragédia as personagens não agem para imitar os caracteres, mas os adquirem para realizar ações.

Como a estrutura trágica consiste na imitação de atos que suscitem terror e piedade, decorre que não cabe representar homens muito bons passando de venturosos a desventurados – o que não provocaria catarse, mas repulsa – nem homens muito maus passando da desventura à felicidade. Isso se dá por faltarem-lhes as características necessárias para inspirar medo e piedade, não estando assim de acordo com as emoções. Tampouco se há de mostrar o homem perverso lançando-se da ventura ao infortúnio. Embora esta situação seja condizente com os sentimentos humanos, não produziria nem terror nem piedade, pois estes experimentamos em relação a quem é infeliz sem merecer e aquele sentimos por nosso semelhante desventurado. Eis porque o efeito, nesse caso, não pareceria funesto nem digno de compaixão.

Portanto, resta a situação intermediária. É a do homem superior que, por causa de seus feitos, goza de grande prestígio e prosperidade, como Édipo, por exemplo. O herói trágico nem se destaca pela virtude e pela justiça, nem cai no infortúnio devido à vileza ou perversidade, mas em consequência de algum erro. Ele vive cindido entre suas aspirações

⁷⁸ Do grego "*drama, atos*", que significa ação (HOUAISS, 2004).

personais e a imposição social. No mais das vezes, este conflito é insolúvel (ARISTÓTELES, 1999).

É nessa categoria de "ser superior" que situo Jackson. Ele não se destaca por ter um caráter excepcionalmente virtuoso (embora seu trabalho beneficente seja digno de louvor), mas está entre aqueles que gozam de grande prestígio em sua comunidade (a Terra), tendo mesmo sido proclamado "rei". Seu infortúnio deveu-se à incompatibilidade entre sua mistificada *persona* pública – o talentoso ídolo protetor das crianças – e as aspirações não tão inocentes de sua heterodoxa vida privada.

Os veículos de comunicação usam o termo mito para aludir a personalidades públicas que são amplamente conhecidas e apreciadas e servem de modelo estético ou comportamental a determinadas parcelas da sociedade em um dado momento. Em geral, tais mitos são efêmeros, ao contrário dos mitos sagrados. Os mitos contemporâneos podem ser encarnados por um jogador de futebol, como Pelé; uma atriz, como Marilyn Monroe, ou um revolucionário, como Che Guevara. O que importa é que há pessoas que os reverenciam como se estes possuíssem uma natureza – se não divina – ao menos, excepcional.

Monclar Valverde, ao reler Marshall McLuhan, pontua:

Os *mass media* atingem, nas sociedades contemporâneas, uma dimensão planetária jamais experimentada por nenhuma outra cultura, e incidem sobre a sensibilidade humana, que instaura uma nova experiência da civilização. Se antes a socialização dos indivíduos se dava, acima de tudo, através da influência da família, da moral, e dos mitos, *hoje a tradição é passada, principalmente, pelos meios de comunicação de massa* que, além de informar tudo o que acontece no planeta, integram os indivíduos à tradição (VALVERDE, 1992, p. 27, grifo meu).

A análise acima da extensão do poder alcançado pelos *mass media* em nossa cultura possibilita que compreendamos a popularidade global de Michael Jackson, bem como sua condição de mito midiático, cultuado fervorosamente por fãs de todo o mundo.

Aristóteles também ressalta que o erro cometido pelo herói é de suma importância para que ocorra a ação trágica. Denomina-se "falha trágica" e é o fator desencadeante da catástrofe⁷⁹. Em última análise, este erro decorre da *hybris*, ou arrogância. Está associado a Dioniso, pois é fruto da desmedida.

⁷⁹ Ação da qual resulta sofrimento.

Como todo herói trágico, Jackson foi precipitado no abismo devido à sua *hybris*. Da radical metamorfose de seu físico, operado à exaustão, às acusações de pedofilia e ao uso abusivo de drogas – que culminou na *overdose* fatal – não faltaram excessos na trajetória desse artista que não respeitava qualquer limite. No caso das cirurgias plásticas, as realizou tantas vezes que os médicos norte-americanos foram expressamente proibidos de submetê-lo a novas intervenções do gênero. Consta que nem isso o deteve. Mas voltemos à tragédia.

Como foi mencionado no capítulo sobre *Frankenstein*, Nietzsche chamou “apolínea” a pulsão associada à individuação, racionalidade e limites. Seu oposto seria a “pulsão dionisíaca”, ligada à desmedida, à fragmentação e à irracionalidade. É importante ter em mente que estas duas forças, embora opostas sob vários aspectos, são interdependentes, na medida em que se complementam. Dioniso representa o ímpeto criativo que irrompe a partir do caos, do inconsciente. Contudo, para que este possa se concretizar, precisa da forma e da visibilidade, apolíneas por excelência. Tais pulsões, segundo o filósofo alemão, coexistem no herói trágico. Dioniso está expresso na *hybris* – a arrogância responsável pela “falha trágica” que desencadeia a tragédia. Já Apolo, ligado ao *logos*, manifesta-se através da fala do herói que viabiliza a representação dramática.

Em seu livro de estréia, *A origem da tragédia a partir do espírito da música* (1992), Nietzsche examina o papel desempenhado pelo coro na ação trágica. Este isola o drama, isentando-o do que o autor chama de “imitação servil da realidade” e suprimindo a possibilidade de um naturalismo da tragédia.

O coro representa o impulso dionisíaco responsável pelo efeito trágico, a saber: a abolição das diferenças sociais, que separam os homens, e do princípio de individuação. Cabe enfatizar que a figura do coro, por ter sua origem nos ditirambos (cantos em louvor a Dioniso), está intrinsecamente ligada à música. Para Nietzsche, sua função é dar – através da palavra, eminentemente apolínea – visibilidade à *hybris*, a força irracional de Dioniso, oriunda da música, e representar o conjunto dos espectadores, cujos integrantes perderam a identidade. É no processo do coro dionisíaco que Nietzsche situa a origem da ação trágica, por ser este a matriz do diálogo, de tudo que acontece em cena. A tragédia é, portanto, a representação apolínea de elementos dionisíacos. Nietzsche reconhece nos heróis trágicos a onipresença de Dioniso, de quem aqueles, até Eurípidés, não passariam de máscaras.

Retomo aqui uma citação d'*A origem da tragédia* que contrapõe Apolo e Dioniso:

Quem compreende esse cerne interior da lenda de Prometeu – quer dizer, a necessidade imposta ao indivíduo que *aspira ao titânico* – deverá também

sentir, ao mesmo tempo, o *não-apolíneo* dessa concepção pessimista; pois Apolo quer conduzir os seres singulares à tranquilidade precisamente traçando linhas fronteiriças entre eles, e lembrando sempre de novo, com suas exigências de auto-conhecimento e comedimento, que tais linhas são as leis mais sagradas do mundo. [...] Esse afã titânico de ser como que o Atlas de todos os indivíduos e carregá-los com a larga espádua cada vez mais alto e cada vez mais longe, é o que há de comum entre o prometeico e o dionisíaco (NIETZSCHE, 1999, p. 69, grifo meu).

A seguir, buscaremos enfocar, a partir do sociólogo francês Michel Maffesoli, o trágico pós-moderno, visando elucidar a configuração contemporânea do fenômeno trágico.

Em *A sombra de Dioniso*, Maffesoli identifica na sociedade atual:

O retorno do paradigma dionisíaco, expresso nas múltiplas reações à unidimensionalidade econômico-tecnocrática. Rebeliões, revoltas, indiferenças políticas, importância da proximidade⁸⁰, valorização do território, sensibilidade ecológica, retorno das tradições culturais e recurso às medicinas naturais; tudo isso, e poderíamos com vontade continuar a lista, traduz a continuidade, a tenacidade de um querer-viver, individual e coletivo, que não foi totalmente erradicado. É a expressão de uma irreprimível saúde popular. A emergência de uma tática existencialmente alternativa. De alguma forma, um exercício de reconciliação com os outros e com este mundo-aqui do qual partilhamos. Eis aí a "sombra" que Dioniso derrama sobre as megalópoles pós-modernas (MAFFESOLI, 2003, p. 5).

O autor considera que, se soubermos distinguir todas as características do trágico, ao qual esta era dionisíaca é associada, seremos capazes de compreender várias práticas sociais, em particular as juvenis, que, sem essa apreciação, pareceriam desprovidas de sentido. Aqui trataremos das chamadas "gangues de rua", por terem um lugar de destaque na obra jacksoniana.

Maffesoli vê no orgiasmo uma das estruturas fundamentais de toda socialidade, por mais paradoxal que seja. Ele diferencia *sociabilidade* e *socialidade*. A sociabilidade é atributo do sujeito racional, contratualmente vinculado ao poder. Já a socialidade é fundante da grupalidade, ou tribo, através dos laços afetivos inscritos em um localismo – um "estar-junto-com" ou "estar-junto-a-toa" – que une as pessoas ao instante trágico, ao presente do mundo

⁸⁰ O termo proximidade (*proxemics*, em inglês) foi cunhado pelo antropólogo Edward T. Hall em 1963 para descrever o espaço pessoal de indivíduos num meio social, definindo-o como o "conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço enquanto produto cultural específico" (PROXÊMICA, WIKIPÉDIA, 2009).

vivido. É de natureza dionisíaca e confusional, em distinção à natureza apolínea do social institucionalizado (MAFFESOLI, 2003).

O sociólogo observa que, para alguns, o orgasmo não passa de uma aberração bárbara que os países ditos civilizados progressivamente abandonaram com a domesticação dos costumes. Já outros o consideram um pequeno devaneio fantasmático, apenas tolerável na poesia ou na ficção. De todo modo, é impensável para o senso comum conceder-lhe qualquer eficácia social, especialmente em sociedades como a nossa, de alto desenvolvimento tecnológico.

O propósito de Maffesoli é mostrar que há uma lógica passional que anima desde sempre o corpo social. Ele enfatiza que esta lógica, à maneira de uma centralidade subterrânea, se difrata numa multiplicidade de efeitos que moldam a vida social.

Assim como Dioniso, o deus das múltiplas faces, o orgasmo social é essencialmente plural, e sua análise evoca uma variedade de quadros que, sob diversos ângulos, remetem ao deus do vinho.

O autor considera que o indivíduo e o social tendem a se dissolver no *confusional*, pois

A partir do momento em que o coletivo adianta-se ao individual, os grandes valores da atividade, da energia, da economia de si ou do mundo são relativizados. "Ser senhor de si como do universo" já não faz muito sentido [...]. Ao contrário de um eu ativo, de um sujeito ator determinando uma história em marcha, tal como foi progressivamente imposta nos séculos XVIII e XIX, o eu se dilui numa entidade mais viscosa, mais confusional. O indivíduo não mais se acha imobilizado num estado, numa função determinada, ele não mais obedece calado à injunção de ser isso ou aquilo. As fronteiras tendem a se esfumar (MAFFESOLI, 2003, p. 13).

É precisamente a busca deste estado confusional que leva os jovens a aderirem a uma gangue de rua. O gozo que essa experiência proporciona provém, contraditoriamente, da violência extrema. Prazer e dor confundem-se neste ritual orgiástico.

Contrariamente ao individualismo que prevaleceu na modernidade, o orgasmo tem acentuado intensamente o todo ou a correspondência de diversos elementos desse todo. Para o Maffesoli, esse orgasmo, que sob alguns aspectos pode parecer caótico, permite à comunidade se estruturar e regenerar. Em oposição à moral do dever-ser moderno, a orgia remete a um imoralismo-ético que consolida o laço simbólico de toda sociedade. Seu método consiste em demonstrar que o antigo se encontra visível em nossos dias, e o que nos parece novo possui raízes arcaicas. Isto é evidente no renascimento contemporâneo do nomadismo e do tribalismo, que debilitam nossas certezas de pensamento e *modus vivendi* burguês.

Michael Jackson personifica a experiência nômade ao transitar por várias identidades sem se fixar em nenhuma. Quanto às tribos – ou *neotribos* – as chamadas "gangues de rua" são tema de duas composições suas: *Beat it* e *Bad*. Nesse sentido, os videoclipes dessas canções são exemplares. Aqui, partiremos de *Beat it* para abordar as chamadas "tribos urbanas", um termo cunhado por Maffesoli para falar do tribalismo contemporâneo.

O clipe inicia-se em um modesto bar da periferia. Um homem caracterizado como "rastafari" levanta-se e sai. Três outros indivíduos o seguem. À medida que cruzam as ruas abandonadas e escuras e as estações de metrô desertas, outros homens – vindos das calçadas e de dentro dos bueiros – juntam-se a eles. Vê-se então, em outros bares e ruas, um movimento semelhante. Começa a tocar *Beat it* (cai fora):

Eles lhe disseram
Não venha mais aqui
Não quero ver seu rosto
É melhor você desaparecer
O fogo está em seus olhos
E suas palavras são bem claras
Então cai fora, apenas cai fora

É melhor correr
É melhor fazer o que puder
Não queira ver sangue
Não seja um machão
Você quer ser durão
Melhor fazer o que puder
Então cai fora, mas você quer ser mau

Refrão:
Então cai fora, cai fora, cai fora, cai fora
Ninguém quer ser derrotado
Mostrando o quanto é perigosa e forte a sua briga
Não importa quem está certo ou errado
Então cai fora! Cai fora!

Eles estão lá fora para te pegar
Melhor sair enquanto é possível
Você não quer ser um menino
quer ser um homem
Você quer continuar vivo
Melhor fazer o que pode:
Cai fora, cai fora!
Você tem que mostrá-los
Que não está realmente assustado
Você está jogando com a sua vida
Isso não é uma brincadeira
Eles vão te chutar, vão te bater

E vão dizer que isso é justo
Então cai fora, mas você quer ser mau (JACKSON, 1982, tradução minha)⁸¹.

A cena corta para Michael no quarto de um apartamento do subúrbio, deitado na cama cantando *Beat it*. Ele se levanta e vai para a rua. Os bares estão vazios. Os homens seguem sua marcha. Formam-se dois grupos que caminham por ruas paralelas na mesma direção. Chegam juntos a um prédio abandonado, que lembra uma vasta garagem.

Os dois bandos confrontam-se. Seus líderes estão armados com facas e começam a lutar (dançando). A cena evoca, temática e esteticamente, o clássico cinematográfico *West side story* (1961). O filme – um musical sobre gangues – baseia-se na peça *Romeu e Julieta* (SHAKESPEARE, 1981) que pode ser lida, por sua vez, como uma história sobre gangues. Neste sentido, Michael Jackson é um típico pós-modernista, pois sua arte dialoga com os mais variados referenciais estéticos e históricos.

O conflito é magistralmente coreografado e os bailarinos – trajados como membros de gangues – enfrentam-se com violência. Os outros jovens, visivelmente excitados, deleitam-se com o perigoso ritual, em uma espécie de transe hedonista e coletivo. Trata-se de uma prática claramente orgiástica, na qual não faltam as conotações homossexuais, pois nestes rituais machistas não são aceitas mulheres. Só há bailarinos homens em cena. O resultado deste festival dionisíaco é esteticamente impecável: um misto feérico de leveza e agressividade.

Michael entra em cena dançando e cantando *Beat it* e separa os belicosos que desistem da luta e se unem a ele na dança. Os demais participantes seguem seus líderes e todos acompanham pacificamente o cantor. O videoclipe encerra com este "final feliz". As gangues foram salvas da violência pelo intrépido *pop star* que aqui exhibe a faceta de "super-herói" – sua preferida. Também em outros clipes, como *Bad*, *Smooth Criminal* e *Black or White*, ele faz o papel de defensor dos jovens indefesos. Uma leitura psicanalítica diria que tenta salvar a si próprio: a criança sensível que foi inescrupulosamente explorada pelos pais e pelo *show business*.

Outra interpretação possível para este heroísmo megalômano é o que Nietzsche (1999, p. 69) chamou acima de "afã titânico de ser como que o Atlas de todos os indivíduos" – um desejo característico dos devotos de Dioniso. Mas voltemos às gangues.

⁸¹As letras originais desta e das outras músicas de Jackson estão no Anexo A.

Na autobiografia *Moonwalk* (1988), o cantor conta que tinha em mente as lutas de rua ao compor *Beat it* – algo que a letra sugere, mas não explicita. Por esse motivo, juntou algumas das gangues mais temidas de Los Angeles para participar da filmagem. Referiu ainda que havia garotos realmente "durões" no *set*, os quais dispensaram o uso de figurinos (JACKSON, 1988, p. 203), pois sua aparência habitual adequava-se perfeitamente aos propósitos do clipe. Ele afirmou ter considerado este encontro uma excelente experiência.

O antropólogo José Guilherme Magnani observa que, quando a imprensa noticia certo tipo de transgressão envolvendo grupos de adolescentes ou de adultos jovens – como enfrentamentos entre bandos rivais, comportamentos perturbadores em *shows* musicais, pichações, etc. –, inevitavelmente surge o termo "tribos urbanas". Essa referência, dada pela imprensa, pretende introduzir algum princípio de ordenamento em um universo que se caracteriza exatamente pela fragmentação e singularidade.

Quando se fala em tribos urbanas, é preciso não esquecer que na realidade se está empregando uma metáfora, não uma categoria. E a diferença é que, enquanto aquela é tomada de outro domínio e empregada em sua totalidade, esta é construída para recortar, descrever e explicar algum fenômeno a partir de um esquema conceitual previamente escolhido. Pode até ser um empréstimo de outra área, mas neste caso deverá passar por um processo de reconstrução.

O autor questiona retoricamente qual é o domínio original de "tribo". Responde ser a etnologia e, nela, uma forma de organização de sociedades que constituíram o primeiro e mais significativo objeto de estudo da antropologia.

Magnani julga sintomático o fato de se tomar emprestado um termo usual no estudo das sociedades de pequena escala para descrever fenômenos que ocorrem em sociedades contemporâneas altamente urbanizadas e densamente povoadas. O recurso parece deslocado, mas é exatamente isso que se quer com o uso de metáforas: um de seus efeitos é projetar luz de forma contrastante sobre aquilo que se pretende explicar.

Ele alerta que, para se avaliar até que ponto o termo "tribo" ajuda a entender tais fenômenos nas sociedades modernas. É preciso inicialmente descobrir seus significados no campo em que é manejado como termo técnico, ou seja, nas sociedades indígenas⁸². O

⁸² Atualmente, há quem discuta a legitimidade do termo tribo. Argumenta-se que a categoria apropriada, em qualquer caso, é sociedade. Tribo não passaria, então, de uma designação inadequada porque empregada para

segundo passo é identificar que relação existe entre o recorte original e aquele que se produz com a utilização no novo contexto.

Pode-se dizer, de forma resumida, que a tribo constitui uma forma de organização que vai além das divisões de clã ou linhagem, de um lado, e da aldeia, de outro. Trata-se de um pacto mais abrangente, refere o autor, que aciona lealdades para além dos particularismos de grupos domésticos e locais. Curiosamente, quando se fala em "tribos urbanas" vem à mente exatamente o contrário dessa acepção: pensa-se logo em pequenos grupos bem delimitados, com regras e costumes particulares em contraste com o caráter homogêneo e massificado que comumente se atribui ao estilo de vida das grandes cidades. Não deixa de ser paradoxal o uso de um termo para conotar exatamente o contrário daquilo que seu emprego técnico denota: no contexto das sociedades indígenas, "tribo" aponta para alianças mais amplas; no das sociedades urbano-industriais evoca particularismos, estabelece pequenos recortes, exhibe símbolos e marcas de uso e significado restritos.

No livro *O tempo das tribos* (1998), Maffesolli – sem se prender ao sentido original de "tribo" – explica que as tribos urbanas (também chamadas *metropolitanas* ou *regionais*) são constituídas por microgrupos cujo objetivo principal é estabelecer redes de amigos com base em interesses comuns. Essas comunidades apresentam uma uniformidade de pensamento, comportamento e modo de vestir. O sociólogo francês cita os *punks* como um exemplo bastante conhecido.

Segundo ele, o fenômeno das tribos urbanas constitui-se nas diversas redes, formadas por grupos de afinidades ou laços de vizinhança que estruturam nossas megalópoles. O autor adverte que o que está em jogo aí, em última análise, é a "potência contra o poder", mesmo que aquela necessite se disfarçar para conseguir avançar sem ser esmagada por este. As principais características dessas neotribos são: cultura informal; proximidade; não ativismo; fluidez e estabilidade (MAFFESOLLI, 1998).

A cultura das tribos urbanas é informal, o que a difere essencialmente das organizações ligadas ao "burguesismo", dominadas pelo taylorismo ocidental que rejeita a emoção e os sentimentos coletivos. Esses grupos não têm objetivos específicos além de partilhar o instante presente: trágico e prazeroso.

designar sociedades indígenas sem reconhecer seu direito e estatuto de verdadeira sociedade frente à sociedade nacional (MAGNANI, 2009).

Para o sociólogo, o neotribalismo pratica uma "solidariedade orgânica" que vai de encontro à "solidariedade mecânica" dos indivíduos racionais do capitalismo. Para ilustrar estas duas categorias, ele evoca Dioniso e Apolo, respectivamente.

Em *O instante eterno*, Maffesoli (2003) pretende assinalar a passagem de um tempo monocromático, linear e seguro – o do projeto – a um tempo policromático, trágico por essência, presenteísta e que escapa ao utilitarismo do câmputo burguês. Ele define este novo tempo como a "sinergia do arcaísmo e do desenvolvimento tecnológico" (MAFFESOLLI, 2003, p. 9). É um tempo eminentemente polissêmico, que não segue o ritmo do progressismo voltado para um otimismo algo tolo. Ao contrário, acentua uma disposição não linear que sabe integrar seu oposto. É essa a marca distintiva do sentimento trágico da vida: a consideração de uma lógica da conjunção *e*, mais do que da disjunção *ou* ((MAFFESOLLI, 2003, p. 9).

As tribos urbanas reforçam o sentimento de pertença e propiciam uma nova relação com o meio social. Sua proxemia – a relação racional e afetiva com o espaço urbano – é vista com ambiguidade. Por um lado, ela pode ser expressa como tolerância. Maffesoli dá o exemplo dos *clubbers* (frequentadores de festas *raves*) que incentivados por uma filosofia de "paz e amor" são incitados a respeitar o meio ambiente e outras pessoas, não importando o sexo, a raça ou a religião. O outro lado desta socialidade, entretanto, é a negação das diferenças por meios violentos. Isso é comum em tribos dominadas pelo fanatismo: ideológico, religioso, etc. É o caso, por exemplo, dos *skinheads* (*carecas*, no Brasil) – que odeiam judeus, negros, estrangeiros e homossexuais.

Com a sensibilidade trágica, o tempo imobiliza-se ou fica mais lento. A velocidade foi a marca da modernidade. Sua consequência mais visível é o desenvolvimento econômico, científico e tecnológico. Como refere o autor, hoje vemos despontar um elogio da lentidão, incluindo a ociosidade. A vida tornou-se a concatenação de instantes imóveis e eternos, dos quais se pode obter o máximo de gozo. Para ele, é esta inversão de polaridade temporal que confere presença à vida, dando valor ao instante presente. Tal *carpe diem* – também vigente nas gangues de rua, onde se arrisca a vida por um pouco de adrenalina – favorece o sentimento de pertença tribal, que considera a existência ordinária como destino. É exatamente esta vida banal que constitui a base da renovação comunitária.

Em função deste presenteísmo, a grande mudança paradigmática em curso diz respeito à transição de uma concepção "egocentrada" de mundo para uma "locuscentrada". No primeiro caso – relativo à modernidade que finda – a primazia é concedida a um indivíduo

racional que vive em uma sociedade contratual. No segundo – referente à pós-modernidade nascente – o que está em jogo são grupos, neotribos que investem em espaços específicos e se acomodam a eles (MAFFESOLLI, 2003). Cabe notar que a demarcação e defesa do território é um traço distintivo das gangues. A identidade social de seus membros, em vários casos, é definida a partir de seu bairro.

A oposição das tribos urbanas ao poder político não é direta. Isso se dá porque elas evitam as formas institucionalizadas de protesto, como marchas, comícios, greves, etc. Sua resistência é subterrânea, recorrendo à música, por exemplo (caso do *reggae* e do *rock*), para afirmar a sua não adesão à "asepsia social dos mantenedores da ordem" e assim acabam por corroer a legitimidade do poder estabelecido" (MAFFESOLLI, 2003, p. 48).

As neotribos são paradoxalmente fluidas e estáveis. Por um lado, são suficientemente "abertas" para permitir que as pessoas transitem de uma à outra⁸³. Por outro, exigem exclusividade e o que Maffesoli (2003) denomina um "conformismo estrito" entre seus participantes.

O drama moderno expressa a pretensão otimista de totalidade. Seja minha, do mundo ou do estado. No trágico pós-moderno há uma preocupação com a *interidade*, um termo usado por Maffesoli para se referir à perda do "pequeno Eu" em um "Si mais vasto", que inclui esse Eu⁸⁴, como ocorre nas neotribos. Também nas gangues, o individualismo se dilui em uma identidade coletiva. Para o autor, o narcisismo individualista é dramático, enquanto a primazia tribal é trágica.

Segundo Magnani, um significado mais geral de tribo urbana tem como referente determinada escala que serve para designar uma tendência oposta ao gigantismo das instituições e do Estado nas sociedades modernas: diante da impessoalidade e anonimato destas últimas, a tribo permite agrupar os iguais, possibilitando-lhes intensas vivências comuns, o estabelecimento de laços pessoais e lealdades, a criação de códigos de comunicação e comportamento particulares.

Em outros contextos urbanos, "tribo" designa pequenos grupos concretos com ênfase não mais em seu tamanho, mas nos elementos que seus integrantes usam para estabelecer diferenças com o comportamento "normal": os cortes de cabelo e tatuagens de *punks* e

⁸³ Muitos discordam dessa visão, pois há frequentemente uma grande rivalidade entre as tribos.

carecas, a cor da roupa dos *darks* e assim por diante. Nesses casos, o termo designa principalmente o comportamento agressivo, contestador e antissocial desses grupos e as práticas de vandalismo e/ou violência, como no caso das gangues de pichadores, das torcidas organizadas e dos grupos neonazistas.

Grandes concentrações, como concertos de *rock* em estádios, blocos de carnaval e outras manifestações grupais (envolvendo ou não o consumo de psicotrópicos ou comportamentos coletivos tidos como irracionais) classificam-se também como "tribos urbanas". Nestes casos, o que se vê é algo confusamente imaginado como "cerimônias primitivas totêmicas" que eram celebrações coletivas realizadas em estado de transe. É aí que o Maffesoli identifica o retorno do trágico, do espírito dionisíaco. Nos confrontos das gangues de rua, ocorre uma celebração orgiástica, onde todos se encontram no estado definido pelo autor como *confusional*: em que as individualidades se perdem na coletividade e predomina uma ética própria e amoral.

Magnani ressalta que é preciso levar em conta a imprecisão semântica do uso contemporâneo do termo "tribo". Segundo o antropólogo, nem mesmo a perspectiva particular que se vê na tribo indígena – uma comunidade homogênea de trabalho, consumo, reprodução e vivências através de mitos e ritos coletivos – se aplica às chamadas "tribos urbanas". Sob tal denominação, costuma-se designar grupos cujos integrantes vivem simultânea ou alternadamente muitas realidades e papéis, assumindo sua tribo apenas em determinados períodos ou lugares. É o caso, por exemplo, do *rapper* que, oito horas por dia, é *office boy*; do vestibulando que nos fins de semana é *rockabilly*; do bancário que só após o expediente é *clubber*; do universitário que à noite é gótico; do secundarista que nas madrugadas é pichador, e assim por diante (MAGNANI, 1992). Tal observação expressa a condição fragmentada do sujeito contemporâneo.

Maffesoli reconhece faltar categorias com que descrever as manifestações mais evidentes da pós-modernidade. Para ele, todas *Love parades*, *gay prides*, festas *tecno* e *raves* dão fé disso. O "espírito do tempo" empurra as pessoas para aqueles que até então estavam fechados na longínqua solidão de sua identidade marginal. Isso significa que as diferenças não apenas se assumem como tal, mas se exibem abertamente para um público curioso. Na visão

⁸⁴ Segundo Christian Lera, a interidade é a constatação de que cada um está colocado no seio de um oceano de influências múltiplas interativas desde os tempos imemoriais, constantemente fazendo-se e se desfazendo em um processo criativo (LERAY, 1992).

do autor, esse fascínio do cidadão comum pela alteridade é uma compulsão estranha e barroca, que torna a *atração apaixonada* a categoria chave da nova era que surge. Contudo, eu hesitaria em afirmar que essa curiosidade pelo outro signifique sua aceitação.

Outra característica típica dos novos tempos é a hipervalorização da juventude, chamada por Maffesoli de *juvenilismo*. Ser jovem no modo de falar, pensar, vestir, moldar e cuidar do corpo é um novo imperativo categórico que não deixa nada nem ninguém incólume. O autor enfatiza que – assim como a figura do homem adulto e realizado, dono de si e da natureza, dominou a modernidade – vemos ressurgir, na pós-modernidade nascente, o mito da criança eterna, brincalhona e travessa, que impregna modos de ser e pensar (MAFFESOLLI, 2003).

Ao falarmos de juvenilismo é impossível não lembrar a compulsão de Jackson por cirurgias plásticas e a sua aberta preferência por crianças para quem teria criado Neverland⁸⁵. Como seu herói Peter Pan, o menino prodígio recusava-se a crescer.

Também em Nietzsche, a figura da criança tem um significado especial. Como já foi referido, o último estágio da metamorfose do homem é o de criança: livre dos valores metafísicos e apta a criar novos valores. Em certo sentido, Michael Jackson, ao criar novos "eus" que desafiam a ontologia conhecida, age como a criança nietzscheana, desconstruindo categorias ontológicas tradicionais e propondo novas em seu lugar.

Maffesoli o chama de *puer aeternus* ("criança eterna"). Jean Baudrillard argumenta que Jackson, com seu charme "andrógino e frankensteiniano", é:

Um mutante solitário, *precursor da perfeita mestiçagem universal*, a nova raça segundo as raças. As crianças de hoje não têm bloqueios quanto a uma sociedade mestiça, esse é o universo delas, e Michael Jackson prefigura o que elas imaginam como futuro ideal. Sem esquecer que Michael fez plástica, alisou o cabelo e fez tratamento para clarear a pele, enfim, ele se construiu minuciosamente, é isso mesmo que o torna uma *criança* inocente e pura – o *andrógino artificial* da fábula que, mais do que Cristo, pode reinar no mundo e reconciliá-lo, porque é mais do que o menino-deus: é o menino-prótese, *embrião de todas as formas sonhadas de mutação que nos livrariam da raça e do sexo* (BAUDRILLARD, 1990, p. 28-29, grifo meu).

⁸⁵ Mansão onde Jackson viveu e construiu um imenso parque de diversões. O nome foi dado a partir da novela infantil *Peter Pan*, livro favorito do cantor.

Este poder messiânico atribuído a Jackson relaciona-se às inúmeras projeções que alimentam os mitos midiáticos. É natural o interesse de Baudrillard pelo *pop star*, pois este é puro simulacro. Além de associá-lo a Frankenstein, ele o aproxima aos andróides (um "andrógino artificial") – como a ressaltar a filiação mítica comum a estas criaturas, descendentes de Dioniso.

De certo modo, Baudrillard identifica no cantor os atributos do *além-do-homem*, pois o julga capaz de operar uma transmutação suficientemente radical para eliminar categorias tão arraigadas quanto raça e sexo.

A transvaloração jacksoniana dá-se, sobretudo, através do corpo. É nele que atuam os valores e é através dele que estes são transformados. Assim, o corpo moderno, eminentemente judaico-cristão, não é o mesmo corpo do paganismo pós-moderno – do qual Michael Jackson é um emblema – pois valores distintos fundamentam sua construção. O corpo contemporâneo é, sobretudo, um corpo que dança tragicamente perante a morte. Por isso, expressa leveza e intensidade em todos os seus movimentos, por mais violentos que estes sejam. É o que o vemos em *Beat it*.

4.3 UM MONSTRO PERFORMÁTICO

*Thriller*⁸⁶ é o sexto disco solo de Michael Jackson. Foi lançado em 1982 e detém, até hoje, o título de álbum mais vendido de todos os tempos. Este é um marco que dificilmente será superado, como sugere o notório enfraquecimento do mercado fonográfico, devido ao impacto das novas tecnologias de acesso à música, velozes e gratuitas. A faixa que dá nome ao álbum deu origem ao videoclipe que será abordado a seguir.

Lançado em Janeiro de 1983, o clipe de *Thriller* – assim como o álbum – entrou para o livro dos recordes como o vídeo mais visto de todos os tempos, tendo vendido nove milhões de cópias. Este já antológico curta metragem de quatorze minutos – dirigido por John Landis, a partir de um argumento concebido por ele e Michael Jackson – é considerado um divisor de águas na indústria musical, por sua inovadora combinação de música e cinema. Os clipes, até

⁸⁶ Pode ser traduzido como emocionante ou assustador.

então, concentravam-se apenas em promover a música, limitando-se, visualmente, a apresentar uma sequência de imagens sem qualquer enredo. No clipe em pauta, música, diálogos e imagens associam-se na narrativa fílmica para produzir no espectador o sentimento de horror.

Há um detalhe curioso que merece ser mencionado, antes de falarmos sobre o filme⁸⁷ propriamente dito. Este abre com a declaração de Jackson de que aquela película não endossa, de forma alguma, qualquer crença no oculto. Tal colocação, aparentemente humorística, deveu-se ao fato de, naquela época, o cantor ainda pertencer ao culto "Testemunhas de Jeová" – religião popular entre os afro-americanos – conhecido por seu repúdio a qualquer crença estranha à Bíblia. Pouco antes de falecer, Michael aproximou-se do islamismo, como vários afro-americanos desde os anos sessenta. De certa forma, já vemos aí um Michael dividido entre seus interesses profanos – como histórias sobrenaturais de horror – e as proibições de sua religião. Agora, concentremo-nos em *Thriller*.

A narrativa inicia com uma sequência na qual o cantor e uma amiga chegam de carro a uma floresta. Ambos são adolescentes. Suas roupas e o modelo do automóvel indicam que estamos nos anos cinquenta do século passado. O veículo de repente pára, e Michael constata que a gasolina acabou. Os dois descem do carro e penetram na floresta. Ele informa à garota que tem algo a lhe dizer. Pergunta-lhe, então, se ela aceita ser sua namorada. Ela concorda, alegre, e ele lhe dá uma aliança. Contudo, alerta a garota de que é diferente das outras pessoas. Ela diz ternamente já saber disso.

A câmera então enquadra a lua cheia surgindo entre as nuvens. Imediatamente Michael começa a sofrer convulsões e a se transformar em um ser peludo, com orelhas compridas e longas garras. Quando se completa a metamorfose, vemos um horrendo lobisomem, típico dos filmes de terror. A moça foge desesperada, mas a fera a alcança e, quando está prestes a capturá-la, a cena corta para uma sala de cinema, onde o jovem casal – juntamente com uma plateia visivelmente assustada – está assistindo à cena aqui descrita. O filme em cartaz é *Thriller*, protagonizado por Vincent Price – lendário ator de películas hollywoodianas de terror.

A garota está amedrontada com o enredo, mas Michael o desfruta com visível deleite. Sua namorada, abalada, decide ir embora. Ele segue atrás dela. Ao lhe alcançar no *hall* do

cinema, sorri dizendo: "é apenas um filme!". A jovem nega que estivesse assustada; ao ouvir isto, ele ri com descrença.

Seguem por uma rua deserta sob forte neblina. Michael começa a cantar *Thriller*, cuja letra, de inspiração sobrenatural, intensifica o suspense que paira no ar. Passam então por um cemitério. Nesta hora se ouve na voz de Vincent Price um *rap* sinistro – incluído incidentalmente na canção – que fala de assombrações.

Ao resgatar Vincent Price, símbolo-mor do cinema de horror, Michael tanto legitima *Thriller* como um autêntico *Horror movie*, como homenageia um de seus "ídolos". E ele teve vários: Fred Astaire, bailarino esplêndido; James Brown, com quem aprendeu a cantar e dançar; Elizabeth Taylor, para quem construiu um altar; Diana Ross, cujo rosto perseguiu em suas plásticas; Elvis Presley, um rei trágico como ele; Walt Disney, em quem se inspirou para construir Neverland – entre outros. Em sua vida e arte, amiúde inseparáveis, o músico assimilou (em maior ou menor grau) algo dessas pessoas. O imaginário de Michael era povoado por ícones musicais e cinematográficos. Sua vida inteira foi passada dentro do *showbusiness*, e este era tudo que ele conhecia. De certa forma, sua mente era como a criatura frankensteiniana: formada por partes de diferentes indivíduos – todos ligados, de algum modo, ao *showbusiness*. Mas retornemos ao filme.

Zumbis começam a sair das tumbas, e logo o casal se vê cercado. De repente, Michael sofre sua segunda metamorfose e se transforma em um deles. Juntos, dançam uma elaborada coreografia ao som de *Thriller*.

Em pânico, a garota foge desesperada. É perseguida pelos zumbis até uma casa em ruínas – uma construção vitoriana, estereótipo das casas mal-assombradas cinematográficas – onde ele e seus companheiros do além-túmulo a encurralam. Os frenéticos cadáveres dançantes invadem a casa, atravessando o chão e as paredes, com Michael liderando-os. Quando ele está prestes a agarrar o pescoço de sua aterrorizada namorada, esta acorda no sofá da casa de um Michael perfeitamente humano, que lhe pergunta calmamente "qual é o problema?" e se oferece para levá-la em casa. Ao saírem, ele vira-se para trás, sem ela perceber, e olha fixamente para a câmera com um largo e triunfante sorriso. Vemos em close seus olhos: amarelos e fulgurantes, como os de uma fera. Ouve-se ao fundo a gargalhada macabra de Vincent Price. Enquanto são dados os créditos, vemos novamente os mortos

⁸⁷ Embora seja considerado um videoclipe (ou clipe), *Thriller* foi originalmente filmado em 35mm, sendo

dançando e retornando para os túmulos. A câmera então focaliza o rosto horrendo de um zumbi. O quadro é congelado e logo após o sangue começa a escorrer pela tela, que escurece.

O filósofo Noël Carroll, no livro *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*, investiga a partir do cinema questões básicas acerca deste gênero⁸⁸. Sua preocupação maior é com os seguintes paradoxos: a) porque as pessoas ficam apavoradas com o que sabem não existir?; b) porque alguém se interessaria pelo horror, uma vez que senti-lo é tão desagradável?

Não é propósito desta tese aprofundar tais questões. No entanto, algumas conclusões apresentadas pelo autor revelam-se úteis à leitura de *Thriller* e se aplicam, em grande parte, às narrativas de ficção científica – um subgênero tradicionalmente associado ao horror, sendo a fronteira entre ambos bastante permeável.

Para Carroll, o que define a narrativa de horror é sua capacidade de provocar no leitor/espectador uma *emoção* específica, que é o próprio sentimento de horror. Ele pretende demonstrar como as estruturas típicas, as figuras e imagens do gênero, são manipuladas de modo a despertar essa emoção, a qual chamou *horror-artístico*.

Uma característica emblemática dessas narrativas – mas não exclusivamente delas – é a presença de monstros, que podem assumir formas variadas. Estes são percebidos pelas personagens humanas da trama como seres anormais que perturbam a ordem natural. Nos contos de fadas, por exemplo, os monstros estão adequados ao universo onde habitam, não causando qualquer espanto. Gigantes, faunos, dragões e ogros podem ser temíveis no mundo dos mitos, mas estão em coerência com aquele universo. Os monstros do horror, por seu turno, quebram as normas ontológicas presumidas pelos personagens humanos da história. No caso da narrativa de horror, o monstro é uma personagem extraordinária em um mundo ordinário, ao passo que nos contos de fadas ele é uma criatura ordinária em um mundo extraordinário (CARROLL, 1999).

Segundo o autor, um indicador que diferencia as obras de horror, propriamente ditas, das histórias de monstros em geral é a resposta afetiva das personagens "normais" da trama que interagem com os monstros. Via de regra, sua reação é de pavor. Uma emoção que acaba por se transmitir ao público. Como na catarse aristotélica – fruto do horror e da piedade que

tecnicamente um filme.

⁸⁸ Carroll usa o termo "gênero". De fato, relativamente ao cinema, "horror" é um gênero. Do ponto de vista literário, é um subgênero.

sentimos pelo herói, com o qual nos identificamos em algum nível – reproduzimos o que as personagens das histórias de horror experienciam quando ameaçadas. Carroll ressalta que

Um momento antes de o monstro ser visto pelo público, vemos com frequência as personagens arrepiarem-se incrédulos diante desta ou daquela violação da natureza. Os rostos se distorcem muitas vezes, o nariz se torce e o lábio superior se contrai como se estivesse diante de algo doentio. Congelam-se num momento de recuo, petrificados, às vezes paralisados. Começam a recuar num reflexo de evitação. Suas mãos são trazidas para junto do corpo, num ato de proteção, mas também de repugnância e de aversão. Juntamente com o medo de um pesado dano físico, há uma evidente aversão ao contato físico com o monstro. Tanto o medo como a repugnância delineiam-se nas feições das personagens [...]. No contexto da narrativa de horror, os monstros são identificados como impuros e imundos. São coisas pútridas ou em desintegração, ou vêm de lugares lamacentos, ou são feitos de carne morta ou podre, ou de resíduos químicos, ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes (CARROLL, 1999, p. 39).

Para Carroll, portanto, o medo e a aversão – bem como a reação física associada a estes – caracterizam o efeito de horror.

O autor salienta que, para seus propósitos, *monstro* denota qualquer ser que se acredite não existir *agora*, segundo a ciência contemporânea. Por este critério, dinossauros que invadem o mundo atual, visitantes extraterrestres e andróides "mais humanos do que os humanos" são igualmente monstruosos, embora os primeiros tenham existido na pré-história e os dois últimos possam um dia tornar-se realidade. É neste aspecto que a ficção científica, por vezes, se confunde com o horror.

Assim, o critério para se definir um monstro ficcional é saber se ele tem correspondente no mundo real atual. Cabe notar que se Michael Jackson fosse uma personagem de ficção seria taxado de monstro, pois não possui qualquer correspondente no mundo real. Sua condição monstruosa era absolutamente solitária. Jamais se havia visto um negro se tornar branco, ou vice-versa.

Cabe frisar que o monstro pode ou não provocar o horror-artístico. Para isso, como foi referido, deve suscitar temor e repugnância. Alguns são ameaçadores sem serem repulsivos – caso dos andróides rebeldes de *Blade Runner* – outros causam repulsa sem ameaçar, como Quasimodo, de Victor Hugo. Outros, ainda, não provocam nenhuma destas reações, podendo mesmo despertar simpatia, como o alienígena de *E.T.* Nos exemplos citados, não há horror artístico.

O monstro de *Frankenstein* ora causa piedade – devido a sua orfandade e aos cruéis sofrimentos que lhe infligiram – ora, temor e repulsa. Historicamente, este romance tem sido associado à literatura gótica, como comprovam suas versões cinematográficas. A temática

classifica-o, inequivocamente, como um romance de ficção científica – o primeiro, aliás –, mas essa obra arquetípica contém elementos que desencadeiam as emoções definidoras do horror, sem para tanto apelar ao sobrenatural. Contudo, se fosse consenso científico que a eletricidade tem o poder de animar os mortos, a criatura de *Frankenstein* – por mais assustadora que fosse – não seria considerada um monstro.

Julgo tal concepção um tanto limitada. Sempre existiram monstros de carne e osso em nossa cultura e são representados por aqueles que expressam a diferença em relação ao que foi classificado como "normal" por quem detém o poder em dada sociedade. Assim, negros, judeus, mulheres e homossexuais são tidos (embora hoje mais veladamente) como monstros, pois personificam a alteridade em relação ao padrão eurocêntrico, que tem o homem branco, heterossexual e ocidental como modelo.

Frankenstein, sem dúvida, provoca o horror artístico. Isso se dá a partir de nossa identificação com Victor e com sua criatura, simultaneamente. O sórdido cientista, além de não suportar a aparência de sua obra – repugnante, porque desproporcional e formada por cadáveres –, é gravemente ameaçado por ela. Contudo, também sentimos compaixão pelo monstro e aversão por Victor quando ele rejeita sua malfadada criação.

Muitos monstros são intersticiais ou contraditórios: fantasmas, zumbis, vampiros, o monstro frankensteiniano (morto-vivo), etc. Eles podem se apresentar também como entidades que juntam o animado e o inanimado. Casas mal assombrada, com seus próprios desejos malévolos, são exemplos disso. Também são comuns formações híbridas, como lobisomens, insetos humanoides e organismos cibernéticos (CARROLL, 1999).

O que desejo reter de sua teoria é a ideia de que não é possível ser artisticamente aterrorizado por algo que não consideramos ameaçador e impuro. Sem essas características, não há efeito de horror.

Vejamos agora a tradução da letra de *Thriller*:

É quase meia-noite
E algo maligno está te espreitando no escuro
Sob a luz da lua
Você tem uma visão que quase pára o seu coração
Você tenta gritar
Mas o terror toma o som antes de você fazê-lo
Você começa a congelar
Enquanto o horror te olha bem nos seus olhos
Você está paralisado!
Porque isso é terror, noite de terror
E ninguém vai te salvar

Da besta pronta para atacar
Você sabe que é terror, noite de terror
Você está lutando por sua vida
Numa noite assassina de terror
Você escuta a porta bater
E percebe que não há para onde correr
Você sente uma mão fria
E pensa se ainda vai ver o sol
Você fecha os olhos
E espera que seja tudo imaginação
Mas enquanto isso
Você escuta a criatura rastejando
Sua hora chegou!
Porque isso é terror, noite de terror
Não há segunda chance
Contra essa coisa de quarenta olhos
Você sabe que é terror, noite de terror
Você está lutando por sua vida
Numa noite assassina de terror
Criaturas da noite chamam
E os mortos começam a andar
Em seus disfarces
Não há escape
Das presas desse alien dessa vez
(Elas estão abertas)
Esse é o final da sua vida!
Eles estão lá para te pegar
Há demônios chegando por todo lado
Eles vão te possuir
A menos que você troque o seu número
Essa é a hora
Para nós ficarmos juntos abraçados
Por toda a noite
Eu vou te salvar do terror na tela
Vou fazer você ver
Que isso é terror, noite de terror
Eu posso te assustar mais
Do que um fantasma ousaria tentar
Garota, isso é terror, noite de terror
Então deixe eu te abraçar forte
E dividir uma noite de Terror
Assassina, arrepiante, assustadora (TEMPERTON, 1982, tradução minha).

Assim como o videoclipe – quase um clichê do cinema de horror –, a música *Thriller* contém, por si só, elementos suficientes para ser incluída nessa categoria, de acordo com os parâmetros definidos por Carroll. O que ocorre no filme é uma eficiente conjugação de música e imagem com o propósito de despertar o sentimento do horror.

O clipe enfoca a questão do duplo antagônico, do herói cindido em um duplo sinistro. Essa temática é recorrente em obras de horror, como Dr. Jekyll e Mr. Hide; Dorian Gray e seu

retrato; além, naturalmente, de Frankenstein e sua criatura. Todas falam de seres aparentemente normais, atormentados por um eu secreto e sinistro. No filme, Michael Jackson é um jovem absolutamente comum, com uma nefasta identidade secreta.

No início da canção o monstro não é visto, apenas temos notícia de que algo maligno espreita na escuridão. Quando a ameaça se revela, o horror manifesta-se fisicamente: o coração "quase pára", o corpo sente calafrios e se paralisa. Vemos aí satisfeita a primeira condição do horror artístico – a presença da ameaça e seu efeito corporal. Também não falta a repugnância, como comprova o seguinte trecho: "o *fedor abominável* está no ar, o *ranço* de quarenta mil anos".

Pode-se considerar que a trilha sonora, neste caso, exerce uma função semelhante à do coro no teatro clássico: a de comentar musicalmente a narrativa fílmica.

Três músicas do álbum *Thriller* deram origem a videoclipes: *Beat it*, *Billie Jean* e a própria *Thriller*. Esta é a única que não foi composta por Michael Jackson. Curiosamente, foi na qual ele mais se empenhou para a realização do videoclipe. Eis seu relato a este respeito:

Era claro para mim que o próximo compacto e vídeo deveria ser *Thriller*, uma longa faixa que tinha material abundante para um diretor brilhante se divertir. Imediatamente após a decisão ter sido tomada, eu sabia quem eu queria para dirigi-lo. No ano anterior, eu tinha visto um filme de horror chamado *Um lobisomem americano em Londres*, e sabia que o homem que tinha feito aquilo, John Landis, seria perfeito para *Thriller*, pois nossa concepção do vídeo retrata o mesmo tipo de transformação que sofreu sua personagem (JACKSON, 1988, p. 222, tradução minha)⁸⁹.

A identificação com o lobisomem de Landis era tanta que acabou por interpretá-lo ele próprio.

Monstros, é bom lembrar, são algumas das célebres obsessões desse ídolo idiossincrático. Sua fixação no "homem-elefante", por exemplo, foi amplamente divulgada. Afirmou ter visto o filme trinta e cinco vezes, tendo chorado em todas elas. Ademais, fez diversas tentativas junto ao Museu Britânico de comprar seus ossos, pelos quais ofereceu, em vão, milhões de dólares.

⁸⁹ It was clear to us that the next single and videoshould be "Thriller", a long track that had plenty of material for a brilliant director to play with. As soon as the decision was made, I knew who I wanted to direct it. The year before, I have seen a horror film called "An American werewolf in London", and I knew that the man who made it, John Landis, would be perfect for "Thriller", since our concept for the videofeatured the same kind of transformation that happened to his character (JACKSON, 1988, p. 222).

Nesse sentido, sua imensa admiração por Phineas T. Barnum, lendário nome da indústria norte-americana de entretenimento, é bastante eloquente.

Para Margo Jefferson (2006) – jornalista afro-americana que escreveu um livro notável acerca de Michael Jackson –, Barnum era, a um só tempo, mestre de maravilhas e um farsante. Definição que não julgo depreciativa para alguém cujo talento consiste em criar ilusões convincentes.

Em meados do século XIX, esse *entertainer* notabilizou-se graças a seu museu de excentricidades, onde exibia tipos considerados "aberrações humanas". Seu primeiro sucesso ocorreu quando comprou os direitos de expor, como curiosidade, uma ex-escrava quase totalmente inválida, e a apresentou como a velha babá de George Washington. Segundo Barnum, ela estava com cento e sessenta e um anos. Quando morreu, descobriram pela autópsia que a pobre senhora não tinha mais de oitenta anos. Mas havia maravilhas "autênticas", como uma mulher-barbada, gêmeos siameses e um menino-anão de sessenta centímetros, entre outros casos inusitados (JEFFERSON, 2006, p. 12).

Jefferson afirma que Michael leu com entusiasmo a biografia de Barnum e distribuiu cópias a toda sua equipe, dizendo: "quero que minha carreira seja o maior espetáculo da Terra". Assim, ele se tornou simultaneamente produtor e produto.

Julgo sintomática esta mórbida atração por Barnum, ou seja, pela exibição de "anormais" (os chamados *freak shows*). Posteriormente, ele próprio acabaria por se tornar uma aberração, explorada comercialmente como atração pela mídia – o que revela uma ironia trágica. Como *showman*, ele incorporou tanto o apresentador quanto a curiosidade exibida.

A jornalista observa ainda que o material utilizado por Barnum – que mescla curiosidades etnológicas e números circenses – também determinou o padrão dos atuais programas diários de entrevistas. A diferença, segundo Jefferson, é que as pessoas apresentadas por ele eram supostamente aberrações da natureza, fora dos padrões corporais tidos como "normais", enquanto as atrações atuais são vendidas como aberrações do estilo de vida (JEFFERSON, 2006, p. 13). Cabe ressaltar que, nesse quesito, Michael era imbatível. Sua lista de excentricidades comportamentais é imensa: dormia em cama hiperbárica; só saía à rua protegido por uma máscara cirúrgica; mudou inúmeras vezes o nariz, até sobrar pouco dele; tornou-se "branco"; construiu Neverland, espécie de universo paralelo onde somente crianças são admitidas; foi acusado de abusar sexualmente de meninos – o que já bastaria para torná-lo um monstro perigosíssimo.

Em *Thriller*, Michael Jackson, pela primeira vez – ao menos, de forma consciente –, utilizou uma máscara monstruosa. Desde então, isto aconteceria com cada vez mais frequência – e de modo não calculado – em sua vida pessoal. Seu comportamento excêntrico gerou infundáveis especulações por parte da imprensa – tanto sobre sua aparência como sobre as acusações criminais – sendo a mais grave a já referida pedofilia, da qual foi absolvido por insuficiência de provas. A essas alturas, seu apelido já era *Jacko Wacko* (maluco, excêntrico).

A condição monstruosa acompanha-o desde a infância. Como foi visto, diferentes significados, muitas vezes antagônicos, estão presentes na origem da palavra *monstro*. Assim, enfocarei – a partir de Michael Jackson – sua natureza contraditória, que abarca sentidos tão opostos quanto "maravilha" e "coisa funesta", buscando elucidar o que a fez perder sua conotação sagrada tornando-a pejorativa e profana.

Recordo, brevemente, que aos cinco anos de idade Michael já cantava profissionalmente e era visto como uma grande revelação musical: o protótipo do menino prodígio. É significativo que "prodígio" seja o primeiro sinônimo de "monstro" dado pelo dicionário, antes de seu sentido mudar para "coisa funesta".

Assim como a palavra "monstro" – que perdeu sua conotação divina para tornar-se profana e abjeta – o *pop star* passou por um processo semelhante de dessacralização junto ao público, após longos anos de fervorosa idolatria. Em vários sentidos, ele foi um monstro construído e destruído pela mídia. Não estou sugerindo que ele tenha sido passivamente moldado. Contudo, no caso de Michael Jackson, os meios de comunicação exerceram um papel fundamental para estigmatizá-lo como celebridade excêntrica, para dizer o mínimo.

Como observa Margo Jefferson (2006), a arte torna tudo suportável e mesmo excitante, mas quando invade o campo da vida, e a fantasia se torna biografia, nos sentimos abalados. Segundo a autora, foi isto o que ocorreu a Michael na década de 1990. Enquanto a importância de sua música diminuía, sua aparência, seus casamentos, seus filhos "mascarados"⁹⁰, as primeiras acusações de pedofilia e o consequente acordo fora do tribunal, tomaram seu lugar no centro do palco. Quando entrou o novo milênio, chegaram as regravações de seus antigos sucessos e novas acusações de abuso sexual de menores. A essas alturas, ele já se tornara um sinistro simulacro. Tal condição foi radicalizada pelo bizarro resultado estético, especialmente no nariz, de suas sucessivas cirurgias plásticas.

⁹⁰ Seus filhos só apareciam em público com o rosto encoberto, por razões de segurança.

Jefferson questiona:

Mas quem é o duplo de Michael Jackson? É o ego de pele escura que só podemos ver agora em antigas fotos e vídeos? É um homem bom ou um predador? Protetor de crianças ou pedófilo? Um gênio danificado ou uma celebridade calculista tentando se agarrar à fama a qualquer custo. Um astro mirim com medo de envelhecer ou uma aberração psicótica, um sociopata pervertido? E se o "ou" for um "e"? E se ele for tudo isso? (JEFFERSON, 2006, p. 22).

Jackson expressa dramaticamente as contradições latentes no inconsciente coletivo afro-americano, em particular, e no ocidental em geral: eminentemente cindido, esquizoide. O cantor não se divide em um duplo, como *Frankenstein*, mas em múltiplos. Como muitos afro-descendentes do continente americano, ele sofre do que W. E. B. Du Bois (1999) denominou *dupla consciência*. Uma reflete a matriz africana, outra, a americana. Posteriormente, voltaremos a este tema.

O texto *Somos todos Michael Jackson*, da jornalista Nina Lemos, propõe uma reflexão sobre como Jackson personifica anseios que pertencem ao inconsciente coletivo ocidental, como um todo, e brasileiro em particular. Julgo esse artigo deveras relevante à compreensão do papel social do *pop star*, devido ao enfoque eminentemente crítico: distinto da perspectiva midiática habitual, em geral focada em aspectos sensacionalistas da vida do músico. Somando-se a isso, o fato de ter sido escrito por uma jornalista brasileira, que tem em nossa realidade seu ponto de comparação com o cantor, torna o artigo especialmente interessante, pois permite verificar a universalidade deste artista norte-americano bem como a força mítica de sua presença entre nós. Eis o que pontua Lemos:

Michael Jackson achava que iria viver para sempre. Para conseguir tal feito, dormia em uma câmara hiperbárica. Também não queria envelhecer. Achava que conseguiria isso fazendo plásticas. Dezenas delas. Aproveitava as cirurgias para também mudar de rosto e virar outra pessoa. E, claro, realizava tantos tratamentos para a pele nessa tentativa de ser Peter Pan (e branco) que era íntimo de seu dermatologista⁹¹ [...]. O cantor que inventou o "moonwalk" também não queria sentir dores. E por isso tomava doses cavalares de analgésicos, curiosamente chamados em inglês de "pain killers", assassinos da dor. Simples assim.

Muito assustador isso tudo. E muito simbólico dos tempos em que vivemos. Sim, também não queremos envelhecer. Compramos os mais modernos cremes anti-idade (como se idade fosse uma coisa maléfica). Quando eles

⁹¹ O médico foi considerado suspeito por haver administrado as drogas que mataram o cantor (nota minha).

não funcionam, apelamos para Botox e tratamentos de preenchimentos. E, claro, para a cirurgia plástica, terreno em que nós, brasileiros, assim como Michael, somos campeões. O Brasil é o segundo país onde mais se faz plástica no mundo. O primeiro são os Estados Unidos.

Se aceitamos sentir dor? Claro que não. Temos um imenso arsenal de antidepressivos que nos colocam livres dos nossos fantasmas. E uma pesquisa divulgada pelo Instituto IMS Health mostrou que o remédio mais vendido no Brasil em 2008 foi o Dorflex, um "pain killer" usado por todos para qualquer tipo de dor.

Achamos que podemos driblar a morte com dietas da longevidade, comprimidos ortomoleculares, obsessão por exercício físico e uma vida regrada. Às vezes tão regrada que nos impede de viver.

E agora, com a febre da gripe suína, ganhamos um medo novo: o vírus. Uma fobia antiga de Michael, que saía na rua com máscaras com medo de ser "contaminado".

Estamos, no momento, chocados com a vida e a morte de uma pessoa que vivia em um lugar chamado Neverland, a Terra do Nunca, onde o tempo podia parar e se podia ser criança para sempre, com uma vida isolada do resto da humanidade.

Acompanhamos as notícias do funeral de nossos computadores e telefones celulares, onde, de certa forma, também nos isolamos e congelamos o tempo enquanto "brincamos" em sites como o Twitter, o Facebook e o Orkut. Nesses lugares (que só existem virtualmente), nos relacionamos com as pessoas sem correr o risco de ser contaminados por vírus ou por outras coisas tão humanas.

Estamos todos assustados e curiosos. Como alguém pôde viver assim? Como alguém morre supostamente de overdose de Demerol (um "pain killer" poderoso)? Estamos apavorados porque no fundo, e também na superfície, em pequena escala somos todos Michael Jackson. Ou vai dizer que você não tem um dermatologista de confiança? (LEMOS, 2009).

O que é notável neste artigo de extrema lucidez é que ele, de certa forma, explica nosso fascínio mórbido pelas excentricidades do *pop star*. No fundo, trata-se de nossas próprias excentricidades, expostas despudoradamente por Jackson. Tal propriedade especular é característica dos mitos, nos quais nos miramos. Eis porque esses têm uma função pedagógica.

A percepção da autora corresponde àquela de Jung acerca da função do artista. Segundo o psicanalista suíço, o papel da arte é trazer à tona o que está latente no inconsciente coletivo. Michael Jackson promove, de certo modo, o desnudamento de nosso obsessivo *juvelinismo*⁹²: evidenciado no horror patológico à velhice e, em última instância, à morte. Um horror de caráter epidêmico e subliminar que assola o Ocidente, como demonstra o artigo de

⁹² Termo cunhado por Michel Maffesoli para designar o imperativo ocidental de parecer jovem.

Lemos. Por isso, ao mesmo tempo em que nos identificamos com Michael, criticamo-lo por exhibir ostensivamente aquilo que tememos ver em nós mesmos.

4.4 O DIONISO PÓS-RACIAL

A canção *Black or White* foi lançada em 1991 e pertence ao álbum *Dangerous*. Sua melodia é uma profícua combinação de *hard rock*, *pop dance* e *rap*. A música e a letra foram compostas por Jackson, com exceção da letra do *rap* que intercala a canção, escrita por Bill Bottrell. Foi o *single* mais vendido da década de 1990. A canção ficou em primeiro lugar em mais de 18 países e se tornou o segundo maior sucesso do cantor, atrás somente de *Billie Jean*. Abordaremos aqui o polêmico videoclipe dela originado.

Dirigido por John Landis – o mesmo diretor de *Thriller* – o vídeo foi lançado em Novembro de 1991 por várias emissoras simultaneamente, tendo obtido sucesso imediato junto ao público.

Nos primeiros minutos de abertura do filme, ouve-se uma versão estendida da introdução de *Black or White* – uma espécie de *heavy metal*, tocado por Slash, guitarrista de *hard rock*. É noite, a câmera percorre velozmente um bairro estadunidense de classe média, até chegar à casa de onde emana a música. Na sala, um casal assiste a um jogo de *baseball* pela televisão. No andar de cima, fechado em seu quarto, um menino (o então astro-mirim Macaulay Culkin) ouve música em altos brados.

O pai, furioso, vai até o quarto e exige gritando que ele desligue o som. O garoto tenta negociar, alegando que aquela é a melhor parte da canção. O pai fica ainda mais irritado e o acusa de desperdiçar seu tempo com aquele "lixo". Dito isso, bate a porta com violência, o que faz com que um pôster do *rei do pop* vá ao chão.

O menino, com uma expressão marota, pisca o olho insinuando vingança. Vai até a sala e coloca uma caixa de som imensa atrás das poltronas onde estão os pais, os quais, "hipnotizados" pela televisão, não percebem seu movimento. Retorna então para o quarto, coloca luvas e óculos escuros, pega a guitarra e toca alguns acordes em alta potência. Com o volume ensurdecador, os vidros da casa quebram-se e o pai é lançado ao espaço, indo parar em uma tribo africana. Lá encontra Michael Jackson, dançando com os nativos em meio aos leões e cantando *Black or White*:

Levei minha garota em uma balada de sábado.
Cara, essa menina está com você?
Sim, nós dois somos um.

Agora eu acredito em milagres.
E um milagre aconteceu esta noite.
Mas, se você está pensando em minha garota
Não importa se você é preto ou branco.

Eles publicaram minha mensagem no *Saturday Sun*
Eu tive que dizer a eles, eu não estou atrás de ninguém

E eu falei sobre igualdade
E é verdade, esteja você certo ou errado
Mas se você está pensando em minha garota
Não importa se você é preto ou branco

Eu estou cansado desse demônio
Eu estou cansado dessa coisa
Eu estou cansado desse negócio
Improviso quando as coisas complicam
Eu não tenho medo do seu irmão
Eu não tenho medo de nenhum jornal
Eu não tenho medo de ninguém
Menina, quando as coisas complicam

(rap incidental)
Proteção contra gangues, clubes e nações
Causando tristeza nas relações humanas
É uma guerra de territórios numa escala global
Eu preferiria ouvir os dois lados dessa história...
Veja, não se trata de raças,
Apenas lugares, rostos,
De onde vem seu sangue, é onde fica o seu lugar
Eu já vi o brilho diminuir
Não vou passar a minha vida sendo uma cor

Não me diga que concorda comigo
Quando eu te vi chutando sujeira em meu olho
Mas, se você está pensando em minha garota
Não importa se você é preto ou branco

Eu disse, se você está pensando em ser meu irmão
Não importa se você é preto ou branco

É preto, é branco (tradução minha).
É duro para todos sobreviver
É preto, é branco,
Wooh, wooh!
Yeah, yeah, yeah

É preto, é branco

É duro para todos sobreviver
É preto, é branco, yeah (JACKSON, 1991, tradução minha).

Ao som de *Black or White*, Michael viaja através do mundo. Dança com indianos, russos, índios apaches e canta um *rap* no Harlem, com Macaulay Culkin e outras crianças. O *tour* termina com o cantor no topo da estátua da liberdade.

Na cena seguinte, vemos um homem asiático cantando o refrão de *Black or White*. Ele se transforma em uma mulher ruiva, que se transforma em um negro rastafári, que se transforma em um rapaz loiro e assim sucessivamente. Vemos desfilar pessoas com os mais variados biótipos através do efeito morfo⁹³, inédito à época. É uma elucidativa encenação do sujeito contemporâneo: camaleônico como o cantor.

A sequência musical termina em um estúdio. Há pessoas trabalhando, mas não vemos o *pop star*. A câmera mostra uma pantera negra. Esta sai do estúdio para um beco escuro, provavelmente no Harlem. O felino transforma-se em Michael Jackson que começa a sapatear vigorosamente. Não há música, somente o som de seus pés e os gritos selvagens que emite. A dança torna-se cada vez mais violenta e voluptuosa, com Michael acariciando a genitália ostensivamente. Ao dançar, quebra tudo o que encontra: uma garrafa, as vidraças de um hotel abandonado, a vitrine de uma loja. Pega então um pé-de-cabra e destrói furiosamente o carro velho sobre cujo capô havia bailado.

Além de ser uma resposta às críticas a respeito de seu branqueamento, *Black or White* pretende desconstruir a própria ideia de raça – que não tem realmente nenhuma base científica⁹⁴. Jackson clama na música que "não quer passar a vida sendo uma cor". Sem dúvida, é uma utopia atraente. Não por acaso Baudrillard o vê como uma espécie de menino-deus ("menino-prótese") que nos livrará da raça e do sexo.

Margo Jefferson (2006) observa que a mudança de gênero de Michael Jackson começou na segunda metade da década de oitenta: com o cabelo e a maquiagem. Nesse período, sua pele ainda era escura. Então, ele começou a clareá-la até torná-la branca (ou não negra). Também deu continuidade ao processo de "androgenização": usava batom, delineador de olhos e penteados feitos em salões de beleza femininos.

⁹³ Efeito especial em cinema e animação que transforma, sem que se perceba como, uma imagem em outra.

⁹⁴ O avanço da genética e mapeamento do genoma humano demonstram que a ideia de raça é ideológica – e serviu de suporte teórico ao racismo –, pois a evidência de raça inexistente geneticamente.

No princípio, comentava-se mais sobre o branqueamento da pele do que sobre sua feminilidade. Jafferson crê que isto se deve ao fato de a mudança da cor da pele ser uma questão sobre a qual a maioria dos brancos, negros e outros – héteros, bi e transexuais – tem uma opinião parecida, a saber: "o ódio de si mesmo é terrível, vergonhoso e patético"(JEFFERSON, 2006, p. 72). Ironicamente, ao se recriar branco e andrógino, Michael afastava-se cada vez mais de sua aceitação pela América branca – provável motor da radical metamorfose a que se submeteu. Mas retornemos ao clipe.

A pantera negra, seu *duplo* animal, evoca o grupo *Panteras negras (Black panthers)*, organização norte-americana revolucionária da década de sessenta que lutava com violência em prol dos direitos dos negros. Assim como Michael Jackson destrói, enquanto dança, fetiches caros à sociedade capitalista – como o automóvel –, os membros desse polêmico movimento de resistência armada atacavam ferozmente instituições emblemáticas da supremacia branca.

Outra leitura possível é ver a alusão de Michael àquela organização como uma resposta àqueles que o acusaram de trair sua própria raça. Para deslegitimar as acusações, ele reverencia simbolicamente os mais radicais e temidos defensores da população afro-americana de que se têm notícias. Cabe lembrar que os Panteras Negras, na década de sessenta, foram classificados como a maior ameaça interna à segurança nacional, pelo FBI. O resgate dessa lendária organização foi sem dúvida um ato corajoso de Michael, dada sua imagem negativa nos setores mais tradicionais da sociedade estadunidense.

Além deste grupo revolucionário a favor dos negros, o clipe alude a uma organização ideologicamente oposta: a Ku Klux Klan (KKK). O nome refere-se a várias organizações racistas dos Estados Unidos que – através da discriminação e uso da violência – apóiam a supremacia branca e o protestantismo, em detrimento de outras raças e religiões. A referência a essa organização criminosa ocorre quando Michael caminha através das chamas cantando de modo desafiador: "Eu não temo ninguém!". Cabe notar que a KKK era conhecida por utilizar tochas em suas manifestações de ódio racial. Mas voltemos à coreografia anárquica.

Neste clipe, como em outros, Michael dialoga com seus "mestres". Há um momento em que a câmera focaliza, em um *close*, seus pés sapateando vigorosamente em uma poça d'água. A cena evoca a antológica sequência de *Cantando na chuva* – marco do *tap dance* cinematográfico – protagonizada pelo célebre sapateador Gene Kelly, um dos ídolos confessos do artista.

Em dado momento, ele cai de joelhos apoteoticamente e rasga com violência a camisa, ficando nu da cintura para cima, enquanto emite sons guturais. O menino bem-comportado, cuja imagem o cantor tanto cultivara, parecia definitivamente superado.

No artigo *Tempos ecumênicos em Black or White*, Marco Aurélio Luz (2002) aborda com perspicácia o videoclipe em questão. Ele observa que o mesmo aponta para a enorme diversidade que existe à margem da unidimensão, da univocidade dos valores e da monotonia dos conteúdos televisivos, expressos pelo casal – típico representante da classe média estadunidense – inerte perante a televisão (LUZ, 2002, p. 89).

Luz ressalta que a exclusão racista do outro na televisão passa pela ideologia do conforto que exige um sujeito consumidor, pois esse aparelho funciona principalmente como um veículo para estimular o consumo. Assim, segmentos socioculturais e tradições civilizatórias que não estão fundamentadas na sociedade de consumo nem na televisão são excluídos dessa mídia.

Para o autor, Michael Jackson realiza uma subversão no paradigma pedagógico da modernidade, bem como nos valores estéticos da sociedade industrial, da ideologia do conforto e de seus fetiches. São fetiches, ele explica, porque por representação metonímica, através da divulgação da propaganda do Estado, encobrem o preço que a humanidade vem pagando pela modernidade: os genocídios na África, América e Ásia, o tráfico escravagista, a gigantesca indústria armamentista, a poluição, etc.

Luz enfatiza ainda que a coreografia em questão – eminentemente dionisíaca – reafirma a genitalidade como força desrepressora e criativa, abalando a censura característica dos prazeres pervertidos e deslocados da sexualidade reprimida da ideologia do conforto que envolve a classe média puritana norte-americana (LUZ, 2002, p. 92). É interessante notar que a pantera é um animal de Dioniso, assim como o tigre⁹⁵. Sua presença é um indício da relação de Michael Jackson com este deus trágico. Ao dançar destruindo tudo de modo frenético, ao rasgar sua roupa e acariciar seu sexo voluptuosamente, ele evoca uma bacante possessa.

Luz observa que a narrativa do clipe é caracterizada pela subversão que caminha mascarada como um retorno do reprimido, em que o recalçamento racista da sociedade industrial é driblado, e a mensagem politiza-se, no sentido original do radical *polis*, isto é, múltiplos, variados, aglutinados pelo compartilhar da fé dionisíaca (LUZ, 2002, p. 90).

Atentemos para o que diz Nietzsche acerca do homem dionisíaco:

Cantando e dançando expressa-se o homem como membro de uma comunidade ideal mais elevada: ele *desaprendeu a andar e a falar*. Mais ainda: sente-se encantado e tornou-se realmente algo diverso. Assim como as bestas falam e a terra dá leite e mel, também soa a partir dele algo sobrenatural. Ele se sente como Deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente em si mesmo. O que são para ele agora imagens e estátuas? O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado: uma argila mais nobre é aqui modelada, um mármore mais precioso é aqui talhado: o homem. Este homem, conformado pelo artista Dioniso, está para a natureza assim como a estátua está para o artista apolíneo (NIETZSCHE, 2005, p. 9, grifo meu).

Os tradutores tecem um comentário bastante elucidativo sobre o trecho acima. Eles pontuam que neste parágrafo o filósofo deixa-nos vislumbrar o sentido do Dionisismo grego, que é o de apropriar-se artisticamente das forças gerativas e plasmadoras da natureza.

A associação de Michael Jackson a Dioniso é natural. Como foi defendido anteriormente, Jackson encarna o herói trágico – sendo, portanto, um disfarce de Dioniso. A recriação de si mesmo torna-o, como o homem dionisíaco, sua própria obra de arte. E, assim como este, a persona artística de Michael não anda nem fala, apenas canta e dança.

O devir dionisíaco perpassa intensamente o clipe em pauta. Além do sapateado transgressor, a antológica sequência da transformação de um rosto em outro é algo indubitavelmente ligado a Dioniso, na medida em que apaga os contornos individuais, promovendo uma grande orgia identitária.

Assim que o vídeo foi lançado, a reação foi a mesma no mundo inteiro: todos ficaram chocados com a sequência final. O trecho do sapateado foi considerado muito violento, além de atentar contra o pudor. A polêmica promovida pela mídia fez Michael cortar os quatro minutos finais e ir a público pedir perdão. Em um comunicado oficial, ele declarou:

Entristece-me pensar que 'Black Or White' poderia influenciar qualquer criança ou adulto a ter um comportamento destrutivo. Eu sempre tentei ser um bom exemplo e, portanto, fiz estas mudanças [o corte] para evitar qualquer possibilidade de, inadvertidamente, afetar o comportamento de qualquer indivíduo (BLACK OR WHITE, WIKIPÉDIA, 2009).

⁹⁵ Recordo que Jackson causou polêmica ao abrigar um tigre, em Neverland, pois se dizia fascinado por este animal.

É uma retratação algo esquizoide. Após realizar um vídeo profundamente audacioso e, sob vários aspectos, revolucionário, Jackson – com sua compulsiva busca de aceitação pela classe dominante – sucumbiu ao instinto de rebanho expresso nas reativas normas da moral pequeno-burguesa.

A questão racial, abordada em *Black or White*, é central na vida do cantor. Para enfocá-la, recorrerei ao já referido conceito de W. E. B. Du Bois de *dupla consciência*. Diz Du Bois:

Depois do egípcio, do indiano, do grego e do romano, do germânico e do mongol, o negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e presenteado com uma percepção neste mundo americano – um mundo que não lhe permite nenhuma auto-consciência real, mas só o deixa ver a si mesmo através da revelação do outro mundo. É um sentimento particular, esta dupla consciência, esta sensação de sempre *olhar para o seu eu através dos olhos dos outros*, de medir a sua alma com a trena de um mundo que o observa com divertido desprezo e piedade. Sua duplicidade é constantemente sentida – americano e negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que o impede de se dilacerar. A história do negro americano é a história deste conflito – este anseio de chegar a uma natureza humana auto-consciente para fundir este eu duplo num melhor e mais verdadeiro eu (DU BOIS, 1999, p. 54, grifo meu).

A dupla consciência tem efeitos devastadores, como veremos. Causa conflitos de ordem psicológica minando a autoestima que entra em crise em consequência da internalização da imagem do negro como Outro desprezível.

Podemos traçar um paralelo entre o *pop star* e a trama de *A black mass*. Conforme vimos, a peça trata da criação por um mágico/cientista negro de uma criatura branca, indomável e sanguinária que o destrói. Michael Jackson assemelha-se ao mago negro que criou um monstro branco (ele próprio) que o levou à destruição.

Para Frantz Fanu (1968) – escritor e psiquiatra antilhano de ascendência africana –, a internalização dos valores e práticas da cultura dominante, que gera a dupla consciência, produz o que ele chama de *aberrations of affect*. Ou seja, são aberrações de natureza psicológica que, em casos extremos, provoca nos afro-descendentes a negação de sua própria identidade e o desejo de ser branco e europeu. Fanon considera que as dimensões existenciais dentro deste complexo se encontram na *zona de não-ser* (*zone of nonbeing*), que ele introduz na psique afro-descendente. O autor argumenta que essa zona de não-ser, enquanto desvio existencial que condiciona a criação do ego, é uma região totalmente estéril e árida, um declive totalmente nu, em que uma autêntica insurreição pode nascer (FANU, 1968, p. 61).

Conseqüentemente, esta é uma zona na qual o ego do oprimido colapsa e pode renascer. A este renascimento Fanon chamou de "libertação do negro de si mesmo", enquanto reflexo do olhar do opressor.

Vejamos agora como o fenômeno da dupla consciência afetou nosso *pop star*.

Como foi mencionado, a "mudança de raça" empreendida por Jackson gerou várias críticas. O filósofo afro-americano Cornel West afirmou a esse respeito que é legítimo que Michael Jackson quisesse ser visto como uma pessoa e não como uma cor, conforme reivindicou em *Black or white*. Contudo, West enfatiza que suas cirurgias plásticas revelaram uma autopercepção pautada em modelos brancos. Assim, não obstante o fato de ser um dos maiores artistas que já existiu, ele ainda se via, ao menos parcialmente, por lentes estéticas brancas que desprezam muitas de suas características africanas. Para West, o cantor foi o mais visível e honesto exemplo da autodesvalorização comum em muitos negros profissionalmente bem sucedidos (WEST, 2001, p. 137). Em síntese, Jackson seria um típico exemplo de dupla consciência. Levou ao extremo o clichê do "negro com alma branca", não se contentando apenas com a alma, mas aderindo à branquitude fisicamente. No entanto, talvez fosse mais exato considerá-lo um "branco de alma negra" – se considerarmos, metafisicamente, que a música vem da alma. É bom frisar que a arte de Jackson nunca perdeu a identidade afro-americana. Sua música e dança permaneceram até o fim ligadas às raízes africanas. Da mesma forma, jamais deixou de abertamente reverenciar seus "heróis", como James Brown, Sammy Davis Jr. e Diana Ross, todos afro-descendentes.

Tal qual Victor Frankenstein, Jackson almejou criar um ser perfeito esteticamente (eis porque nunca estava satisfeito com o resultado das intervenções), mas ao buscar a perfeição alcançou o oposto. Por mais subjetiva que a noção de beleza seja, é difícil encontrar quem o considere mais belo após as incontáveis plásticas. Jamais saberemos a opinião do *pop star* a esse respeito, mas o uso abusivo de anestésicos é sugestivo de seu sofrimento.

Como Apolo, Jackson perseguia a harmonia formal, mas acabou por engendrar um monstro dionisíaco devido à desmedida da busca que o afastou totalmente dos padrões apolíneos almejados. Ele é simultaneamente Frankenstein e sua criatura: recriando-se dionisiacamente através da ciência branca e apolínea.

A faceta monstruosa é um reflexo da imagem que o branco tem do negro e que este internaliza: algo inumano, marcado pela indefinição, pelo não-ser. Nos Estados Unidos, quando um escravo aparentava estar alegre era coberto com piche e penas de gansos, para que aprendesse a não querer ser branco, pois a alegria era uma prerrogativa exclusiva destes.

Assim, exigiam-lhe uma dissimulação permanente que gerava a experiência esquizofrênica da dupla consciência. Não se pode negar que a identificação do cantor com a raça branca é explicável sob vários aspectos.

Michael não é exatamente branco nem negro, nem homem nem mulher; nem adulto nem criança. Nesse sentido, ele evoca o androide Lazarus, de *Um homem sem destino*, apontando para uma genealogia comum a ambos, a saber: o mito frankensteiniano.

Podemos considerá-lo um monstro intersticial. As dicotomias do cantor expressam sua consciência cindida. Contudo, apesar dessa indefinição estrutural (que envolve a indefinição entre ser criança e adulto) vê a si próprio como um menino branco (uma "criança eterna", como Peter Pan). Este fato possibilita distintas interpretações. Uma delas relaciona-se, ainda, à dupla consciência. Segundo certas correntes "científicas" do século XIX, o negro não é desenvolvido o suficiente para pensar racionalmente e agir de modo responsável como um adulto, estando na "infância da evolução humana". É possível que Jackson reproduzisse inconscientemente esta crença. Todavia, suas aparentes contradições podem ser lidas – como o fez Baudrillard – por um viés mais positivo, distinto daquele de West.

O sociólogo afro-jamaicano Stuart Hall – suprarreferido como um dos criadores dos Estudos Culturais – critica a visão essencialista do que significa ser negro. Segundo ele, o essencialismo é negativo porque naturaliza e "des-historiciza" a diferença e confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético. Hall enfatiza que no momento em que o significante *negro* é arrancado de seu encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente constituída, valorizamos, pela inversão, a própria base do racismo que tentamos desconstruir. Ademais, como sempre ocorre quando naturalizamos categorias históricas (Hall cita como exemplos o gênero e a sexualidade), fixamos esse significante fora da história, da mudança e da intervenção política. E estando ele fixado, somos tentados a usar o vocábulo "negro" como algo suficiente em si próprio para garantir o caráter progressista da política pela qual lutamos sob essa bandeira – como se não tivéssemos nenhuma outra política para discutir, exceto a de que algo é negro ou não é. Para o sociólogo, somos ainda tentados a exhibir esse significante como um dispositivo que pode purificar o impuro e *enquadrar irmãs e irmãos desgarrados*, que estão desviando-se do que deveriam estar fazendo, e *policiar as fronteiras* – que são, como ressalta Hall, fronteiras simbólicas, políticas e posicionais – como se elas fossem genéticas. E conclui que isso se dá como se pudéssemos traduzir a natureza em política, usando uma categoria racial para

sancionar as políticas de um texto cultural e como medida do desvio (HALL, 2003, p. 345, grifo meu).

Nesse sentido, a desconstrução de uma essência racial tida como imutável – operada por Michael Jackson no próprio corpo – é revolucionária, pois liberta a identidade negra, até então aprisionada em uma rigidez ontológica de base orgânica que, como enfatizou Hall, nega-lhe acesso à cultura, à história e, conseqüentemente, à mudança. Essa desconstrução está perfeitamente adequada ao caráter dionisíaco da contemporaneidade, em que as tradicionais categorizações dicotômicas são sistematicamente postas em cheque. Jackson – como a criança dionisíaca anunciada por Zaratustra – não apenas supera a mentalidade judaico-cristã, mas propõe novas possibilidades para além da redutora lógica binária que dominou a modernidade. Em suma: "It don't matter if you're black or white"!

5 CONCLUSÃO

Este estudo acerca das atualizações de *Frankenstein* na cultura ocidental aponta para a necessidade de uma revisão estrutural das relações entre ciência e subjetividade.

O romance de Mary Shelley introduz um mito trágico que traduz os novos desafios que se apresentaram ao ser humano com as transformações suscitadas pela Idade da Razão. Desafios esses que se intensificaram e reconfiguraram na contemporaneidade.

Dessas transformações, a principal concerne à definição mesma de *humano*. A partir de *Frankenstein*, tal noção sofreu graves abalos, pois o lugar da criatura se deslocou à medida

que esta se tornou criadora, e não mais apenas reprodutora. Especialmente, criadora de si própria, intermediada pela ciência – como demonstram, num paroxismo, Michael Jackson e os ciborgues. Cabe pontuar que este "Eu" pode ser recriado no próprio corpo ou projetado para fora de si na forma de *duplo* (ou múltiplo), como se dá com os androides ficcionais – cada vez mais reais.

Em consequência da subversão hierárquica dos lugares de Criador e criatura, dicotomias elementares como natural/artificial, sagrado/profano e humano/maquínico sofreram importantes abalos que atingiram o cerne do pensamento ocidental – visto que a modernidade a que me refiro foi um fenômeno típico do Ocidente, fruto da Revolução Industrial e herdeira do dualismo platônico.

A investigação aqui empreendida demonstrou que o mito *Frankenstein* não apenas perdura, mas se tornou mais divulgado e abrangente na contemporaneidade, perpassando instâncias que vão além da literatura, seu domínio original, para incluir a filosofia, com Nietzsche; a ciência, com a biotecnologia; e o cinema, com a Ficção científica. Cabe notar que, embora sua origem seja ocidental, hoje – com o advento dos *mass media* e a globalização – esse mito possui um alcance praticamente planetário.

Se na modernidade o sujeito autocentrado, representado por Victor Frankenstein, cindiu-se em dois – criador e criatura – através da ciência, na contemporaneidade, o sujeito apropria-se da ciência para desdobrar-se em múltiplos que transgridem as categorias identitárias tradicionais, levando-o a vivenciar a alteridade – como nosso contemporâneo Michael Jackson – em vez de negá-la, tal qual faziam os modernos. Conforme vimos, o *pop star* rompeu com as mais primárias noções identitárias, como as de raça e gênero, posicionando-se no espaço intervalar que escapa às definições.

Também a Inteligência Artificial e a cibernética, ao embarçarem as fronteiras entre o biológico e o tecnológico, criaram uma nova ontologia. Ao incorporar ao obliterar fronteiras e incorporar a alteridade, os androides recusam a lógica excludente do *ou*, predominante na modernidade, e assumem uma postura inclusiva, expressa pelo *e* contemporâneo que aceita as diferenças, e mesmo as contradições, como devires simultaneamente possíveis.

Considero que as principais características do mito frankensteiniano subsistem em suas versões pós-modernas: a substituição do sexo pela ciência, a transgressão de fronteiras ontológicas e o conflito entre criador e criatura. Cabe ressaltar que em Michael Jackson tal conflito não se dá contra um criador personificado, como nos androides estudados, mas sim contra uma imposição identitária baseada no essencialismo racial e de gênero.

Enfatizo, contudo, que há diferenças entre o mito e suas versões. Enquanto em *Frankenstein* a motivação do cientista é ególatra, em suas versões posteriores esta é eminentemente financeira. Legítimo fruto do capitalismo, a ciência contemporânea transforma tudo em mercadoria.

Em última análise, pode-se afirmar que estes "Frankensteins pós-modernos" são, como seu ancestral romântico, representações do herói trágico dionisíaco, referido por Nietzsche que, segundo Maffesoli, retorna na pós-modernidade. Isso se dá na medida em que sua mera existência deve-se à *hybris* que operou uma ruptura transgressora dos limites impostos tradicionalmente à subjetividade humana. Eis porque esta nova subjetividade é por alguns denominada *pós-humana*.

Em vários sentidos, a eletricidade, que animou o monstro de *Frankenstein*, pode ser considerada a matriz – metafórica e literal – tanto da morte de Deus e emergência do *além-humano*, engendrado pelo raio anunciado por Zaratustra⁹⁶ (NIETZSCHE, 1999), como da robótica, pois os robôs, igualmente ao monstro de Shelley, são ativados eletricamente.

Esses sujeitos pós-humanoides podem ser comparados à criança nietzscheana, pois, ao romperem com o modelo humano segundo o qual foram criados, libertam-se simbolicamente dos grilhões dos valores judaico-cristãos que fundamentam esse modelo. Assim, tornam-se livres para criar novos valores – dionisíacos e afirmativos da vida em sua plenitude imanente. É principalmente através do pós-humanismo que Dioniso retorna, tragicamente, nas sociedades pós-modernas.

⁹⁶ Zaratustra esperava pelo raio que traria o super-homem.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Conceito de Iluminismo**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores).

ALIEN, O Oitavo Passageiro (Alien). Direção: Ridley Scott. Produção: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. EUA: Brandywine Production LTDA., 1979. 1 DVD. ALLIEZ, Eric. **A assinatura do mundo**. Rio de Janeiro: 34, 1995.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ARRUDA, José. **A Revolução Industrial**. São Paulo: Ática, 1991.

ARTHUR CHARLES CLARKE. In: **Wikipédia**: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Arthur_C._Clarke>. Acesso em: 16 nov. 2009.

ASIMOV, Isaac. **Os robôs, os computadores e o medo**. Porto Alegre: LP&M, 2005. (Histórias de robôs, 3).

BARAKA, Amiri. **Four revolutionary plays**. New York: Marion Boyars, 1998. (A black mass, p. 33-56).

BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **Senhas**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

_____. **A transparência do mal**. São Paulo: Papyrus, 1990.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BIERCE, Ambrose. **O feitiço e o feiticeiro**. Porto Alegre: LP&M, 2005. (Histórias de robôs, 1).

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.

BLACK or white. In: WIKPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia>.

org/wiki/Black_or_White >. Acesso em: 17 out. 2009.

_____. Direção: John Landis. In: MICHAEL JACKSON. **Number Ones**. São Paulo: Sony Music, 2003. 1 DVD. Faixa 11.

BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Los Angeles: Warner Brothers, c1991. 1 DVD (117 min). Produzido por Warner Vídeo Home. Baseado na novela “Do androids dream of electric sheep?” de Philip K. Dick.

BLOOM, Harold. Posfácio. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

BORNHEIN, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **A filosofia do romantismo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1959.

BEAT it. Direção: Bob Giraldi. In: MICHAEL JACKSON. **Number Ones**. São Paulo: Sony Music, 2003. 1 DVD. Faixa 4.

BRAVO, Nicole. Duplo. In: **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997.

BRUNEL, Pierre, et al. **O que é Literatura Comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1983.

CALABRESI, Omar. **A idade Neobarroca**. Lisboa: 70, 1977.

CANTANDO na Chuva. Direção: Stanley Donen e Gene Kelly. Chicago: MGM: Distr. Warner Home Video, 1952. 1 DVD (102 min).

CARDONA, Francesc. **Mitologia Grega**. Barcelona: Olimpo, 1996.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror, ou os paradoxos do coração**. São Paulo: Papirus, 1999.

CHASSOL, Attico. **A Ciência através dos tempos**. São Paulo: Moderna, 1994.

COHEN, Jeffrey. A cultura dos monstros: sete teses. In: **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. São Paulo: Autêntica, 2000. p. 23-61.

COSTA, Antônio Carlos. **A essência da máquina e dos autômatos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1990.

_____. **A natureza do Artificial**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1987.

CRUZ, Décio. **Postmodern Metanarratives: literature in the age of image**. Scott's *Blade Runner* and Puig's novels. 1998. 303 f. Tese (Doutorado em Literatura) – State University of New York at Buffalo. EUA, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Nietzsche**. Lisboa: 70, 1994.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Porto: Rés-Editora, 19--.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. São Paulo: 34, 1997. v. 5.

DONALD, James. Os cidadãos como ciborgues. In: **Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. São Paulo: Autêntica, 2000. p. 89-105.

ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1974.

EURIPEDES. **Bacchae**. England: Dover Thrift Edition, 1997.

EU, Robô. Direção: Alex Proyas. Produção de John Davis et al. EUA: 20th Century Fox et al. 2004. 1 DVD. Título original: I, Robot.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

FALCON, Francisco. **Illuminismo**. São Paulo: Ática, 1986.

FERREIRA, Antônio. **Dicionário de latim-português**. Porto: Porto, 1995.

FLORESCU, Radu. **Em busca de Frankenstein**. São Paulo: Mercúrio, 1998.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Nietzsche Freud e Marx: Theatrum Philosophicum.** São Paulo: Anagrama, 1980.

FREUD, Sigmund. “O retorno do reprimido”. In: **Moisés e o monoteísmo.** Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. The “uncanny” In: **Works of Freud.** England: Penguin Books, 1990.

_____. **Resumo das Obras Completas.** Organizado por Carrie Lee Rothgeb. São Paulo: Atheneu, 1984.

GANASCIA, Jean-Gabriel. **Inteligência Artificial.** São Paulo, 1997.

GARCIA, Celina. **A escrita Frankenstein de Pedro Nava.** Fortaleza: UFC, 1997.

GIASSONI, Ana Cláudia. **O mosaico de Frankenstein.** Brasília, DF: UNB, 1998.

GIL, Gilberto. Cérebro Eletrônico. Intérprete: Gilberto Gil. In: GILBERTO GIL. **CÉREBRO ELETRÔNICO.** Rio de Janeiro: Phillips, 1969. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

_____. Futurível. Intérprete: Gilberto Gil. In: GILBERTO GIL. **CÉREBRO ELETRÔNICO.** Rio de Janeiro: Phillips, 1969. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 8.

GOETHE, J. W. **Fausto.** São Paulo: Circulo do Livro, 19--.

HOFFMANN, E. T. A. Os Autômatos. In: **Contos Sinistros.** São Paulo: Max Limonad, 1987. p. 55-82.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JACKSON, Michael. Beat it. Intérprete: Michael Jackson. In: MICHAEL JACKSON. **THRILLER.** São Paulo: Sony Music, 1982. 1 CD. Faixa 5.

_____. Black or white. Intérprete: Michael Jackson. In: MICHAEL JACKSON. **DANGEROUS.** São Paulo: Sony Music, 1991. 1 CD. Faixa 8.

_____. **Moonwalk.** New York: Doubleday, 1988.

KALINA, Eduardo; KOVADLOFF, Santiago. **O dualismo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KLEIN, Melanie. **Envidia y gratitud**. Buenos Aires: Nova, 1975.

KRISTEVA, Julia. **Le mot, le dialogue et le roman**. Paris: Critique, 1968.

LABAKI, Amir. **O cinema dos anos 80**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LECERCLE, Jean-jacques. **Frankenstein, Mito e Filosofia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

LEMOS, Nina. **Contos de fatos**. 2009. Disponível em: <<http://contos-de-fatos.blogspot.com/2009/07/somos-todos-michael-jackson.html>>. Acesso em: 10 jan. 2010.

LERAY, Christian. Intercultural Life Story in the Training of Teachers. **Revista da FAEEBA: Educação e contemporaneidade / Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação I**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 43-50, jan./jun. 1992. Disponível em: <<http://www.revistadafaeaba.uneb.br/antiores/numero29.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2009.

LESKI, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LÉVI, Ann-Déborah. Dioniso antigo, o inatingível. In: **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997. p. 239-249.

LUTÈCE CRÉATIONS. **Histoire des automates et des androïdes**. Disponível em: <<http://www.automates-boites-musique.com/histoire-lutece-creation-automate-boite-musique.html>>. Acesso em: 13 nov. 2009.

LUZ, Marco Aurélio. Tempos ecumênicos em Black or White. In: **Cultura negra em tempos pós-modernos**. Salvador: EDUFBA, 2008.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Don Quixote, 1993.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno**. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. **A sombra de Dioniso.** São Paulo: Zouk, 2003.

_____. **O tempo das tribos.** Rio de Janeiro: Forense, 2000.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Tribos urbanas:** metáfora ou categoria? Disponível em: <<http://www.aguaaforte.com/antropologia/magnani1.html#ritos>>. Acesso em: 14 nov. 2009.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **O manifesto comunista.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 19--

MARX, Karl. **Manuscritos de 1884.** Buenos Aires: Ediciones Estudio, 1972.

McLUHAN, Mashall. **Os meios de comunicação do Homem.** São Paulo: Cultrix, 19--.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção de Erich Pommer. Alemanha: Universum Film, 1927.

MICHAEL JACKSON. In: **Wikipédia:** a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Michael_Jackson>. Acesso em: 16 nov. 2009.

MILTON, John. **Paraíso perdido.** Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M Jackson Inc. Editores, 19--. (Clássicos Jackson).

MOSCA, Paulo Roberto. **O homem e a máquina.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1987.

NAZARIO, Luiz e NASCIMENTO, Lyslei (Organizadores). **Os fazedores de Golems.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

NIETZSCHE, Friederich W. **Os pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **A genealogia da moral.** São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

_____. **Assim falou Zaratustra.** São Paulo: Martin Claret, 1999.

_____. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo.** 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

_____. **A Gaia Ciência.** São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

_____. **Ecce Homo**. Tradução de Eduardo Saló. Portugal: Publicações Europa-América, 1979.

NOGUEIRA, Roberto. **O diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Ática, 1986.

O HOMEM SEM destino. Dirigido por Roger Avary. EUA: Top Tape, 1995. 1 DVD.

PAZ, Octávio. **Os Filhos do Barro**. São Paulo: Nova Fronteira, 1974.

PAES, José Paulo. “Frankenstein e o tigre”. In: **Gregos e Baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 193-203.

PETER, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PLATÃO. **A República**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

PROXÊMICA. In: WIKPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/proxêmica>>. Acesso em: 17 out. 2009.

ROSATTI, Renato **Metrópolis**. Disponível em: <<http://www.bocadoinferno.com/romepeige/artigos/metropolis.html>>. Acesso em: 14 nov. 2009.

ROUANET, Sérgio Paulo . O homem-máquina hoje. In: **O homem-máquina**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. 37-65.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre a origem das línguas. In: **Obras**. Porto Alegre: Globo, 1962. p. 429-473.

_____. **Discursos sobre a origem e o fundamento da Desigualdade entre os homens**. São Paulo: Ática, 1981.

SALIBA, Elias T. As Utopias Românticas. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SAMPABLO, Raúl, TEIXIDOR, Emili. Cine de Ciencia-Ficcion. Barcelona: Salvat Editores, 1986.

SANTIAGO, Silviano(org.). Glossário Derrida. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

- SHATTUCK, Roger. Conhecimento Proibido. São Paul: Cia. Das Letras, 1999.
- SHELLEY, Mary. Frankenstein. England: Penguin Classic, 1992.
- _____. Frankenstein. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- SILVA, Tomaz Tadeu (org.). Antropologia do ciborgue. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- _____. Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- _____. Nunca fomos humanos. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- SÓFOCLES. Édipo Rei. 3. ed. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- STAROBINSKI, Jean. A transparência e o obstáculo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- STEVENSON, Robert. Dr. Jekyll and Mr. Hide. England, Penguin Classic, 1997.
- TAVARES, Bráulio. O que é ficção científica. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- TEMPERTON, R. Thriller. Intérprete: Michael Jackson. In: MICHAEL JACKSON. **THRILLER**. São Paulo: Sony Music, 1982. 1 CD. Faixa 4.
- THRILLER. Direção: John Landis. In: MICHAEL JACKSON. **NUMBER ONES**. São Paulo: Sony Music, 2003. 1 DVD. Faixa 5.
- TORRINHA, Francisco. Dicionário Latino-Português. Porto: Gráficos reunidos, 1986.
- UM LOBISOMEM americano em Londres. Direção: John Landis. EUA: Universal, 1981. 1 videocassete.
- VALVERDE, Monclar. A transformação midiática dos modos de significação. In: Revista Textos de cultura e comunicação. FACOM/UFBA: 1992, nº. 28.
- VATTIMO, Gianni. O Fim da Modernidade. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTE, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Pabyrus Editora, 1994.

VELOSO, Caetano. Sampa. Intérprete: Caetano Veloso: CAETANO VELOSO. **Muito (Dentro da Estrela Azulada)**. São Paulo: Polygram, 1978. 1 disco sonoro. Lado B, Faixa 7.

VENABLES, Hubert. O Diário de Frankenstein. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

VOTAIRE. Os Pensadores. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978

WATT, Ian. Mitos do individualismo moderno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEBER, MAX. A ética protestante e o espírito do capitalismo. São Paulo: Pioneira, 1987.

WEST side story. Direção: Robert Wise. EUA: Fox Home, 1961. 1 videocassete.

ANEXO A – Letras originais

Beat It

(Michael Jackson)

They told him don't you ever come around here
Don't wanna see your face, you better disappear
The fire's in their eyes and their words are really clear
So beat it, just beat it
You better run, you better do what you can
Don't wanna see no blood, don't be a macho man
You wanna be tough, better do what you can
So beat it, but you wanna be bad

Just beat it, beat it, beat it, beat it
No one wants to be defeated
Showin' how funky strong is your fight
It doesn't matter who's wrong or right
Just beat it, beat it

They're out to get you, better leave while you can
Don't wanna be a boy, you wanna be a man
You wanna stay alive, better do what you can
So beat it, just beat it

You have to show them that you're really not scared
You're playin' with your life, this ain't no truth or dare
They'll kick you, then they beat you,
Then they'll tell you it's fair
So beat it, but you wanna be bad

[Chorus]

Just beat it, beat it, beat it, beat it
No one wants to be defeated
Showin' how funky strong is your fight
It doesn't matter who's wrong or right
Just beat it, beat it

Thriller

(Michael Jackson)

It's close to midnight
something evil's lurkin' in the dark
Under the moonlight
You see a sight that almost stops your heart
You try to scream
But terror takes the sound before you make it
You start to freeze
As horror looks you right between the eyes
You're paralyzed
'Cause this is thriller
Thriller night
And no one's gonna save you
From the beast about to strike
You know it's thriller
Thriller night
You're fighting for your life
Inside a killer
Thriller tonight, yeah
You hear the door slam
And realize there's nowhere left to run
You feel the cold hand
And wonder if you'll ever see the sun
You close your eyes

And hope that this is just imagination
Girl, but all the while
You hear a creature creepin' up behind
You're outta time
'Cause this is thriller
Thriller night
There ain't no second chance
Against the thing with the forty eyes, girl
(Thriller)
(Thriller night)
You're fighting for your life
Inside a killer
Thriller tonight
Night creatures call
And the dead start to walk in their masquerade
There's no escaping the jaws of the alien this time
(They're open wide)
This is the end of your life
They're out to get you
There's demons closing in on every side
They will possess you
Unless you change that number on your dial
Now is the time
For you and I to cuddle close together, yeah
All through the night
I'll save you from the terror on the screen
I'll make you see
That this is thriller
Thriller night
'Cause I can thrill you more
Than any ghost would ever dare try
(Thriller)
(Thriller night)

So let me hold you tight
And share a
(killer, diller, chiller)
(Thriller here tonight)
'Cause this is thriller
Thriller night
Girl, I can thrill you more
Than any ghost would ever dare try
(Thriller)
(Thriller night)
So let me hold you tight
And share a
(killer, thriller)
I'm gonna thrill you tonight
[Vincent Price]
Darkness falls across the land
The midnight hour is close at hand
Creatures crawl in search of blood
To terrorize y'all's neighborhood
And whosoever shall be found
Without the soul for getting down
Must stand and face the hounds of hell
And rot inside a corpse's shell
I'm gonna thrill you tonight
(Thriller, thriller)
I'm gonna thrill you tonight
(Thriller night, thriller)
I'm gonna thrill you tonight
Ooh, babe, I'm gonna thrill you tonight
Thriller night, babe
[Vincent Price]
The foulest stench is in the air
The funk of forty thousand years

And grizzly ghouls from every tomb
Are closing in to seal your doom
And though you fight to stay alive
Your body starts to shiver
for no mere mortal can resist
the evil of the thriller

Black or White

(Michael Jackson)

I took my baby
On a Saturday bang
Boy is that girl with you
Yes we're one and the same
Now I believe in miracles
And a miracle
Has happened tonight
But, if
You're thinkin'
About my baby
It don't matter if you're
Black or white
They print my message
In the Saturday sun
I had to tell them
I ain't second to none
And I told about equality
An it's true
Either you're wrong
Or you're right
But, if
You're thinkin'
About my baby

It don't matter if you're
Black or white
I am tired of this devil
I am tired of this stuff
I am tired of this business
Sew when the
Going gets rough
I ain't scared of
Your brother
I ain't scared of no sheets
I ain't scare of nobody
Girl when the
Goin' gets mean
(L. T. B. Rap performance)
Protection
For gangs, clubs
And nations
Causing grief in
Human relations
It's a turf war
On a global scale
I'd rather hear both sides
Of the tale
See, it's not about races
Just places
Faces
Where your blood
Comes from
Is where your space is
I've seen the bright
Get duller
I'm not going to spend
My life being a color

(Michael)

Don't tell me you agree with me

When I saw you kicking dirt in my eye

But, if

You're thinkin' about my baby

It don't matter if you're black or white

I said if

You're thinkin' of

Being my baby

It don't matter if you're black or white

I said if

You're thinkin' of

Being my brother

It don't matter if you're

Black or white

It's black, it's white

It's tough for you

To get by

It's black , it's white, whoo

It's black, it's white

It's tough for you

To get by

It's black , it's white, yeah