

DA CONQUISTA DO ESPAÇO

às Portas do Paraíso: a Ficção Científica Entre Utopias e Distópias

LUCAS MARTINS FLÁVIO*

RESUMO

Em 1978 Raymond Williams publicou um artigo na revista *Science Fiction Studies* no qual analisava as relações entre Utopia e Ficção Científica. O autor, através de quatro modos de expressão da utopia – paraíso, mundo exterior alterado, transformação almejada e transformação tecnológica – procura relacionar obras clássicas da literatura da ficção científica à busca por uma sociedade alternativa ideal. Na tentativa de expandir as análises de Williams, seria preciso, atualmente, analisar as obras que são consideradas agora clássicas e, além de tudo, um dos espaços mais férteis da ficção científica: o cinema. Dessa forma, seria possível inserir as obras da ficção científica no âmbito da relação utopia/distopia. Para isso, partiremos da obra que lança George Lucas como diretor e voltaremos aos primeiros filmes de ficção científica, fazendo uma breve viagem até encontrar novamente o cinema de ficção científica da década de 70.

Palavras-chave: Distopia; Ficção Científica; História do Cinema.

ABSTRACT

In 1978 Raymond Williams has published an article in the *Science Fiction Studies* magazine, in which he analyses the relationships between Utopia and Science Fiction. The author, through four expression modes of utopia – paradise, externally altered world, willed transformation and technological transformation – look for connect classical works of science fiction literature with the pursuit for an ideal alternative society. Looking for enlarge the analysis of Williams, it would be necessary, presently, to analyze the works that are now considered classic and, above all, one of most fruitful science fiction space: the cinema. This way, it would be possible to insert the science fiction works in the scope of utopia/dystopia relationship. For this, we start with the work that launches George Lucas as movie director, and then we kicked back to the first science fiction movies, passing by a trip until we reencounter the science fiction seventies movies.

Keywords: Dystopia; Science Fiction; History of Cinema.

* Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal de Uberlândia. Bolsista CAPES.
E-mail: lucasflavio230@hotmail.com

Para concluir seu ciclo de estudos na University of Southern California (USC), George Lucas apresentou, em 1967, a película *Electronic Labyrinth: THX 11384EB*. O curta dirigido por Lucas narra a fuga de THX 11384EB, indivíduo de uma sociedade rigorosamente regulada e controlada tecnologicamente. Influências e referências à Orwell, Huxley e Dick se sobrepõem e implodem ao longo da narrativa, que além de tudo, apresenta uma temática certa maneira inovadora, pelo menos para o cinema de ficção científica: o controle e a invasão da mente. Alfred Bester já havia sondado a questão do controle da mente por terceiros em *O Homem Demolido*, romance publicado em 1952 e a primeira obra a ganhar o atual principal prêmio da ficção científica, o Hugo Awards, em 1953.

Outra temática inovadora presente na película refere-se à questão sexual. Na sociedade que Lucas apresenta em *Electronic Labyrinth*, cada indivíduo é determinado a se relacionar com um parceiro pré-escolhido. Vemos, logo na abertura da película, que existem processos de geração dos indivíduos: THX foi gerado por 'sexact' e seu companheiro, YYO 7117, foi gerado pelo processo identificado apenas como 'proces8'. A aproximação com a "novolíngua"¹ de 1984 não deve ser acaso ou mera coincidência, uma vez que George Lucas tenta criar, em vários momentos do curta, uma sensação de emulação da interface de um sistema computadorizado, utilizando então uma linguagem simplificada e rápida para extrapolar os frutos da tecnologia no futuro e, conseqüentemente, os resultados da tecnicidade no cotidiano.

Desdobramento disso são palavras como 'erosbod' e 'clinicbod' para descreverem os tipos dos corpos de THX e YYO respectivamente. Assim, descobrimos logo de cara que THX é um ser humano natural gerado por ato sexual, enquanto seu companheiro, YYO, é um indivíduo criado por um processo clínico. Também sabemos que os indivíduos, além de tudo, são programados, ou seja, condicionados a determinadas funções, como em *Admirável Mundo Novo*. Para todos os efeitos, George Lucas age como um facilitador e vulgarizador de teorias e do conhecimento científico, dialogando com os avanços na área da informação – mesmo que até o final da década de 1970 não existissem computadores com interface gráfica como conhecemos hoje – e das áreas biológicas como a biotecnologia e a biogenética.

Ao fim da película, após o desenrolar da fuga de THX 1138, um controlador ordena à YYO 7117 que procure o laboratório central para repor seu companheiro, e que se lembre de registrar o sexo que preferir. Temos assim uma dissolução da operação binária homem/mulher para o estabelecimento de relações entre os indivíduos na sociedade totalitária imaginada por George Lucas. Essa mesma dissolução será crucial para o estabelecimento da ficção científica de cunho feminista a partir do romance de 1969, *A mão esquerda da escuridão*, de Ursula K. Leguin, no qual as personagens não possuem sexo. No entanto, embora exista a facilidade de identificar uma possível rede de circulação de ideias, é interessante lembrar que o espaço em que *Electronic Labyrinth* circulou é relativamente pequeno: mesmo tendo sido premiado no Festival Nacional de Filmes Estudantis no Lincoln Center, em 1968, o próprio caráter do festival indica o alcance do curta².

Mais proveitoso que discutir a originalidade do tema seria refletir sobre os motivos de sua aparição. No caso de Leguin há a evidente influência das discussões acerca da condição e da participação da mulher na sociedade, resultantes das lutas por direitos civis que vinham sendo empreendidas em vários países. Para George Lucas não deve ter sido

1 Língua fictícia criada por George Orwell no romance 1984. Para criar a maioria dos termos, Orwell juntava duas palavras, como "crimideia", "duplipensar" ou "ingsoc". Os termos em inglês, língua original do romance, também seguiam o mesmo padrão: "crimethink", "duckspeak", etc.

2 É importante lembrar que limites rígidos para a circulação do filme não são impostos, e mesmo que fossem não indicariam o real alcance da película. No entanto, não há evidências de que Leguin tenha visto o filme de Lucas e não é, então, absurdo supor que de fato não tenha visto.

muito diferente, embora os espaços de ambos sejam distintos. Deve-se levar em conta a possibilidade aberta pelo ambiente universitário, no caso de Lucas: Herbert Marcuse (um dos principais revisionistas marxistas da *New Left* que influenciou grandemente os movimentos de enfrentamento cultural nos EUA, Inglaterra e França na década de 60) era professor na University of da California in San Diego (UCSD) à época dos estudos de George Lucas na USC.

Nota-se então que as influências do que ficou conhecido como contracultura nas décadas de 60 e 70 para a literatura da ficção científica são inumeráveis. Em um ensaio de 1978 publicado na revista *Science Fiction Studies*, Raymond Williams esboça uma relação entre sociedades alternativas e a ficção científica. Engajado com a Nova Esquerda, que surgia desde fins da década de 1950, e de tradição marxista, o crítico galês demonstra interesse na interação entre o desejo por sociedades alternativas – exprimido através dos modos da utopia – e seu oposto, a repulsa por sociedades opressoras e degradantes – que aparece através da distopia. Analisando a trajetória de textos clássicos da ficção científica, Williams se depara com uma diferença entre a pulsão do desejo nas utopias da ficção científica do século XIX e XX³.

De modo muito inteligente, Williams percorre toda a História da ficção científica, começando por H. G. Wells, passando por Aldous Huxley e George Orwell, até chegar a expoentes de seu tempo, como a própria Ursula K. Leguin. Enquanto isso, o crítico evidencia a mudança da utopia ao longo dessa trajetória, ressaltando que é das mais singulares a construção feita por Ursula Leguin em sua obra *Os despossuídos*, de 1978.

É interessante notar então que o curta que George Lucas apresentou para obtenção do grau de Bacharel em Belas Artes (BFA) se situa próximo – não apenas cronologicamente – à mudança total percebida por Williams na obra de 1978 de Leguin. E Lucas não está sozinho no cinema: desde o fim da década de 60 surge um circuito de produções de filmes de ficção científica distópica, no qual o modo da “transformação tecnológica”⁴, como sugerido por Williams⁵, leva ao fim dos tempos, como é o caso de *Colossus: The Forbin Project* de Joseph Sargent, 1970. Mas em *Electronic Labyrinth*, THX consegue realizar um feito até então nunca levado a cabo no cinema de ficção científica: a fuga da distopia.

Olhando de trás pra frente, parece-nos que a utopia chegaria a um fim – a luz que THX avista assim que sai dos corredores subterrâneos da distopia que vivia –, como afirmam diversos pensadores como Jacoby Russell, evidenciando a derrota dos projetos de uma busca por uma sociedade alternativa, a derrota do socialismo real simbolizando o fim do socialismo utópico. No entanto, a busca pelo mundo ideal, como a ilha Utopia imaginada por Thomas Morus, já não era a forma mais comum do escapismo imaginativo como resistência à opressão dos projetos tecnocráticos do capitalismo e do imperialismo. Percorreremos, neste texto, a fuga realizada pela ficção científica ao longo de sua própria história, tanto na literatura como no cinema. O objetivo é menos criar um heroísmo teleológico da ficção especulativa, propiciado por essa visão retroativa, que mapear os caminhos percorridos em obras literárias influentes na ficção científica e nos filmes que marcaram seus passos em solo pouco conhecido, como *La Voyage dans La Lune* e *Metropolis* – reconhecidos como o primeiro filme de ficção científica e o primeiro longa de ficção científica, respectivamente.

E enfim retornaremos à produção de filmes de ficção científica da década de 1960 e 1970. Esperamos, com isso, que aquela mudança notada por Raymond Williams se torne clara em outro nível: a recusa à imposição do progresso científico como resistência aos abusos de

3 WILLIAMS, Raymond. “Utopia e ficção científica”. In: _____. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

4 Para os modos de utopia e distopia segundo Raymond Williams, ver WILLIAMS, *op.cit.*

5 *Idem*, p. 267-271.

um sistema que minimiza o indivíduo de todas as formas possíveis. A fuga bem empreendida por THX tem então um duplo significado cruel, que retoma a agonia do Selvagem de *Admirável Mundo Novo*: a impossibilidade da existência fora dos muros de um lugar que passa a não mais existir – se é que alguma vez existiu – e que antes era a *utopia* e agora é a *distopia*.

Aurora da Ficção científica

Há quase duzentos anos, a jovem escritora britânica Mary Shelley finalizava e publicava a primeira versão do famoso romance *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*. Era o início do século XIX, que ficaria conhecido posteriormente como o século da Razão, e Mary Shelley já desferia um forte golpe contra a sobrepujança da razão em todos os aspectos da vida.

Shelley apresenta em seu romance o cientista Victor Frankenstein, que procura reproduzir as condições de criação da vida através da canalização da eletricidade em um corpo construído especificamente para este fim – e consegue fazê-lo. A escritora está dialogando diretamente com o mito de Prometeu, o titã que roubou o fogo dos deuses e o deu aos homens. O fogo era exclusivo dos deuses do Olimpo e representava a superioridade dos mesmos sobre os humanos e, para Prometeu, garantiria a superioridade dos homens sobre os outros animais.

A leitura tradicional do romance de Mary Shelley atribuiu o nome do criador à criatura, nos lembrando de que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus. Nesse sentido, a obra da escritora britânica problematiza os rumos da Ciência no mundo do Deus Progresso. Assim, o castigo de Victor Frankenstein aplicado pela criatura que ele mesmo criou lembra a punição que Zeus atribui a Prometeu: Victor é adorador do fruto proibido, que leva o Homem à ruína, se tornando o próprio criador de sua sina.

Fugindo da avaliação moral em que recai a questão colocada por Mary Shelley, retomamos o caminho que queremos percorrer: o percurso da ficção científica ao longo do século XIX e XX. Ao elencar problemas de questões científicas e filosóficas, Shelley acaba por contribuir grandemente para a exploração do discurso racionalista pela literatura, tornando-a conhecida popularmente como a “mãe da Ficção científica”, e com razão. Em *A Ficção do Tempo: análise da narrativa de science fiction*, Muniz Sodré procura logo no início atribuir uma definição *sui generis* à ficção científica. O autor, com muita clareza, lembra que essa definição se daria de forma muito problemática e tenta desenvolvê-la ao longo de todo o livro. Porém, em uma aproximação que atribui uma necessidade da ficção científica, há de se pensar o gênero como vulgarizador de discursos e “descobertas” científicas⁶, proposta levada a cabo por Mary Shelley em *Frankenstein* ao abordar o aumento do interesse dos cientistas no mundo todo pelo fluxo de carga elétrica.

No entanto, a popularização de uma literatura com temas científicos se daria somente na segunda metade do século XIX, com o francês Júlio Verne e o inglês H. G. Wells. É importante notar ainda que o rótulo “ficção científica” apareceria apenas no final da década de 1920 na revista popular *Amazing Stories*, editada por Hugo Gernsback⁷. De qualquer forma, é inegável que, assim como Mary Shelley, Júlio Verne e H. G. Wells escreveram e contribuíram para

6 SODRÉ, Muniz. *A Ficção do Tempo: análise da narrativa de science fiction*. Petrópolis: Vozes, 1973, pp.36-39. 7 Carece de fontes. O termo *scientifiction* aparece na capa da edição da *Amazing Stories* de setembro de 1928. No site “Science Fiction Citations”, Jesse Sheidlower – autor e editor do *Oxford English Dictionary* – aponta que a primeira aparição da expressão “science fiction”, creditada a William Wilson no livro *Little Earnest Book upon a Great Old Subject*, de 1851, é um fato isolado. Deve-se considerar, por hora, um editorial da mesma *Amazing Stories*, de 1927, sob responsabilidade de Hugo Gernsback à época. O relatório de Sheidlower pode ser encontrado no endereço eletrônico <http://www.jessesword.com/sf/view/209>. Acesso em 10/09/2015.

fundar o gênero. Além disso, Verne e Wells deram as “diretrizes” que seriam utilizadas como parâmetro pelos editores quando o gênero estivesse plenamente estabelecido, criando um estilo clássico da ficção científica que seguiria então o modelo da narrativa da jornada heroica, consagrado por livros como *Viagem ao Centro da Terra*, *Vinte Mil Léguas Submarinas* e *Volta ao Mundo em Oitenta Dias*, de Verne, e *The First Men in The Moon* e *a Maquina do Tempo*, de Wells.

O estabelecimento do gênero conscientemente se deu, então, com a publicação da revista *Amazing Stories*, de Hugo Gernsback, a partir de 1926. A primeira edição da revista trazia contos de H. G. Wells, Júlio Verne e Edgar Allan Poe⁸. Mais tarde, em 1930, a revista *Astounding Science Fiction*, editada por John Campbell, engrossa a produção do gênero, contribuindo para o fortalecimento da ficção científica no mercado editorial. É nessas duas revistas que aparecerão no final da década de 1930 os primeiros contos de Isaac Azimov, muito provavelmente o nome mais famoso de toda a ficção científica.

A miscelânea de origens dos autores do gênero é notoriamente variada. Entretanto, o crescimento do gênero se dá em um espaço profícuo e capaz de suportar a produção massiva, tanto que, é nesse mesmo cenário que são criadas as *pulp magazines*, revistas populares com alta circulação e de baixo custo, voltado para um mercado diferente dos jornais, por exemplo. Embora seja através de contos de escritores ingleses, franceses e russos, a terra fértil da Ficção científica é então a América. Muniz Sodré explica o porquê, ressaltando a importância das revistas que permitiam “lançar, a baixo custo, balões de ensaio junto ao público, sondando através da correspondência a receptividade de novas ideias editoriais”⁹.

Mas não apenas isso é importante para determinar o sucesso e a explosão do gênero nos Estados Unidos, a começar pelo fato de que revistas literárias também circulavam em outros países, mesmo que em menor escala. Muniz Sodré aponta então que a exploração das temáticas científicas pelos literatos se deu por volta de meados do século XIX, “quando começaram a ser realizadas as grandes feiras industriais, e as máquinas e os objetos da nova Era [Industrial] reforçavam a fé utópica no progresso sem limites”¹⁰.

Seria possível parar por aí e verificar a explosão industrial nos Estados Unidos na virada do século XIX para o século XX: “em 1900, tendo atravessado uma devastadora Guerra Civil, o país era uma potência imperialista que se preparava para assumir o posto de maior parque industrial do planeta”¹¹. Mas Sodré avança numa análise “psico-social” da escritura apontando que o escritor de ficção científica americano – assim como os outros literatos americanos –

[...] dá continuidade a uma tradição romanesca, cujo fio condutor remonta a Fenimore Cooper, passando por marcos como Brett Hart (sic) e Herman Melville. É constante a preocupação com a aventura humana nos grandes espaços. Do ponto de vista existencial, o escritor americano é antiuniversitário (no sentido administrativo do termo). Sua linha ideal de conduta implica em misturar-se à ‘vida’, mergulhar em tarefas não-intelectuais e emergir com uma escritura forte, transparente e significativa de sua experiência. Diante dele, o mundo ainda é um espaço a construir ou a desconstruir – um eterno faroeste indomável [...].¹²

Muniz Sodré parte do mito do heroísmo no imaginário americano para explicar a

8 O conteúdo da revista, bem como a reprodução da capa, pode ser encontrado no site *Internet Speculative Fiction Database*, no endereço eletrônico <http://www.isfdb.org/cgi-bin/pl.cgi?56183>. Acesso em 10/09/2015.

9 SODRÉ, Muniz. *A Ficção do Tempo: análise da narrativa de science fiction*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 47. 10 *Idem*, p.33. Grifos nossos.

11 FERNANDES, Luiz Estevam e MORAIS, Marcus Vinicius de. “Os EUA no século XIX”. In: KARNAL, Lenadro ... [et al.]. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2008, p.170.

12 SODRÉ, op. cit., p.47.

produção da ficção científica nos Estados Unidos, elencando a produção e a recepção das obras no âmbito do mercado editorial. Dessa forma, temos um campo prolífico para essa recepção, bem como uma indústria editorial tão forte quanto a britânica e a francesa, e a possibilidade de exploração de um importante fator cultural pelos escritores. Num primeiro momento o público americano recebe histórias dessa literatura de cunho científico e as republica, como é o caso das edições nos primeiros anos da *Amazing Stories*. No entanto, pouco tempo será necessário para que a ficção científica produzida nos Estados Unidos se torne modelo: isso se dará com a ruptura com a *Classic Sci-Fi* logo no final da década de 50. O fim da Era Clássica declara o triunfo da literatura de ficção científica americana, glorificando o gênero e invertendo os papéis que se verificavam na origem da FC, onde a produção fluía do velho mundo para a terra do *american way of life*. Agora faltava apenas a coroa, e não seria por muito tempo.

O ano de 1902

No fim do século XIX, em meio a uma enxurrada de outras invenções, surgem dispositivos que contribuem para o surgimento do cinema, principalmente o vitascópio, o bioscópio, o cinetoscópio e enfim o cinematógrafo¹³. A criação desses equipamentos foi permitida pela descoberta das relações entre eletricidade e magnetismo, com a unificação teórica de vários estudos, elencada por James Clark Maxwell na segunda metade do século XIX.

Esse conhecimento da força eletromagnética levou a tecnologia a um novo patamar, possibilitando a substituição de motores a vapor por geradores de corrente elétrica, que seriam utilizados nos teatros e *nickelodeons* onde as primeiras películas seriam exibidas em câmaras individuais conhecidas como cinetoscópio. Logo no início do século XX os filmes já eram projetados para uma plateia com o uso do cinematógrafo ou do cinetoscópio projetor¹⁴. É interessante lembrar também que os primeiros filmes exibidos eram imagens de paisagens urbanas e naturais e de eventos isolados – como é o caso de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* –, entre outras coisas não fictícias. Mas não demoraria muito para que os primeiros filmes de ficção surgissem.

Em 1902, Georges Méliès apresenta ao público francês *La Voyage dans La Lune*, um dos primeiros filmes ficcionais do cinema. Durante seus quatorze minutos, a obra apresenta a hipotética primeira viagem à Lua e a jornada dos astrônomos que empreendem essa viagem. Seu roteiro se baseava em *Da Terra à Lua*, de Julio Verne¹⁵ e a película apresentava, como muitas outras, uma aura onírica, que remetia a um sonho coletivo experimentado por todos que assistiram ao filme. Méliès também colorizou uma cópia da película à mão, que ficou perdida por mais de um século. Muitos historiadores de cinema ressaltam as inovações utilizadas por Méliès na produção da película, enquanto outros criticam a técnica narrativa em comparação ao cinema da época. No entanto, caminhamos em outra direção.

Antes mesmo do estabelecimento consciente da ficção científica, como vimos anteriormente, George Méliès escolhe uma obra de Júlio Verne para ser “adaptada” ao cinema. Embora o cinema estivesse em pleno surgimento e estabelecimento – apenas 17 anos após a invenção do cinetoscópio –, o próprio cinema era uma das maiores evidências da evolução tecnológica. Essa atmosfera onírica apresentada em diversas películas – e que será aumentada pela própria estrutura dos primeiros cinemas muito

13 MATTOS, A. C. de Gomes. *Do cinetoscópio ao cinema digital*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 17. 14 *Idem*, p.15-38.

15 Populamente, diz-se que o roteiro também é baseado em *First Men in the Moon*.

em breve – é a própria representação da incredibilidade causada pela tecnologia.

Quando, no início das exposições, se apresentavam filmes que eram meramente imagens capturadas de um evento ocorrido, a plateia eventualmente estranhava a vertigem causada pelas imagens em movimento. Alguns filmes apelavam mais a isso que outros, e alguns exibidores até criaram salas que simulavam uma viagem em um vagão de trem, nas quais as cadeiras eram presas a um soalho móvel que tremia, e com uma decoração que também se assemelhava à de um vagão.

No entanto, olhando de uma forma teleológica propositalmente, a consolidação do filme como suporte narrativo determinaria o caráter de uma criação tecnológica que apelava à visualidade de uma forma até então não conhecida. O teatro também é uma forma narrativa visual, por exemplo. Mas a plateia deve afirmar um acordo tácito com os realizadores, de forma que o cenário, as cenas, enfim, a encenação, seja aceito como ficção, como um parecer ser; o teatrólogo utiliza-se da maquiagem, do figurino, do cenário, de efeitos de luz, etc. para fazer os atores e atrizes se passarem pelo que não são. Paul Virilio e Marcel Pagnol apontam que essa relação do parecer ser faz com que o teatro se apresente como uma narrativa subjetivada: a cena é vista diferentemente por cada espectador¹⁶. Na literatura, a visualidade está na materialidade do suporte, e exige-se uma imaginação constante que faz também o sujeito ser uma espécie de testemunho do que acontece ou aconteceu na narrativa, através do relato de quem narra.

Todavia, o cinema anula a subjetividade do ponto de vista: a cena é vista pela lente e, independentemente do lugar que se ocupa na sala, todos veem a mesma imagem sob o mesmo ponto de vista¹⁷. Além disso, a materialidade parece desaparecer: quase ninguém vê o suporte, e, mesmo que visse, não veria nele a narrativa. A visualidade suplanta a imaginação exigida pela literatura. As sombras parecem deixar de existir, e dão lugar às luzes projetadas na tela.

Bom ilusionista que é, George Méliès sabe bem que as sombras são resultados da projeção da luz. Entre outros filmes que realizou, *La Voyage dans La Lune* é o mais conhecido e popular, e não é à toa. A narrativa da película não exalta a tecnologia, como pode parecer a uma primeira vista. Ao contrário, satiriza a sociedade científica com a dualidade do conhecimento desvela: a Lua é habitada pelos agressivos selenitas, e os astrônomos precisam fugir às pressas. A relação com qualquer punição dirigida à semideuses ou à humanidade não é mera coincidência. A ilusão de Méliès é um sucesso! Reclama-se que o ilusionista realizador de filmes tenha feito o primeiro filme *sci-fi* antes mesmo de a própria ficção científica ser criada.

Não tardaria, Thomas Edison – um dos mais famosos inventores da história – faria a primeira adaptação de *Frankenstein* para o cinema, em 1910. E se parece contraditório que Edison, um renomado cientista, realize a adaptação justamente dessa obra, deve-se lembrar de que a ciência age sob a forma também utópica do progresso. No entanto, a obra de Shelley, quando adaptada ao cinema, contribuía para o estabelecimento de outro gênero, ao invés da ficção científica: o terror.

Essa trajetória dos filmes ditos de ficção científica lembra a trajetória da literatura do gênero, apontada na seção anterior. A separação entre a *science fiction* e as histórias góticas de terror ficava mais evidente na medida em que a ciência e a tecnologia rendiam bons frutos e mais comodidade às pessoas. O fruto grotesco da ciência, retradada em filmes e livros de terror não mais lembravam seus criadores, com suas faces e corpos deformados. Na ficção científica, os cientistas não criavam mais bizarrices e os resultados do conhecimento passariam a ser mais bem vistos – o filme talvez tenha sido um dos primeiros. O custo disso foi o esquecimento

¹⁶ PAGNOL, Marcel apud VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 84.

¹⁷ Idem.

da ficção científica pelo cinema. Novamente, não demoraria muito para isso ser superado.

Missão: O Paraíso e o Inferno

Quando, em 1927, Fritz Lang apresenta *Metropolis*, é possível que já tivesse ouvido falar no termo cunhado por Hugo Gernsback. Se é provável ou não é uma questão diferente, mas a possibilidade existe, visto que a edição de janeiro de 1927 da *Amazing Stories* dizia que “Júlio Verne era uma espécie de Shakespeare na ficção científica”¹⁸. De qualquer forma, o surgimento e conhecimento do termo são menos importantes para o caso. A verdade é que Fritz Lang e Thea Von Harbou tinham consciência do argumento científico proposto no roteiro de *Metropolis*.

A película alemã apresenta uma complexa trama envolvendo Freder, filho do grande magnata John Fredersen, e a trabalhadora Maria, e se passa na grande cidade de Metropolis, que é dividida entre superfície e subterrâneo. À tecnológica e moderna superfície dos ricos e abastados se contrapõe o rústico subterrâneo dos trabalhadores.

O filme é uma clara crítica à estratificação social e uma alegoria da luta de classes. Ao contrapor a cidade modernizada de Metropolis com a pobreza das profundezas subterrâneas, Fritz Lang evidencia o problema da exploração da mão de obra, extrapolando a questão num futuro cem anos depois da produção do filme, em 2026.

No entanto, Fritz Lang vai além. A cidade apresentada no filme é fictícia, mas resultante daquela utopia capitalista com olhos no progresso e na comodidade que agora a pouco foi citada. A beleza tecnológica, a resultante última do vetor de modernização, a superfície de Metropolis não era para qualquer um, mas somente para os mais ricos.

Fritz Lang e Thea Von Harbou não extrapolaram, entretanto, nenhum projeto fictício de cidade para o futuro: apenas realizaram sua visualidade virtual, através do filme. Os problemas de moradia e de trabalho já surgiam e logo se agravariam com a depressão dos anos 1930. Disputas ‘globais’ por questões políticas haviam assolado uma parte da moral alemã, o que facilitou a escalada dos nazistas ao poder. Projetos modernos de cidades funcionais estavam sendo pensados e experimentados em todo mundo desde o século XIX, como em Paris, com a descentralização das moradias para os pobres, e os famosos “projetos” nos Estados Unidos.

Nesse sentido, o filme é também, como as outras obras de ficção científica até então, uma crítica ao progresso e à tecnologia. A primeira androide do cinema é uma cópia de Maria, por quem Freder se apaixona; mas exatamente ao contrário da libertação pacífica dos trabalhadores que Maria procura empreender, a androide – frequentemente chamada de *maschinenmensch*, que pode ser traduzido como “máquina humana” – tem como objetivo matar Freder e acaba, no desenrolar da trama, quase separando de uma vez por todas o mundo da concentração da riqueza do mundo dos trabalhadores.

Na esteira em que estamos pensando a ficção científica, é importante lembrar que *Metropolis* se aproxima de obras importantes da literatura mundial, como *Nós* de Yevgeny Zamyatin e *O Tão de Ferro* de Jack London. Além disso, *Metropolis* surge como potencial influência de romances como *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley e *1984* e *Revolução dos Bichos* de George Orwell. Dessa forma, além de um filme que contribui para o estabelecimento da ficção científica, a obra de Fritz Lang também é uma distopia clássica, muito possivelmente a primeira do cinema.

Temos aqui também a continuação daquele modelo de ficção científica que surge

¹⁸ *Science Fiction Citations*, disponível no endereço eletrônico: <http://www.jessesword.com/sf/view/209>. Acesso em 20/09/2015.

no velho mundo, agora no cinema, começando por filmes de Georges Méliès e passando a filmes de Fritz Lang em parceria com Thea Von Harbou. Mas optamos por demonstrar que todos esses filmes se encontram durante o processo de estabelecimento consciente da ficção científica como gênero, o que se dará, pela primeira vez, nos Estados Unidos. Ao longo das décadas de 1930 e 1940, o cinema produzirá poucos filmes de ficção científica, principalmente nos EUA. Por outro lado, na literatura, o gênero se desenvolverá de forma muito rápida, especialmente no modelo *Space Opera*¹⁹, no qual o progresso será comemorado na maioria das vezes. Enquanto isso, os romances distópicos com argumentos fortemente científicos também surgem esporadicamente, como é o caso do já citado *Admirável Mundo Novo*. Na década de 50, um *boom* de filmes de ficção científica acontece, impulsionado pela forma violenta que a Segunda Guerra Mundial terminou, com a detonação das bombas atômicas.

A mistura da distopia e da ficção científica já era bem balizada e o tudo que já havia sido produzido nesse sentido apresentava grandes críticas ao totalitarismo, ao cientificismo e à tecnofilia. A sensação de mal estar causada pela tecnologia pós Segunda Guerra Mundial pipocaria na literatura e no cinema do período. Porém algo de diferente era importante: toda essa crítica passaria a ser produzida no território da tecnologia e do progresso sem limites, onde a cultura do consumo e a exaltação do sistema capitalista estavam sendo retomadas pela confiança renovada no *american way of life*. O principal polo de produção da ficção científica, tanto literária quanto cinematográfica era agora os Estados Unidos, com autores e diretores como Philip K. Dick, Ray Bradbury, Roger Corman e Nathan Juran.

Houston, nós temos um problema aqui!

Durante a década de 50 o cinema retomou mais fortemente a produção de filmes de ficção científica, a começar por *The Day The Earth Stood Still* e passando por *War of The Worlds*, *20,000 Leagues Under the Sea* – produção da Disney que contava com a participação de James Mason e Kirk Douglas e que ultrapassou *Gone With the Wind* em orçamento – e *Planeta Proibido*. Na ficção científica, literatura e cinema seguiam a tendência da crítica ao mau uso da tecnologia.

Embora já na década de 50 a literatura e o cinema de ficção científica já demonstrassem graves críticas ao mau uso da tecnologia, é na década de 60 que as obras ressaltarão o caráter destrutivo da ciência. Um dos indicadores disso é a “redescoberta” do romance futurista e distópico *The Last Man*, de Mary Shelley, originalmente publicado em 1826 e republicado novamente somente em 1965, nos Estados Unidos²⁰. Um ano antes Ubaldo Ragona e Sidney Salkow dirigem *The Last Man on Earth*, adaptação cinematográfica de *I Am Legend*, romance de terror de Richard Matheson – que além de outras duas adaptações também inspirou *The Night of the Living Dead*. Além da semelhança do nome das duas obras, aproximações também existem no enredo: o romance de Shelley é ambientado no final do século XXI, no qual a população foi assolada por uma praga e apenas um homem é sobrevivente; já o filme de Ragona e Salkow apresenta a Terra, em 1968, assolada por uma praga que transforma homens em vampiros e narra os últimos momentos de Robert Morgan.

O argumento central de *The Last Man on Earth* gira em torno da contaminação dos

19 Modelo de narrativa de ficção científica na qual a exploração do espaço sideral baliza a trama.

20 Na introdução que o editor Hugh J. Luke faz da edição de 1965 ao livro, ele indica que também havia uma versão pirateada publicada na América datada de 1833. LUKE, Hugh J. “Introduction”. In: SHELLEY, Mary. *The Last Man*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

humanos por um elemento radioativo sintetizado em fissões nucleares, o que remete à detonação das bombas durante o conflito militar na década de 40. Além disso, a disputa política com a União Soviética agravava o terror causado pelas pesquisas no setor bélico, quase sempre em busca de armamentos nucleares cada vez mais poderosos. No entanto, a pesquisa no setor bélico também mirava a busca pelo conhecimento de outros territórios: o espaço. As missões *Sputnik* e *Apollo* fizeram parte do imaginário dos soviéticos e norte-americanos nas décadas de 50, 60 e 70. No início, a União Soviética liderava a corrida. E a exploração rendia frutos no âmbito artístico.

Ainda em 1964, o inglês Nathan Juran, talvez inspirado em Méliès, lança *The First Men in the Moon*, adaptação do romance homônimo de H. G. Wells do início do século. A narrativa se assemelha à que foi apresentada na película supracitada de Méliès, com algumas diferenças argumentativas. O tom também é muito parecido, com a descoberta dos agressivos selenitas e a fuga da Lua das personagens desesperadas. A forma narrativa é das mais interessantes e inovadoras: o filme começa com uma expedição espacial contemporânea, ao que se segue a descoberta que no início do século três pessoas haviam corrido grande perigo ao se aventurarem secretamente na Lua. O diretor capta muito bem os alertas de H. G. Wells acerca dos perigos da ciência, que, na obra do escritor inglês, residem na natureza violenta e dominante do homem. Juran soma a isso a atualização tecnológica desde Wells e coloca a questão da conquista do espaço como rota de fuga para uma catástrofe atômica – ao longo do filme diversas referências a explosões potentíssimas são feitas, sendo que a partida dos primeiros “astronautas” se dá com uma explosão que destrói a residência do cientista que cria a tecnologia capaz de levar o homem à Lua.

Namesmatendência, Eduardo Magueta lembra *Planet of The Apes* e sua cena final, quando Charlton Heston foge da cidade dos macacos e descobre a Estátua da Liberdade enterrada em meio a escombros se apercebendo que “aquele nunca foi um planeta distante mas sim a Terra [...]”. Antes dessa cena, um diálogo com um dos macacos indica que os humanos perderam o poder do planeta devido aos seus hábitos destrutivos [sic]²¹. Um ano depois, o homem pisaria pela primeira vez na Lua. Mas é bom ainda lembrar *2001: A Space Odyssey*, obra colaborativa e multi-mídia de Arthur C. Clarke e Stanley Kubrick. Além de uma narrativa que transcende o gênero, na película os autores²² apresentam de forma peculiar a evolução do conhecimento através do desenvolvimento tecnológico e, não diferentemente da maioria das obras aqui citadas, seus perigos e problemas. Um dos principais exemplos na obra seria o computador da nave *Discovery*, Hal 9000. Para o bem da missão, o computador assume uma postura hostil em relação aos tripulantes. A questão gira em torno da programação de uma inteligência artificial senciente, como HAL parece ser, e que deve ter se dado por um humano. A descrição da atitude de HAL é contrária às Leis da Robótica idealizadas por Asimov – enquanto o autor lembrava que os robôs não deveriam fazer mal a um humano, HAL está além do julgamento moral positivo e nem sequer pondera sobre a moralidade de sacrificar humanos para cumprir seus objetivos.

Entretanto, parece que desrespeitando todos os alarmes, em julho de 1969 a tripulação da Apollo 11 tem sucesso em pousar e desembarcar na Lua. E se os soviéticos foram os primeiros a ir ao espaço com as missões do programa *Sputnik*, agora os americanos tinham motivo para celebrar uma vitória em uma batalha quase invisível que já acontecia há algum tempo. A missão teve sucesso em coletar rochas lunares e teve uma sequência, também bem sucedida. Em 1970, a missão Apollo 13 partia para a Lua, com a missão de uma coleta de amostragem

21 MAGUETA, Eduardo. “A Evolução do Cinema Através da Ficção Científica – Os Anos 60 e 70”. *Blog Cinema 7ª Arte*, julho de 2011. Disponível no endereço eletrônico: <http://www.cinema7arte.com/site/?p=2280>. Acesso em 24/10/2015.

22 Optamos por tratar aqui o filme como obra de criação coletiva de Kubrick e Clarke, visto que é inapropriado argumentar que se trata de uma adaptação. Ambas as “obras” (livro e filme) foram desenvolvidos simultaneamente e em colaboração entre os autores.

diferente das realizadas anteriormente. Algumas horas após o lançamento, o comando da *Odissey* foi questionado sobre a operação dos computadores modulares, respondendo com uma brincadeira sobre HAL. A comunicação com a base Houston segue com a brincadeira, lembrando que os tripulantes “devem ser legais com HAL”²³. Ironicamente, a missão teve de ser abortada devido a uma explosão no módulo de serviço, quando James Lowell avisa à base de operações: “Houston, we’ve had a problem”²⁴. O fracasso da missão não levaria ao cancelamento do programa, o que ocorreria somente em 1972. Mas o que marcou a memória do mundo é a própria frase de Lowell, que foi eternizada por Tom Hanks no filme *Apollo 13*, de 1995.

Os dois momentos lembrados do programa *Apollo* – o programa espacial mais lembrado também – são a bem sucedida alunagem de Neil Armstrong e o “problema” da *Apollo 13*. Por um lado, o programa da agência espacial estatal norte-americana confronta o pessimismo tecnológico, especialmente bélico – é preciso lembrar que a construção de naves espaciais por exemplo elenca a produção de foguetes, propulsores, combustível e também o treinamento de militares especializados –, representado nas obras de ficção científica que vinham sendo produzidas desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Do outro lado, o fracasso da missão *Apollo 13* e a memória da mesma marcam o descrédito e o desinteresse no programa espacial norte-americano. Surgem teorias da conspiração que visam evidenciar uma possível fraude na alunagem da missão *Apollo 11*. O filme em que Tom Hanks representa James Lowell, mesmo que tardio, é uma recuperação que visa retomar a honra e glorificar o astronauta, depois de quase 20 anos em que a verba da agência foi reduzida quase dez vezes do valor que dispunha em fins da década de 60.

Em meio a tudo isso, George Lucas remonta seu curta de tempos da faculdade e faz uma versão estendida. Sua crítica ao totalitarismo, à alienação proporcionada pela cultura religiosa e econômica e à tecnologia agora seria distribuída por um estúdio do grande circuito. Juntamente com Francis Ford Coppola e sob a produtora American Zoetrope, Lucas assume quase total controle do filme, com apenas um corte da Warner Bros. No entanto, seu preço foi uma distribuição fraca e pequena. O filme não teve grande repercussão e não se tornou grande conhecido do público. A temática pesada dava uma aura de terror para filme e a lentidão criava um suspense silencioso e quase tedioso, principalmente enquanto THX 1138 permanece preso. Além de tudo, George Lucas não segue aquele modelo narrativo identificado por Muniz Sodré, com a exaltação da aventura humana. Na verdade, a abordagem segue a mão contrária, e a fuga de THX se insere num âmbito de não aceitação dessa aventura que gerou toda a tecnologia, opressão e repressão – características marcantes da sociedade em que THX vive.

Mas THX visa seu paraíso, a ascensão para a superfície, enfim, a liberdade. O subterrâneo, onde todos vivem, é o inferno. É nessa oposição que Raymond Williams percebe a mudança que começa a ocorrer desde *Admirável Mundo Novo*. A utopia se transformou: se a facilidade e a melhoria das condições de vida proporcionadas pela tecnologia havia sido, outrora, o mundo ideal e perfeito, agora ela era o lugar do qual THX deveria fugir. Eis a força da imagem do Selvagem de Huxley: a civilização tinha um fim, um destino que não poderia ser bom para a humanidade. George Lucas leva a questão a outro nível, colocando a programação de humanos a níveis de computador – quando em *Admirável Mundo Novo* seguiam padrões de psicologia behaviorista – e anulando o pensamento. O uso de drogas fazia com que o corpo permanecesse imóvel em relação à libertação e a confissão a um programa de computador mantém as coisas conhecidas pelas autoridades.

23 NATIONAL AERONAUTICS AND SPACE ADMINISTRATION. *Apollo 13 technical air-to-ground voice transcription*. Houston, 1970, p. 8.

24 *Idem*, p.160.

Essa mudança, notada por William, não poderia ser diferente. Os rumos pelos quais se visava agora uma sociedade alternativa perfeita demonstravam que o próprio corpo era uma prisão. Assim, em *A Mão Esquerda da Escuridão*, Ursula Leguin coloca a dissolução do gênero como dissolução dos problemas de identidade sexual, política e cultural. A *Utopia* que representava a busca pelo bem, se transformou e se transfigurou, perdeu sua cara, sua identidade, e agora era apenas atingida pela fuga impossível de seu oposto simétrico que era a realidade distópica. O fim das buscas pelos ideais de igualdade e liberdade como no comunismo e socialismo utópico não eram meras coincidências com as temáticas abordadas por Huxley, Orwell, Dick, Lucas e Leguin: o avanço do capitalismo sobre o controle tecnocrático do estado, da religião e da cultura havia criado o exato tipo de sociedade que não se queria. E agora precisávamos reconhecer: nós temos um problema. Eis o reconhecimento da ficção científica desde seus primórdios.