Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS)
Área de concentração: História Cultural

Sombras da Modernidade

Dilemas do homem-máquina nas ficções científicas hollywoodianas (1968-1999)

Autor: **Marcelo Gustavo Costa de Brito**
Orientadora: **Profa. Dra. Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello**

Brasília, Agosto de 2013

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS)
Área de concentração: História Cultural

Sombras da Modernidade

Dilemas do homem-máquina nas ficções científicas hollywoodianas (1968-1999)

Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Universidade de Brasília, sob orientação da Professora Dra. Maria Thereza Negrão Ferraz de Mello, como requisito para obtenção do título de Doutor em História.

Autor: **Marcelo Gustavo Costa de Brito**

Brasília, Agosto de 2013

Sombras da modernidade: dilemas do homem-máquina nas ficções científica hollywoodianas (1968 – 1999)

Marcelo Gustavo Costa de Brito

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello (UnB – Departamento de História)
Orientadora

Prof. Dr. Marcelo Rodrigues dos Reis (UEG – Departamento de História)
Examinador

Profa. Dra. Marisa Veloso Motta Santos (UnB – Departamento de Sociologia)
Examinadora

Prof. Dr. David Pannington (UnB – Departamento de Comunicação)
Examinador

Profa.Dra. Nancy Aléssio Magalhães (UnB – Departamento de História)
Examinadora

Profa. Dra. Rosana Ulhôa Botelho (IPEA)
Suplente

Brasília, 27 de agosto de 2013.

Aos meus pais, José Brito e Eleonora Zicari, que sempre me deram todas as condições afetivas e materiais para buscar o invisível. E à Aya, que não me deixa esmorecer quando o visível tenta oprimir os sonhos.

Agradecimentos

Neste processo de quatro anos e meio de imersão num tempo outro, *o tempo do doutorado,* ainda assim foram muitas as trocas no cotidiano que ajudaram não apenas na construção desta pesquisa, mas principalmente na construção do sujeito que iria compô-la.

Meu muito obrigado à minha orientadora, Thereza Negrão, mulher de coração e razão, que apostou num aluno que vinha para o doutorado em História com experiência acadêmica em outras áreas. Sorte minha haver, numa academia ainda insistente na especialização, um espírito realmente aberto à interdisciplinaridade. Este doutorado só podia ser feito sob a sua supervisão, minha querida *feiticeira do imaginário.* Agradeço também à Felipa, sua ajudante de feitiçarias, que sempre tinha um sorriso e um abraço amparador quando a loucura do final da tese queria transformar tudo em desespero.

Meu muito obrigado à materna professora Eleonora, amiga e grande inspiração para uma certa postura frente à vida. Se tudo isso se concretizou, sabemos o quanto devo a você. Ao meu pai, José Brito, que depois de uma vida devotada ao laborioso Prometeu, redescobre a vitalidade dionisíaca numa aposentadoria muito bem gasta em *vida improdutiva* e arte nos mosaicos. À minha quase mãe Marli, que cuida de todos nós há anos, e com seus almoços deliciosos aos domingos, com um bom vinho, alimenta não só o corpo, mas as relações familiares de base. Meu obrigado à minha irmã, Thereza Raquel, que com sua arte florida rejuvenesce a todos nós. Ao meu irmão Guilherme, espécie de meu *duplo,* com quem conto os dias para voltar a jogar aquele velho futebol, marca da família Brito. À Soraya, que em outro plano continua presente nas nossas vidas. E ao Vagabundo, pelo seu amor incondicional.

Aos amigos da velha guarda, Sueli, Piti, Vinícius, Leonardo Guilherme, Alessandro, Rivaldo, Gabriella. É sempre bom saber que existem vínculos que perduram num tempo em que tudo parece tão efêmero.

Aos amigos da primeira graduação, Danilo Frederico, Leonardo Echeverria, Cláudia Chaves, Bruno Bandeira, Priscilla, Mariann e Luiz Henrique "Sorriso". Sorriso, em especial, te agradeço pela parceria nas caminhadas pelas trilhas da

Água Mineral, quando tentávamos, juntos, entender o que significavam essas distopias futuristas do final do milênio.

Aos meus amigos da História, grupo com o qual sempre tive vontade de estreitar laços: Márcia, Raul, José Walter, Selma, Mateus, Bia, Mayara, Leandro Mendanha, Leidiane, Rafael, Pedro, Gilliard e Emerson. Em especial meu agradecimento ao amigo Leandro Bulhões, grande parceiro neste tempo de doutorado. Também da História, na segunda graduação, Pedro Soares e Carlos Molinari foram amigos com quem aprendi mais, e Fabiana Macena amiga de sofrimentos de doutoramento.

Meu obrigado aos professores do departamento de História com quem tive mais contato nesses tempos: Selma Pantoja, José Otávio, Diva Muniz, Tereza Kirschner, Antonio Barbosa e Jaime de Almeida. Procurei absorver o máximo que pude dos seus conhecimentos.

Agradeço também aos meus colegas da UEG-Formosa: Fábio Santa Cruz, Juliano Pirajá, Marcelo Reis, Michelle dos Santos, Luiz Henrique Borges, Luciana Almeida, Ana Carolina Pereira, Álvaro Regiane, Sheila Barros, Ângela Borckhardt, Izabel Hamú e Glória Fonseca. Colegas que tornam o ambiente acadêmico do nosso curso muito mais agradável.

Agradeço ainda aos membros da Banca Examinadora por se disporem a participar deste processo de doutoramento: Marcelo Reis, Marisa Veloso, David Pannington, Nancy Magalhães e Rosana Botelho. Agradeço muito por tê-los presentes neste momento tão importante.

À Capes, pelo fundamental apoio financeiro ao longo da pesquisa.

E por fim, meu agradecimento a minha japonesinha, Aya Komatsu, que teve que aguentar um marido enlouquecido nos últimos anos e, ainda assim, firme como só os japoneses sabem ser quando se dedicam a uma tarefa, me deu todo o apoio necessário. Sua experiência em Literatura Japonesa sempre me ajudava a pensar os tantos enredos que compõem esta tese.

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

Walter Benjamin, *Sobre o conceito de História*

Sou ficção rebelada,
contra a mente universa
e tento construir-me
de novo a cada instante, a cada cólica,
na faina de traçar
meu início só meu (...)
A guerra sem mercê, indefinida
Prossegue
feita de negaça, armas de dúvida,
táticas a se voltarem contra mim,
teima interrogante de saber
se existe o inimigo, se existimos
ou somos todos uma hipótese
de luta
ao sol do dia curto em que lutamos.

Carlos Drummond de Andrade

Resumo

Pautada pela abertura temática sugerida pela historiografia dos *Annales,* esta tese teve como objeto, no campo das crenças coletivas, a enfática recorrência de distopias futuristas centradas em conflitos entre homens e máquinas no cinema do final do século XX. O que significava a recorrência destas distopias na economia simbólica do imaginário contemporâneo? Numa primeira abordagem do empírico fílmico, fomos lançados num cenário no qual interesses econômicos e ciência unem forças e promovem uma aceleração tecnocientífica sem igual, uma verdadeira "avalanche tecnológica" em que experimentos são iniciados sem que se possa ter certeza sobre seus resultados. Surge a questão da *Singularidade Tecnológica*, na qual a tentativa de controle humano dos processos naturais pela tecnociência alcança os últimos limites, o do controle da vida e da morte. Das distopias futuristas fílmicas emergem ainda outros dois grandes eixos para compreensão do que está em jogo. No primeiro eixo, procura-se identificar o *arranjo psíquico* que estaria na base deste *homem-máquina* contemporâneo, o que nos levou a algumas variações do fenômeno conhecido entre os gregos como *hybris,* a arrogância do humano que ultrapassa a sua medida. Para traçar os contornos gerais desse fenômeno, recorro a imagens oferecidas por Homero, Eurípides, Shakespeare e Mary Shelley. Desta última autora, em seu romance *Frankenstein ou o Prometeu Moderno,* reconheço uma imagem pioneira da *hybris* em sua modulação moderna. Rastreando apropriações do Prometeu moderno de Shelley no século XX, se desenvolveu o segundo eixo de investigação. É quando ocorre o encontro com a apropriação sociológica de Prometeu feita por Michel Maffesoli. Ao cenário tecnocientífico prometeico no qual se originaram as recorrentes distopias futuristas estudadas, vem se juntar, como uma *centralidade subterrânea,* a força pulsional do nômade Dionísio, em sua ruidosa irreverência e celebração do instante. Se existe um receio de que a avalanche tecnológica sob a égide de Prometeu possa estar nos conduzindo para um futuro *pós-humano* – como indicam as distopias futuristas trabalhadas – existe também a esperança de que Dionísio, portador de sombra, possa enfim fazer parte da cena cotidiana, compondo com o laborioso Prometeu e o regenerando. A *hybris moderna* tecnocientífica expressa na identificação unilateral com *um* dos deuses (ou com um padrão moral fechado para o *duplo*) poderia ser então moderada, como nos ensina Eurípides. Entre o receio e a esperança: impasses da *hora meridiana.*

Palavras-chave: História, Modernidade, Homem-máquina, futuro distópico, *hybris,* Prometeu, Dionísio.

Abstract

Guided by the opening theme suggested by the Annales historiography, this thesis, in the field of collective beliefs, had as object the emphatic recurrence of futuristic dystopias centered on conflicts between humans and machines in the cinema of the late twentieth century. Which meant the recurrence of these dystopias in the symbolic economy of the contemporary imagination? In a first approach to the empirical filmic, we're thrown into a scenario in which economic interests and science join forces and promote an acceleration technoscientific unique, a true "technology avalanche" in which experiments are started without being able to be sure about their results. The question arises of the *Technological Singularity*, in which the attempt of human control of natural processes by technoscience reaches ultimate limits, the control of life and death. From these futuristic dystopias, also emerge two other major routes to understanding what is at stake. The first axis seeks to recognize the *psychological arrangement* which would be at the base of the man-machine contemporary, which led us to some variations of the phenomenon known among the Greeks as hybris, the arrogance of the human beyond its measure. To trace the general contours of this phenomenon, I turn to images provided by Homero, Euripides, Shakespeare and Mary Shelley. In this latter author, in her novel *Frankenstein or the Modern Prometheus*, I recognize an pioneer image of the hybris in its modern modulation. Tracking appropriations of modern Prometheus from Shelley in the twentieth century, it came to develop the second axis of research. It occurs when the encounter with the sociological appropriation of Prometheus made by Michel Meffesoli. The scenario in which technoscientific Promethean originated the referred studied futuristic dystopias, joins as a central underground strength instinctive nomad's Dionysus in his irreverence and noisy celebration of the moment. If there is a fear that the avalanche technology under the aegis of Prometheus may be leading us into a post-human future - as indicated by the futuristic dystopias worked - there is also the hope that Dionysius, carrier shade, can finally be part of the everyday scene standing with the laborious Prometheus and regenerating him. The modern hybris as unilateral identification with one of the gods (or a moral standard closed for double), could then be moderate, as taught by Euripides. Between fear and hope: impasses time meridian.

Keywords: History, Modernity, Man-Machine, dystopian future, hybris, Prometheus, Dionysus.

Sumário

Introdução 01

Capítulo 1 – Bastidores: Ficções como fonte para o historiador 06

1.1 – Chegando ao imaginário 10

1.2 – A face plural do imaginário ocidental 15

1.3 – A mídia de massas como acesso ao imaginário hegemônico no século XX 19

1.4 – Ficções hollywoodianas: documentos para a História 25

1.5 – Mas o que nos informam as representações futuristas sobre o imaginário? 35

Capítulo 2 – O homem-máquina nos *futuros* do final do século XX 48

2.1 – Utopia e Distopia em *2001 – Uma odisseia no espaço* 54

2.2 – *Blade Runner* e as fluidas fronteiras entre humanos e máquinas 74

2.3 – Da metrópole à pós-metrópole: *Matrix* e a crise da modernidade 93

Capítulo 3 – *Hybris,* uma velha conhecida no imaginário ocidental 119

3.1 – *Hybris* como identificação com os deuses em Odisseu 129

3.2 – *Hybris* como identificação com *um* dos deuses em Hipólito 144

3.3 – *Hybris* em *Hamlet e Macbeth:* duas posições do eu diante do inconsciente 152

3.4 – *Frankenstein* e o receio da *hybris moderna* 166

Capítulo 4 – Prometeu e a sombra de Dionísio: entre o moderno e o pós-moderno 184

4.1 – A audácia prometéica na modernidade 189

4.2 – A sombra de Dionísio 199

4.2.1 – O imaginário dionisíaco 201

4.2.2 – A subversão dionisíaca em *Beleza Americana* 205

Considerações Finais – Incertezas da Hora Meridiana 224

***Corpus* Documental** 230

Bibliografia 233

Introdução

> A história está nisso, ainda que não seja senão isto: o lugar privilegiado onde o olhar se inquieta.
>
> (Michel de Certeau)

Pioneiro na tradição historiográfica dos *Annales* nos anos 1930, Marc Bloch propunha, como alternativa ao estudo da História que se limitava à dimensão política do social, uma abordagem que privilegiasse a *mentalidade coletiva* de uma dada época. Esta era entendida como uma estrutura coletiva compartilhada que ancorava todas as manifestações visíveis do ser social. Esse ponto de vista é especificamente trabalhado num item intitulado "Da diversidade dos fatos humanos à unidade da consciência", parte do capítulo dedicado à análise histórica de seu livro póstumo sobre o ofício do historiador. Em certo momento, Bloch refere-se à unidade, na mentalidade, dos diversos aspectos sociais: "reconhecemos que em uma sociedade, seja qual for, tudo se liga e controla mutuamente: a estrutura política e social, a economia, as crenças, tanto as formas mais elementares como as mais sutis de mentalidade."[1]

Nessa importante abertura do campo historiográfico que representou a proposta ensejada pelos historiadores dos *Annales*, tornaram-se possíveis objetos de investigação que, até aquele momento, não contavam com grande credibilidade como significativos para o continuo fluxo da História. Se, afinal, como sustentava Bloch, numa sociedade, tudo se liga e controla mutuamente, o pesquisador pode acessá-la por qualquer uma das suas manifestações, "tanto as formas mais elementares como as mais sutis de mentalidade." Assim, poderíamos dizer, o todo social, aos olhos do pesquisador, se reencanta, em resposta à constatação de Weber do *desencantamento do mundo* pela racionalização moderna. Um mundo social plural, pulsional, de estratégias múltiplas na construção das bases da socialidade salta aos olhos do pesquisador, depois de séculos reduzido às perspectivas política e econômica.

[1] BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.152.

A partir desta abordagem revitalizada do ser social no tempo, me chamou a atenção, no campo das crenças coletivas*, a estranha recorrência de narrativas futuristas distópicas nas décadas finais do século XX*.

Tudo começou quando, reconhecendo na Segunda Grande Guerra um momento de inflexão quanto ao projeto moderno de mundo, me dispus a investigar a maneira como o futuro estava sendo imaginado no cenário pós-guerra. Quais eram as esperanças e os temores projetados no vindouro quanto à vida que recomeçava, depois do segundo grande embate militar entre nações em escala mundial no pequeno intervalo de 25 anos? Até que ponto a crença inabalável no progresso humano por meio da ciência e tecnologia, representação que vinha orientando o mundo ocidental desde as revoluções burguesas no século XVIII, teria sido abalada pelos horrores da guerra e do totalitarismo? Se o pensamento sociológico – especialmente com os frankfurtianos e sua crítica à razão instrumental – e as diversas manifestações da contracultura aludiam ao fracasso do projeto moderno, esse questionamento também seria visível nos futuros imaginados compartilhados como bens culturais?

Como apresento no primeiro capítulo, intitulado *Bastidores: ficções científicas como fonte para o historiador*, neste ponto optei por privilegiar *visões de futuro hegemônicas* no que chamei de *imaginário ocidental.* Sem negar o caráter plural de um imaginário que se constitui pela *luta de representações* (R.Chartier)*,* concentrei esforços na leitura de mundo sugerida pelo *mass media,* principal tecedor de imaginários coletivos na nova sociedade midiatizada que emergia do pós-guerra. Feita a escolha pelos *mass media,* um novo recorte foi realizado pelo qual se privilegiou o *cinema*, que de acordo com E.Morin, ao projetar um *mundo desdobrado,* permite a experiência de um *sonho coletivo.* Entre as várias indústrias cinematográficas, me detenho no cinema hollywoodiano, de modo a investigar os discursos proferidos pelo *porta-voz autorizado* (P.Bourdieu) do projeto moderno de mundo no período pós-guerra, ou seja, o discurso estadunidense. Neste primeiro capítulo, portanto, se encontram as categorias, o recorte espaço-temporal, um primeiro recorte empírico e uma primeira questão levantada: *que representações de futuro foram enunciadas, nas ficções científicas hollywoodianas, ao final do século XX?* Deste problema inicial, em seguida, foi possível elaborar o objeto de investigação desta pesquisa.

Ao analisar um conjunto de ficções científicas produzidas na segunda metade do século XX, dentre as inúmeras temáticas apresentadas, detive-me em uma série recorrente de futuros distópicos que tinham, como *centro da trama*, conflitos envolvendo homens e máquinas. Além da recorrência desta temática, em si significativa, este acontecimento ganhava ainda maior proporção por se tratarem de três narrativas canônicas do gênero de ficção científica: *2001 – Uma Odisséia no Espaço* (Stanley Kubrick, 1968), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e *Matrix* (Larry e Andy Wachowski, 1999). No segundo capítulo, portanto, intitulado de *O homem-máquina nos futuros do final do século XX,* procuro analisar esses três filmes em uma abordagem diacrônica, percebendo como, ao longo das três últimas décadas do século XX, as implicações do binômio *homem-máquina* foram cenarizadas em tempos vindouros. Desta análise mais próxima aos signos e símbolos disponibilizados pelas narrativas emergiram questões quanto à chamada *Singularidade Tecnológica*: num cenário de intensa aceleração tecnológica em que as pesquisas se desdobram sem um controle ético dos membros da sociedade (a ética da Cidade), a tecnociência, por meio da robótica e da genética, estaria muito próxima de permitir ao humano vencer a última submissão que ainda lhe resta aos processos naturais, o de *controle da vida e da morte.* Esta temática emerge dos filmes e será analisada a partir dos diferentes cenários distópicos imaginados.

Desta análise do *corpus* fílmico surgiram dois grandes eixos de investigação, dos quais me ocupo nos capítulos seguintes.

O primeiro procura, na longa tradição ocidental, indícios que pudessem auxiliar o entendimento de qual *arranjo psíquico* está coordenando as ações deste *homem-máquina* que a contemporaneidade nos dá a ver. Retomando as obras de Homero, de Eurípides, de Shakespeare e de Mary Shelley, procuro apresentar algumas variações do fenômeno que entre os gregos era conhecido como *hybris,* o maior dos "pecados" no mundo da *pólis.* Neste terceiro capítulo, intitulado *Hybris, uma velha conhecida no imaginário ocidental,* a arrogância do humano que ultrapassa a própria medida é encenada com diferentes nuances ao longo dos séculos, até chegarmos ao romance de Mary Shelley, *Frankenstein ou o Prometeu Moderno,* no início da modernidade industrial, romance no qual reconheço uma enunciação pioneira da *hybris* em sua modulação moderna.

Acompanhando os rastros deixados pelo empírico procurei, no quarto e último capítulo, observar as apropriações no século XX do titã Prometeu, este deus antigo que prenuncia a índole da *hybris* moderna, tal como sugere Mary Shelley já no título do seu *Frankenstein*. Das apropriações do deus no cenário contemporâneo, me deparei com a abordagem do sociólogo Michel Maffesoli. Desta apropriação, surge o segundo eixo de reflexão que se desdobra do tempo da produção das películas: o embate entre uma modernidade tecnocientífica simbolicamente regida exclusivamente pelo laborioso Prometeu, numa postura em *hybris* em que o ser social e individual cultua apenas uma divindade (conduta fixa em uma moralidade sem a abertura para o *duplo*) e, por outro lado, uma nova perspectiva, a qual Maffesoli chama de pós-moderna, emergindo como uma *centralidade subterrânea,* em que os aspectos dionisíacos da vida social e subjetiva – o corpo, as emoções, o êxtase, o presenteísmo, a errância – começam a vir à tona para moderar o *dever ser* prometéico. Considerar os dois aspectos simbolizados por essas figuras do imaginário na experiência do cotidiano – o labor prometeico e a errância prazerosa dionisíaca – representaria a saída da *hybris* unilateral*,* como nos ensinou Eurípides*.*

Por fim, quero adiantar, já nesta introdução – esta discussão é retomada no primeiro capítulo – de que aqui não existe a menor pretensão de uma história capaz de trazer o passado tal como ele realmente aconteceu. Era ainda o início da década de 1970 quando o historiador francês Paul Veyne levantou algumas questões que aludem para esta impossibilidade. Além dos próprios fazeres internos da narrativa [2] , Veyne refere-se ao limite colocado pelas fontes disponíveis para elaboração do texto histórico: "Esse limite é o seguinte: em nenhum caso, o que os historiadores chamam um evento é apreendido de uma maneira direta e completa, mas, sempre, incompleta e literalmente, por documentos ou testemunhos, ou seja, por *tekmeria*, por indícios"[3]. São esses indícios, vestígios materiais prenhes de significação que resistiram ao

[2] Audaciosamente aproximando a narrativa histórica da ficção – "os historiadores narram fatos reais que têm o homem como ator; a história é uma romance real" –, Paul Veyne problematiza o instante da construção do texto na operação historiográfica: "Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página...", ou seja, o discurso oferecido pelo historiador é delimitado por uma série de recortes subjetivos quando da sua enunciação. Cf. VEYNE, Paul (1971), *"Como se escreve a História"* In Como se escreve a história/Foucault revoluciona a história. Brasília, Ed. UnB, 1982, p.8 e 11.

[3] Idem, p.12.

esquecimento do tempo que o historiador, a partir das preocupações do seu presente, precisa interrogar. É em parte nesse sentido, da inevitável composição do passado pelo presente que o quer narrar, que Michel de Certeau especifica o *lugar social* do historiador como parte da operação historiográfica: "da reunião dos documentos à redação do livro, a prática histórica é inteiramente relativa à estrutura da sociedade"[4]. Portanto, se todo olhar para o passado se pauta pelo presente, neste início de século XXI de intensa aceleração tecnológica, as recorrentes distopias futuristas envolvendo homens e máquinas parecem acenar que algo não vai bem. Existe um receio de que, tomado pela *hybris* sobre a qual desconhece por ignorar as tradições do passado, o homem moderno conseguirá cumprir seus sonhos tecnocientíficos e concretizar um futuro *pós-humano*. Mas junto a este receio resiste a esperança, a única preservada na caixa de Pandora, de que o ctônico deus Dionísio possa vir compor o cotidiano e pregnar uma vida de luz e também de sombra. Entre o receio e a esperança: urgência da *hora meridiana,* momento de transição em que a *luz* do dia alcança o ápice para o início do seu declínio, quando ao sol do meio-dia sombra e sujeito tornam-se perigosamente um. Em tempos de *avalanche tecnológica*, haverá ainda espaço para uma ética da Cidade capaz de abraçar o racional e o irracional em nós?

O inimigo não tem cessado de vencer, nos diz Benjamin na abertura desta tese. E não tem mesmo. Tem ele vencido no passado, no presente e no futuro pós-humano. Mas quando caminhamos *neste mundo* aceitando como nossas suas arestas imperfeitas, imunes à opressão de mundos ideais do passado ou do futuro, só então poderíamos, com Drummond, perceber a irrealidade das nossas invenções frente à vida que simplesmente é abaixo do sol:

...se existe o inimigo, se existimos
ou somos todos uma hipótese
de luta
ao sol do dia curto em que lutamos.

[4] CERTEAU, Michel. *"A operação historiográfica"* In: A Escrita da História. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p.74.

CAPÍTULO 1

Bastidores: ficções como fonte para o historiador

1 – Bastidores: ficções como fonte para o historiador

Produzir pesquisas em que se adota a *História Cultural* como *espaço de trabalho* supõe, por parte do historiador, o reconhecimento de que o passado não é uma coleção de fatos dados, a espera de serem resgatados do esquecimento e apresentados em seu sentido original. Ao defender tal posicionamento, Lucien Fevbre – que com Marc Bloch deu início a tradição historiográfica dos *Annales* nos anos 1930 da qual a *História Cultural* deriva – comentava de forma jocosa sobre o modelo de história a ser superado: "sempre a mesma idéia; os fatos pequenos cubos de mosaico, bem distintos, bem homogêneos, bem polidos. Um tremor de terra deslocou o mosaico; os cubos enterraram-se no solo. Retiremo-los e, sobretudo, velemos por não esquecer um único. Reunamo-los todos. Não escolhamos...", para então complementar: "Diziam isso, os nossos mestres, como se toda a história não fosse uma escolha..."[5]. Uma escolha do acaso, que destruiu alguns vestígios e preservou outros, somada às escolhas efetuadas por determinadas políticas de memória, diria Fevbre; ao que podemos acrescentar a escolha do historiador, que informado por visões de mundo e preferências teóricas próprias, decide quais fatos serão dignos de registro entre o que merece ser lembrado[6].

Neste capítulo, certo de que os fatos históricos não estão dados e o processo que constrói um acontecimento como digno de ser lembrado ainda guarda o seu interesse, apresento, em linhas gerais, o percurso teórico-metodológico que levou à formulação do problema que deu início a esta pesquisa. Uma *história-problema*, afinal, já professavam os fundadores dos *Annales,* não pretende narrar o que foi o passado, mas abordá-lo a partir de um aspecto específico, por meio de uma questão do presente a ele lançada. Do presente para o passado: Bloch também chamava tal método de *regressivo*[7]*.*

[5] FEVBRE, Lucien. *Combates pela História.* Lisboa: Editorial Presença, s/d, p.119.
[6] Quanto à inexistência de critérios objetivos que determinem o que é ou não fato histórico, Paul Veyne lembra a questão das séries. Dependendo da série que se deseja investigar, um fato pode ser o centro da narrativa ou nem mesmo ser figurado. VEYNE, Paul. *Como se escreve a história/Foucault revoluciona a história*. Brasília, Ed. UnB, 1982, capítulo 2.
[7] BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.66-67.

Nas origens desta pesquisa, a questão inicial coagulou como um primeiro sopro, mas não se tratava ainda do objeto a ser investigado nesta tese. *A estranha recorrência, ao fim do segundo milênio, de futuros distópicos centrados em conflitos entre homens e máquinas* só se consolidou como objeto no segundo capítulo, quando dali então coordenou toda a pesquisa. Mas antes das implicações do binômio homem-máquina assumirem o centro das discussões, algumas categorias, espaços e temporalidades ainda precisavam ser demarcadas.

Na tentativa de compreender o que propus como a *fisionomia do imaginário ocidental* nas décadas finais do século XX, optei por acompanhar mais de perto os conteúdos do seu *regime noturno*. Entre tais conteúdos, tão variados em temáticas quanto a multiplicidade de ficções que atravessam o cotidiano, me detive nas *representações de futuro coletivamente compartilhadas.* Trata-se de investigar a dimensão das *crenças* de uma grande comunidade ocidental, desterritorializada no espaço físico, mas simbolicamente unificada pela partilha de signos e símbolos comuns. Algo como o que as narrativas fundadoras faziam pelas comunidades nacionais no século XIX, mas que no final do século XX é investido num modelo de mundo moderno e ocidental que *engloba* as nacionalidades.

O percurso que contempla as sucessivas aproximações (problematizações) que permitiram elaborar esta proposta inicial foi marcado por cinco momentos que organizam este capítulo.

No primeiro deles, *Chegando ao imaginário,* procuro traçar alguns aspectos do movimento teórico ocorrido no interior da historiografia dos *Annales* entre a sua primeira e terceira gerações*,* momento no qual se opera, por meio do conceito de representação, um deslocamento da concepção de *mentalidade coletiva* para a de *imaginário social*. Aponto rupturas como também continuidades entre essas duas categorias centrais.

Em seguida, procurando especificar o uso nesta pesquisa de uma categoria tão ampla como a de *imaginário ocidental* – tanto mais quando sabemos como a idéia de *Ocidente* continuamente foi utilizada para o silenciamento de minorias na afirmação de valores das elites europeias – como antídoto a uma abordagem

homogeneizadora, atribuí ênfase na fisionomia dinâmica e plural do imaginário. Uma vez enfatizada a pluralidade do imaginário ocidental, meu objetivo, no entanto, era acompanhar suas *expressões hegemônicas noturnas.* Numa primeira elaboração, o objetivo era reconhecer, no campo das crenças coletivas, as *visões ficcionais de futuro hegemônicas no imaginário ocidental ao final do século XX.* Se toda projeção de futuro carrega em si a marca da ficção, existe uma diferença fundamental entre os futuros diurnamente desejados e as distopias noturnas, involuntárias como um verdadeiro símbolo epifânico. Foram essas últimas o objeto de interesse. Mas onde encontrá-las, onde tais narrativas ficcionais hegemônicas sobre o devir estariam atuando, revelando sobre a fisionomia do imaginário no ocidente a partir da sua dinâmica noturna?

No terceiro momento, procuro sustentar a proposição de se compreender *a mídia de massas como acesso ao imaginário hegemônico no século XX.* Abordo a mídia como *ambiência* e também como *suporte discursivo.* Apresento ainda uma discussão sobre duas formas de recepção subjetiva dos conteúdos midiáticos, a *introjeção e a apropriação.* Independentemente da recepção, concluo, o *mass media,* na sua atividade ininterrupta de tecer imaginários, apresenta-se como um empírico privilegiado para investigação das representações hegemônicas no imaginário ocidental ao final do século XX.

Em seguida, reflito sobre o trabalho com *narrativas ficcionais* como objeto ou fontes para o historiador. Discuto sobre *o ficcional que perfura o real*, aproximando cinema-sonho-ficção com a questão do *duplo*, trabalhada por Edgar Morin [8] , e ainda apresento algumas razões para o estudo do *cinema hollywoodiano* a partir do entendimento de que, com ele, temos acesso a matriz discursiva ficcional do *porta-voz autorizado*[9] para definir o imaginário ocidental no mundo após a Segunda Grande Guerra.

Por fim, procuro mapear algumas das potencialidades que o trabalho com narrativas futuristas oferecem ao historiador. O que se pretende é legitimar estas narrativas sobre o devir como um indício válido sobre seu tempo de enunciação, narrativas ricas em expressividade que, ao projetar o futuro, num jogo de

[8] MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário.* Lisboa: Ed. Morais, 1970.
[9] Esta categoria, proposta por Pierre Bourdieu, refere-se ao agente discursivo a quem é conferido o poder simbólico para definir o mundo social. A noção será retomada adiante.

temporalidades, transforma o presente da sua produção em passado. Isso permite ao receptor um distanciamento do seu presente já saturado de imagens, e assim possibilita-se uma via de acesso às práticas e representações já naturalizadas que moldam o seu cotidiano. Do ponto de vista do pesquisador, tais narrativas futuristas dizem sobre o tempo em que foram produzidas quase sempre de forma indireta, por analogia.

Esse foi o percurso, em linhas gerais, até que as distopias futuristas do homem-máquina ocupassem o protagonismo da tese. Por isso, este capítulo funciona como um relato dos *bastidores* da produção da pesquisa. Assim, pode ser lido ao início, no meio, ou no fim, ou manter-se apenas como uma possibilidade de consulta. Apropriar-se de um texto ou do real, afinal, é a resistência da subjetividade que escorrega das teias aderentes de qualquer conduta hegemônica esperada nas comunidades a que pertencemos.

1.1 – Chegando ao imaginário

Na sua obra póstuma sobre o ofício do historiador, Marc Bloch expôs as noções que determinaram a ruptura da historiografia dos *Annales* em relação a uma tradição historiográfica que percebia como fatos históricos apenas "hegemonias de natureza diplomática e militar". Sua ofensiva contra tal concepção era priorizar o estudo das *mentalidades*, presente como *condição* das várias práticas sociais disponíveis à observação empírica do historiador. Nesse sentido, o historiador observaria os acontecimentos para alcançar a mentalidade que os tornavam possíveis.

Procurando refletir sobre a presença da mentalidade nos acontecimentos que tradicionalmente eram objeto de estudo para o historiador, Lucien Febvre propõe o entendimento do mundo social a partir de uma abordagem interdisciplinar que se aproxima da linguística e da psicologia. Nesse espaço discursivo, Febvre reconhecia, nas ações empreendidas pelos chamados *personagens históricos,* a mentalidade coletiva (*utensilagem ou aparelhamento mental)* que determinava o campo do possível para aqueles agentes particulares:

> Onde está o ser humano que se possa considerar como uma potência autônoma, independente e isolada, uma espécie de criação original e

> espontânea, quando toda a pessoa humana sofre tão fortemente influências – umas vindas do fundo dos tempos, outras exercidas pelo meio atual de forma mais imediata, e antes de mais, veiculadas pela linguagem e a utensilagem?[10]

É a partir desse entendimento dos fatos sociais e individuais proposto pelos fundadores dos *Annales* – como manifestações empíricas de uma estrutura mental coletiva que os tornaram possíveis em suas diversas formas – que Marc Bloch aconselha como método o trabalho com aspectos particulares do mundo social pelo historiador:

> Do mesmo modo, para permanecer fiel à vida, no constante entrecruzamento de suas ações e reações, não é de forma alguma necessário pretender abraçá-la por inteiro, por um esforço geralmente muito vasto para as possibilidades de um único cientista. *Nada mais legítimo, nada mais saudável do que centrar o estudo de uma sociedade em um desses aspectos particulares, ou, melhor ainda, em um dos problemas precisos que levanta este ou aquele desses aspectos: crenças, estrutura das classes ou dos grupos, as crises políticas...*[11] (grifo meu)

Partilhamos com Bloch e Febvre dessa maneira de representar o real que considera as dimensões do mundo social como aspectos mais elementares ou mais sutis de mentalidade. Também partilhamos da metodologia proposta, que aborda a experiência social por meio de uma observação direcionada às suas dimensões particulares. No entanto, numa crítica bem expressa por Paul Ricouer, tal noção de mentalidade parece supor uma homogeneidade cultural em que não haveria forças contraditórias em disputa, tampouco existiria espaço para o elemento individual nas tramas da história:

> O que o homem de uma dada época pode e o que não pode conceber sobre o mundo, eis o que a história das mentalidades pode se propor a mostrar, com o risco de deixar na indeterminação a questão de saber quem pensa assim por meio desse "aparelhamento mental". O coletivo seria tão indiferenciado quanto a noção de aparelhamento mental parece implicar?[12]

A problematização dessa homogeneidade coletiva se tornou parte de um percurso teórico bastante comum entre as gerações seguintes de historiadores,

[10] FEVBRE, op.cit., p.208.
[11] BLOCH, op.cit., p.134-135.
[12] RICOUER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento.* Campinas: Ed. UNICAMP, 2007, p.201.

especialmente a partir dos anos 1970. A este percurso Ricouer nomeia como "da idéia de mentalidade à de representação". Segundo ele, "em oposição, portanto, à idéia unilateral, indiferenciada e maciça de mentalidade, a idéia de representação expressa melhor a plurivocidade, a diferenciação, a temporalização múltipla dos fenômenos sociais."[13] Ocorre, nessa mudança do tratamento dado ao fenômeno histórico, uma aproximação do social com o cultural. Tal mudança de abordagem é visível no trabalho de alguns herdeiros da tradição dos *Annales,* entre eles Jacques Le Goff e Georges Duby em suas pesquisas sobre o imaginário medieval[14], Michel de Certeau e a ênfase nas táticas individuais de ressignificação das demandas do cotidiano[15], Jacques Revel e a proposição de uma variação de escalas do macro para o micro e vice-versa na observação histórica[16], além de Roger Chartier, que sintetiza a fórmula dessa nova abordagem como uma "história cultural do social"[17] – o que implica em considerar que o contexto social não é um dado objetivo anterior às significações que lhe são atribuídas pela cultura. Tal valorização do cultural contrariava tanto uma historiografia marxista determinada pela infraestrutura, como uma historiografia metódica cuja ênfase recaía quase que apenas nas relações diplomáticas e militares, e ainda aquelas abrigadas pelo próprio movimento dos *Annales* excessivamente voltadas aos aspectos coletivos, apreendidos pela estratégia de trabalho com grandes séries estatísticas, e que faziam desaparecer as múltiplas estratégias individuais para lidar com as pressões das chamadas mentalidades.

Uma das reações a essa perspectiva generalista encontramos em Chartier, para quem uma história cultural do social consiste em

---

[13] Ibid., p.239.
[14] LE GOFF, Jacques (1960). Na Idade Média: tempo da Igreja e o tempo do mercador in idem, *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995; DUBY, Georges (1978). *As Três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo.* Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
[15] CERTEAU, Michel de (1980). *A invenção do cotidiano: artes de fazer.* Vol.1. Petrópolis: Vozes, 2002.
[16] Vale aqui uma transcrição de Revel, em que fica claro como a variação de escalas implicava no rompimento com a história social: "O recurso à microanálise deve, em primeiro lugar, ser entendido como a expressão de um distanciamento do modelo comumente aceito, o de uma história social que desde a origem se inscreveu, explícita ou (cada vez mais) implicitamente, num espaço macro." REVEL, Jacques (1996). "Microanálise e construção do social" in *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.20.
[17] CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.19.

> decifrar diferentemente as sociedades, (...) considerando que não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo.[18]

Pensar por meio de representações demanda a concepção de um campo simbólico dinâmico, o próprio *imaginário social,* constituído a partir da pluralidade dos sistemas de significação do mundo. À idéia de uma mentalidade unívoca, maciça, unidimensional, se sobrepõem a noção de um *imaginário* em processo, em construção, na medida em que é ele moldado por representações contraditórias. Daí a "importância crescente assumida pelas lutas de representações cujo desafio é a hierarquização da própria estrutura social"[19], o que consiste em admitir que a maneira como classificamos o mundo determina suas hierarquias e valores fundamentais. Ao entender a estrutura social como definida pelo embate entre sistemas de representação, estabelecemos a *História Cultural* como *espaço de trabalho*, pois, como bem define Thereza Negrão de Mello, "o modo de construção do objeto e a maneira de trabalhá-lo à luz do representacional são vetores que se incumbem do aval para a inscrição na História Cultural." [20]

Marcando a continuidade entre as gerações dos *Annales,* percebe-se cada aspecto particular da vida social citado por Bloch como expressões não apenas de uma mentalidade, mas também da fisionomia de um *imaginário social* no qual foram concebidos, fisionomia esta que o historiador deseja poder alcançar. É verdade que aproximar as noções de imaginário e mentalidade exige que a esta, antes pensada numa quase imóvel longa duração, sejam atribuídos dinamismo e pluralidade, como bem fizeram os historiadores da terceira geração dos *Annales*. Reconhecida essas diferenças – poderíamos pensar em desdobramentos –, é notório que tanto ao tratar de mentalidades coletivas como de imaginários sociais continuamos no mesmo registro do real, afinal, em ambas as noções, a investigação pretende acessar, pelo visível empírico, a dinâmica psíquica coletiva

[18] Idem. "O mundo como representação", in *À Beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes.* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 66.
[19] Ibid., p.76.
[20] MELLO, M. T. Negrão, "História cultural como espaço de trabalho"*,* in Márcia de Melo Martins Kuyumjian e M. T. Negrão de Mello (orgs) *Os espaços da História Cultural.* Brasília: Paralelo 15, 2008, p.22.

de uma dada sociedade. É nesse interesse comum que se pode perceber a filiação entre mentalidade coletiva e imaginário social.

Trata-se, portanto, de um imaginário entendido como um *conjunto de práticas e representações,* cuja visualização nos remete para o que Fevbre chamava de *simplesmente história* (*histoire tout court*)*,* em oposição à fragmentação das histórias econômica, social ou política*.* Boa síntese se encontra na definição de Sandra Pesavento para imaginário, "um sistema de idéias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo."[21]

Mesmo não utilizando em seus trabalhos a expressão, poderíamos pensar o *imaginário* com Robert Darnton, historiador estadunidense muito próximo das reflexões dos *Annales* e que situa seu trabalho numa história de tendência antropológica ou cultural. Para Darnton, seu método "começa com a premissa de que a expressão individual ocorre dentro de um idioma geral, de que aprendemos a classificar as sensações e a entender as coisas pensando dentro de uma estrutura fornecida por nossa cultura."[22] O imaginário seria exatamente este *idioma geral,* esta *estrutura de signos e significados* culturais pela qual pensamos o mundo. Dessa forma, o estudo das estruturas imaginárias coletivamente compartilhadas consiste em reconhecer o "elemento simbólico no intercurso social" [23] , aquilo que diz respeito às "dimensões sociais da significação"[24]. Se por um lado parece haver nessa definição de *idioma geral* uma ênfase menor nas disputas simbólicas ressaltadas por Chartier na construção do imaginário social, a imensa mobilidade do imaginário é realçada por Darnton nos usos singulares dos signos e significados coletivamente compartilhados:

> Um poeta ou um filósofo pode levar a linguagem aos seus limites mas, a certa altura, vai deparar-se com a estrutura externa da significação. Para além dela, jaz a loucura – o destino de Hölderlin e de Nietzsche. Mas dentro dela, os grandes homens podem testar e deslocar as fronteiras de significação. Assim, deveria haver espaço para Diderot e Rousseau, num livro sobre mentalidades na França do

[21] PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural.* Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.43.
[22] DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos e outros episódios da história cultural francesa.* Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. XVII.
[23] Ibid., p.331.
[24] DARNTON, Robert, op.cit., p.333.

> século XVIII. Incluindo-os ao lado dos contadores de histórias camponeses e dos plebeus matadores de gatos, abandonei a diferenciação habitual entre cultura de elite e cultura popular, e tentei mostrar como os intelectuais e as pessoas comuns lidavam com o mesmo tipo de problemas[25].

As noções de imaginário e representações serão retomadas no momento em que trato das articulações entre imaginário, meios de comunicação de massa (*mass media*) e cinema. Mas antes, fechando essa primeira abordagem das categorias centrais que orientam esta pesquisa, gostaria de lembrar Michel de Certeau quando nos alerta para o entendimento da escrita da história como operação[26]. Neste seu texto fundamental de 1974, Certeau procurava identificar as três premissas silenciosas que sustentam qualquer texto histórico: "nessa perspectiva, gostaria de mostrar que a operação historiográfica se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* científicas e de uma *escrita"*[27]. Ao definir imaginário e representação como categorias centrais, evidencio, entre as abordagens historiográficas disponíveis, qual delas ancora teoricamente a visão de história aqui praticada. Tal escolha, tal *espaço de trabalho* – Certeau enfatiza quando trata das *práticas científicas* – é determinante para os resultados de qualquer pesquisa histórica.

1.2 – A face plural do imaginário ocidental

Enfocadas, portanto, as duas categorias teóricas principais que pautam esta investigação, situando seu *espaço de trabalho* próprio, o objetivo inicial era identificar, naquela dimensão social que Bloch chamava de *crenças*, a seguinte questão: *que visões ficcionais de futuro estavam sendo compartilhadas entre aqueles que viviam, nos anos finais do século XX, sob o sistema de significados hegemônico no imaginário ocidental?*

Nesta primeira questão levantada, primeira elaboração de um objeto empírico complexo, desterritorializado, de um imaginário que se insere nas teias de significação de várias nações do mundo a um só tempo (o seu tempo), de um

[25] Ibid., p.XVII-XVIII.
[26] Cf. CERTEAU, Michel. "A operação historiográfica", in *A escrita da história.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
[27] Ibid., p.66ss.

ocidente transcultural com pretensões globais prenunciadas, é importante ressaltar a opção pelo trabalho com representações *hegemônicas* deste chamado *imaginário ocidental* naquele período. Acredito que a ênfase no *hegemônico* já explicita que a visão de imaginário aqui trabalhada não é unidimensional. Se existe uma hegemonia visível nas décadas finais do século XX quanto aos valores centrais que orientavam as subjetividades no ocidente, se haviam construções simbólicas mais difundidas e utilizadas do *idioma geral* coletivamente ofertado, abordar tais manifestações não consiste em uma abordagem ingenuamente unilateral ou, o que é muito comum, conscientemente direcionada, que toma o discurso hegemônico como a totalidade do imaginário. Peter Burke já alertava para o desconforto atual com abordagens a partir dessa premissa:

> Vivemos em uma era de generalizado desconforto, se não de rejeição, à chamada "grande narrativa" do desenvolvimento cultural ocidental – os gregos, os romanos, o Renascimento, as Descobertas, a Revolução Científica, o Iluminismo e assim por diante, uma narrativa que pode ser usada para legitimar direitos à superioridade por parte das elites ocidentais[28].

Com a chamada *virada linguística* nas ciências humanas, a partir da segunda metade do século XX, e com a transição de uma história social da cultura para uma história cultural do social, os historiadores culturais, segundo Burke, passaram a trabalhar sob a prerrogativa de descanonizar as grandes obras da tradição europeia, deslocando-se para uma abordagem multiculturalista. No lugar da idéia de uma única *grande tradição* com o monopólio de legitimidade cultural, a perspectiva multiculturalista restaura a legitimidade de todos aqueles que ficaram de fora da grande narrativa histórica: os vencidos, os colonizados, os escravizados, as minorias, as mulheres... todos e todas que tiveram suas práticas e representações desconsideradas para construção de uma imagem homogênea do chamado *mundo ocidental*.

Conhecemos de perto algumas representações vencidas e silenciadas pelo modelo de civilização moderna hegemônico no ocidente. Não é preciso ir tão longe, por exemplo, para pressentir os ecos das narrativas ameríndias silenciadas: inúmeros grupos aborígenes cooptados pela rubrica do Deus cristão e das leis de mercado, seja por meio da conquista violenta, quando no encontro

[28] BURKE, Peter. *Variedades de História Cultural.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.242.

com as primeiras expedições espanholas, ou posteriormente, de forma paulatina, quando já não eram mais úteis como aliados dos castelhanos contra os grandes impérios indígenas contra os quais se colocaram em combate por serem a eles submetidos há séculos[29].

Como esquecer os negros afrodescendentes e seu imaginário plural, que apenas há pouco mais de um século tiveram a sua "condição jurídica de coisa"[30] oficialmente abolida em nosso país? Trata-se de um grupo social que, ainda hoje, luta por uma inserção efetiva nas instituições sociais do ocidente, seja para ter acesso e reproduzir as identidades hegemônicas dadas ou, o que seria ainda mais difícil, estabelecer em termos legítimos manifestações próprias ao seu imaginário silenciado. Tivemos muito recentemente um acontecimento significativo a esse respeito. A capa da última semana de fevereiro de 2011 da revista semanal *Época*, produzida pela principal empresa de comunicações no Brasil, a Globo, trazia em letras garrafais "O PRIMEIRO GALÃ NEGRO", referindo-se ao sucesso do ator Lázaro Ramos como um empresário, "um playboy rico e sedutor", em uma novela global. Para a revista, a aceitação por parte do público deste personagem era indício da "ascensão dos negros no Brasil". Esta manchete explicita, 123 anos depois da Lei Áurea, a dificuldade dos negros se inserirem no modelo da sociedade que os escravizou, nem que seja para desempenhar os papéis sociais legitimados por essa sociedade. O que dizer então da conquista da legitimidade para desempenhar papéis relacionados à sua própria matriz identitária...[31]

E o que pensar sobre as mulheres ausentes ou, na melhor das hipóteses, personagens secundárias da História escrita até a década de 1960, momento da

---

[29] Em um artigo bastante instigante, Eduardo Natalino dos Santos demonstra que a conquista da Cidade do México em agosto de 1522 não se deu pelo embate entre mexicas X espanhóis, mas sim entre mexicas X tropas aliadas (formada por índios tlaxcaltecas e castelhanos). Essa aliança entre indígenas e espanhóis se manteve após a conquista do centro da civilização Maia por mais alguma décadas. Foi apenas na segunda metade do século XVI que os indígenas aliados perderiam influencia política, ficando sujeitos a tributos dos europeus. Cf. SANTOS, Eduardo Natalino. *Conquista do México ou queda de México-Tenochtitlan? Guerras e alianças entre castelhanos e* altepeme *mesoamericanos na primeira metade do século XVI* in http://www.usp.br/cema/images/stories/Conquista_do_Mexico.pdf

[30] A questão é trabalhada por Hebe Mattos in MATTOS, Hebe. "Laços de família e direitos no final da escravidão" in NOVAIS, Fernando e ALENCASTRO, Luiz Felipe (orgs.). *História da vida privada no Brasil. Império é a corte e a modernidade nacional.* Vol.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.345.

[31] Revista *Época*, 21 de fevereiro de 2011, n.666, Editora Globo, p.86 a 92.

ascensão do feminismo na sociedade e na historiografia? Nessa História dos Grandes Homens que colocaram em marcha o Progresso do Ocidente, haveria espaço para Flora Tristan, a notável escritora que, 10 anos antes do *Manifesto Comunista,* "inventava" a classe operária com a publicação de seu *Pérégrinations d'une paria* (*Peregrinações de uma pária*), em 1838? Apenas uma história escrita em tom patriarcal poderia silenciar sobre essa mulher excepcional, notável também por ter sido uma das vozes pioneiras, juntamente com Mary Wollstonecraft (mãe de Mary Shelley), do feminismo ainda no século XIX.[32]

Creio ter oferecido um panorama – que poderia, aliás, se estender em várias direções – capaz de indicar alguns dos tantos imaginários lançados ao subterrâneo da vida social para implementação da *grande narrativa do progresso ocidental,* construída a partir das representações das elites vitoriosas*.* Não é, portanto, por desconhecer esse longo processo histórico de dominação simbólica ou, ainda, por desconsiderar a importância dessas visões de mundo silenciadas, que me proponho a investigar neste momento, em primeiro plano, as representações de futuro enunciadas pelo *agente discursivo hegemônico nas décadas finais do século XX.*

Finalmente, identificar as representações de mundo das elites ocidentais sem, contudo, tomá-las como a totalidade do imaginário social me parece ser a prudência necessária para não gerar o *desconforto* sobre o qual Peter Burke nos alertava. No que se refere ao trabalho empírico com o imaginário, reconhecer as representações vitoriosas em um dado tempo é tão útil e importante para o historiador como reconhecer as representações de mundo silenciadas, pois, sem qualquer uma dessas esferas, seria possível obter apenas fisionomias parciais, fisionomias em que a própria dinâmica imaginária estaria ausente.

Uma vez admitida a validade da investigação proposta, mesmo propondo uma categoria tão abrangente como a que acena para um *imaginário ocidental*, a questão que se colocou em seguida era: *onde buscar as representações de futuro hegemônicas no imaginário ocidental?*

[32] Um belo relato sobre a vida e a obra de Flora Tristan se encontra em WINOCK, Michel. "Uma mulher inventa a classe operária: Flora Tristan" in *As vozes da liberdade: os escritores engajados do século XIX.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

1.3 – A mídia de massas como acesso ao imaginário do século XX

Acontecimento de impactos visíveis na relação entre indivíduo e sociedade, entre *ser individual* e *ser social*, nos termos de E. Durkheim, a consolidação de *sociedades midiatizadas* ou *culturas midiáticas* confere ao século XX uma das suas particularidades.

A maneira como o *mass media* adentrou o cotidiano e modificou as práticas sociais é objeto de estudo em várias áreas do conhecimento. Em uma abordagem que privilegia a compreensão da mídia como *ambiência*, constatando sua onipresença diária nas relações sociais contemporâneas, o sociólogo espanhol Manuel Castells, referindo-se especificamente à emergência do que ele chama de *sociedade em rede* nos anos 1990, percebeu nesse acontecimento um dado imperativo na maneira como o mundo social tem sido organizado:

> A era da informação é a nossa era. É um período histórico caracterizado por uma revolução tecnológica centrada nas tecnologias digitais de informação e comunicação, [...] com a emergência de uma estrutura social em rede, em todos os âmbitos da atividade humana, e com a interdependência global desta atividade.[33]

Atento aos perigos de uma teleologia *tecnicista*, que facilmente se daria à leitura como legitimação de uma ideologia mercadológica de culto à tecnologia como único futuro possível e desejável, Castells busca diferenciar o que está nomeando como *era da informação* de uma *ideologia tecnocrática futurológica*:

> Como todo processo de transformação histórica, a *era da informação* não determina um curso único da história humana. Suas consequências, suas características dependem do poder de quem se beneficia em cada uma das múltiplas opções que se apresentam, conforme a vontade humana. Mas a *ideologia tecnocrática futurológica* tenta apresentar a revolução tecnológica como ditando uma única forma de organização social possível, geralmente associada à lei do mercado e ao processo de globalização[34].

O principal dano causado pela ideologia tecnocrática futurológica, como se observa em qualquer modelo teleológico de explicação histórica, é exatamente o

[33] CASTELLS, Manuel. "Inovação, liberdade e poder na era da informação" in MORAIS, Dênis (org.). *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p.225.
[34] Ibid., p.225 e 226, grifos meus.

apagamento do sujeito, reduzido a mero reprodutor das demandas culturais hegemônicas de seu tempo, tragado por um destino dado como natural:

> A ideologia da bondade tecnológica e a ideologia de uma globalização fundamentalmente orientada pela lei do mercado reforçam uma a outra. Em ambos os casos, desaparece a sociedade como processo autônomo de decisão em função de interesses e valores de seus membros, submetidos a forças externas do mercado e à tecnologia.[35]

Mesmo com as ressalvas e distinções apresentadas pelo sociólogo, certamente uma questão importante seria saber até que ponto a sociedade em rede que se apresenta como *fenômeno global*[36] a partir da década de 1990 é de fato experienciada no sentido de uma escolha, como seria próprio à *era da informação*, e não como a única configuração social possível, no sentido de uma *ideologia tecnocrática futurológica*. Sobre essa questão, que considero central para entender o fenômeno das sociedades midiatizadas, me parece bastante promissora uma abordagem que busque aprofundar as noções de *apropriação* ou *introjeção* como possíveis recepções pelo sujeito do *idioma geral* da cultura na qual está inserido.

Apropriação, como desenvolvida por Roger Chartier, muito próxima das táticas de ressignificação do cotidiano apontadas por Michel de Certeau, consiste basicamente em admitir que a recepção dos dados sociais não se dá de maneira unívoca, já que, por um lado, nesses dados sociais não existe um sentido original e, por outro, o sentido é construído a partir das referências individuais. Chartier procura, portanto, enfatizar o *consumo cultural ou intelectual como produção*, rompendo com a tradicional idéia de que os textos ou imagens, as práticas de um modo geral, tivessem significados por si mesmos, fora das leituras/apreensões que os constroem:

> Anular o corte entre produzir e consumir é antes de mais afirmar que a obra só adquire sentido através da diversidade de interpretações

[35] CASTELLS, op.cit., p.225-226.

[36] Até mesmo essa noção dos meios de comunicação de massa como "fenômeno global" é bastante controversa, quando se reconhece a grave questão dos domínios monopólicos de tecnologias e as exclusões decorrentes dessa prática. Segundo o Relatório sobre o Desenvolvimento Humano de 2004, 80% dos habitantes do globo sequer tinham ouvido falar de Internet e pouco mais de 10% dispunham de acesso. Um entre 250 africanos estava conectado, em comparação com 70% de norte-americanos que navegam no ciberespaço. Conf. Dênis de Morais, "A tirania do fugaz: mercantilização cultural e saturação midiática" in *Sociedade Midiatizada,* op. cit., p. 43.

> que constroem as suas significações. A do autor é uma entre outras, que não encerra em si a *verdade* suposta como única e permanente da obra. Dessa maneira, pode sem dúvida ser devolvido um justo lugar ao autor, cuja intenção (clara ou inconsciente) já não contém toda a compreensão possível da sua criação, mas cuja relação com a obra não é, por tal motivo, suprimida[37].

Já a *introjeção,* conceito psicanalítico, pressupõe uma recepção subjetiva unívoca e um tanto mecânica dos valores culturais, internalizados pela subjetividade na formação do *superego*, instância que representa, na economia psíquica, as demandas da cultura sobre o indivíduo[38]. Na introjeção, os valores disponibilizados pela cultura seriam internalizados sem crítica e de forma meramente a serem reproduzidos, pois é necessário adaptar-se à civilização. Esta noção de introjeção como recepção mecânica era uma das categorias centrais utilizadas pelos estudiosos da *Escola de Frankfurt*[39] no seu entendimento de *Indústria Cultural*. Dedicando-se aos estudos da mídia norte-americana, Adorno e Horkheimer defendiam, logo após a Segunda Guerra Mundial, em 1947, a ideia de que o lazer não era apenas uma simples recreação ou entretenimento. Havia uma ideologia sendo reafirmada pelos meios culturais, quase sempre de maneira imperceptível para os seus receptores:

> O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor ao ritmo do aço.[40]

No ritmo do aço, na toada das indústrias de produção que precisam sempre de novos consumidores para escoar seus produtos, cria-se uma cultura de massa que, se por um lado disponibiliza o acesso aos bens culturais, assim o faz inserindo-os dentro de uma lógica econômica, retirando da arte seu poder de

---

[37] CHARTIER, R. *História Cultural: entre práticas e representações,* op.cit.*,* p.59.

[38] Sobre *introjeção* na psicanálise conferir FREUD, Sigmund. (1921) *Psicologia de grupo e a análise do ego*. Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (ESB), vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1977, capítulo VII e seguintes.

[39] Como sabemos, a chamada *Escola de Frankfurt* refere-se a um grupo de pesquisadores associados ao Instituto de Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt, na Alemanha, fundada em 1923. Unindo instrumentais teóricos do marxismo e da psicanálise, os frankfurtianos formalizaram uma crítica das mais duradouras ao mundo moderno. Além de Adorno e Horkheimer, também fizeram parte deste grupo Herbert Marcuse, Jürgen Habermas e Walter Benjamin. Cf. sobre os frankfurtianos FREITAG, Barbara. *A teoria crítica ontem e hoje.* São Paulo: Brasiliense, 2004.

[40] ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.99.

contestar o mundo. Completamente inseridos nessa lógica mercadológica que os envolve no trabalho e agora também no tempo de lazer – momento em que poderiam encontrar brechas nas demandas da ideologia mercadológica – os indivíduos alienam-se ao não perceber que o mundo que lhes é apresentado não é algo naturalmente gerado pelo progresso da civilização moderna, mas apenas uma, das tantas formas possíveis, de configuração da dimensão social humana.

Nessa variedade de recepções possíveis do mundo social, sejam elas mais individualizadas ou mais massificadas, apropriações ou introjeções, Roger Silverstone, teórico dos estudos de mídia, mantém uma dose de otimismo quanto à autonomia do sujeito social:

> A mídia nos deu palavras para dizer, as idéias para exprimir, não como uma força desencarnada operando contra nós enquanto nos ocupamos com nossos afazeres diários, mas como parte de uma realidade de que participamos, que dividimos e que sustentamos diariamente por meio de nossa fala diária, de nossas interações diárias.[41]

De acordo com Silverstone, *ainda somos nós, não apenas o aço*. Dispomos do *idioma geral* numa realidade da qual participamos, dividimos e sustentamos diariamente. Não se trata de uma sociedade *tecnocrática*, mas de uma socialidade pautada, entre outras miríades, também pela sociedade em rede:

> Nossa jornada diária implica movimento pelos diferentes espaços midiáticos e para dentro e fora do espaço da mídia. A mídia nos oferece estruturas para o dia, pontos de referência, pontos de parada, pontos para o olhar de relance e para a contemplação, pontos de engajamento e oportunidades de desengajamento. Os infinitos fluxos da representação da mídia são interrompidos por nossa participação neles. Fragmentados pela atenção e pela desatenção. Nossa entrada no espaço midiático é, ao mesmo tempo, uma transição do cotidiano para o limiar e uma apropriação do limiar pelo cotidiano. A mídia é do cotidiano e ao mesmo tempo uma alternativa a ele.[42]

Além de ambiência, a mídia também pode ser pensada como *suporte discursivo*, pelos quais circulam representações coletivas que sugerem e autorizam imagens do mundo e das realidades cotidianas. Na medida em que

[41] SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Edições Loyola, 2005, p.21.
[42] Ibid., p.24-25.

seus conteúdos são naturalizados no cotidiano, a mídia exerce, de forma não tão perceptível, um forte poder persuasivo na definição das identidades individuais e coletivas, como nos alerta Pierre Bourdieu:

> Num estado do campo onde se vê o poder por toda parte (...) é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado e, portanto, desconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem[43].

No seu conhecido estudo sobre a imaginação social, Bronislaw Baczko identifica esse *poder invisível* da mídia como um dos processos centrais para criação das estruturas do imaginário: "com efeito, aquilo que o *mass media* fabricam e emitem, para além das informações centradas na atualidade, são os imaginários sociais."[44] Nesse sentido, Elizabeth Bird e Robert Dardenne, ao tratar das narrativas jornalísticas, explicam que as informações apresentadas em uma notícia desempenham papel reduzido na compreensão da realidade pelo sujeito; muito mais significativo é o sistema simbólico que é diariamente constituído e reafirmado:

> Claro que os leitores aprendem com as notícias. No entanto, muito do que aprendem pode ter pouco a ver com "fatos", "nomes", "números", que os jornalistas tentam apresentar com tanta exatidão. Estes pormenores – significantes e insignificantes – contribuem todos para o bem mais amplo sistema simbólico que as notícias constituem. Os fatos, os nomes, os detalhes modificam-se quase diariamente, mas a estrutura na qual se enquadram – o sistema simbólico – é mais duradoura.[45]

Esta atividade diária da mídia, de formulação, reiteração ou questionamento de sistemas simbólicos é de máxima importância. Pois, em grande medida, é nesse jogo de forças que se constrói uma imagem autorizada do mundo social, imagem que servirá sempre de referência, como o idioma geral, para as ações do indivíduo, sejam essas ações mais próximas da apropriação ou da introjeção.

---

[43] BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p.7-8.
[44] BACZKO, Bronislaw. "Imaginação Social" In: *Enciclopédia Einaudi*. vol.5, Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985, 314.
[45] BIRD, Elizabeth e DARDENNE, Robert. "Mito, Registro e Estórias: Explorando as Qualidades Narrativas das Notícias" in TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo, Questões, Teorias e Estórias.* Lisboa: Vega, 1999, p. 265.

Ainda problematizando a estreita relação entre mídia, imaginário e subjetividade, a eficácia persuasiva das estruturas imaginárias coletivas sobre o indivíduo é algo observável em diversas esferas:

> É assim que através dos imaginários sociais, uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns ; constrói uma espécie de código de bom comportamento ...[46]

Entendido, portanto, como um conjunto formado pelos sistemas simbólicos em disputa por hegemonia, o imaginário social representa para o sujeito, em larga medida, o campo do possível, o espaço representacional que lhe permite decodificar o mundo e a si mesmo. Seja naturalizando valores hegemônicos, ou então os relativizando como construções historicamente datadas, seguimos como sujeitos percorrendo espaços codificados, produzidos e disponibilizados pela cultura, nesse caso por um imaginário midiático coletivamente compartilhado.

Encaminhando um último argumento no sentido de reconhecer a importância dos discursos midiáticos na configuração do imaginário social e, consequentemente, na forma como os indivíduos experienciam o mundo, é importante distinguir o lugar privilegiado que ocupa aquele que tem o poder de representar:

> Aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que esse grupo vai impor a sua maneira de dar a ver o mundo...[47]

Ter o poder de representar, portanto, é uma posição estratégica, na medida em que o mundo social é entendido como um embate de forças que buscam definir o que é este mundo. Uma vez elaboradas, as representações que se querem hegemônicas precisam ser difundidas, como condição de efetivação da sua eficácia simbólica:

> A influência dos imaginários sociais sobre as mentalidades depende em larga medida da difusão destes e, por conseguinte, dos meios

[46] BACZKO, op.cit., p.309.
[47] PESAVENTO, Sandra. *História e História Cultural,* op.cit., p.41-42.

> que asseguram tal difusão. Para garantir a dominação simbólica, é de importância capital o controle desses meios...[48]

É ainda Baczko quem sintetiza a importância da posição ocupada pelo *mass media c*omo suportes discursivos nas sociedades urbanas de grande densidade populacional do século XX:

> O controle do imaginário social, da sua reprodução, difusão e manejo, assegura em graus variáveis uma real influência sobre os comportamentos e as atividades individuais e coletivas, permitindo obter os resultados práticos desejados, canalizar as energias e orientar as esperanças.[49]

Apresentando em linhas gerais alguns aspectos desse fenômeno ainda tão recente que são as sociedades midiatizadas – a experiência da mídia como ambiência e agente simbólico na elaboração do imaginário –, me parece legítima a expectativa de identificar nesses suportes midiáticos representações hegemônicas no ocidente pós-guerra. Trata-se de um primeiro recorte de documentos como *corpus* empírico, mas que não implica em nenhum tipo de hierarquia entre fontes, na medida em que a História Cultural como *espaço de trabalho* faculta a análise do passado por vários itinerários,

> pois indícios do representacional afloram dos motivos iconográficos, das biografias, dos discursos em circulação na encenação cotidiana, dos textos oficiais, da documentação obtida em arquivos, das obras romanescas, do repertório das canções com suas letras, dos *corpora* constituídos com base no universo da poesia, das narrativas orais, enfim, de múltiplos sítios de representação.[50]

1.4 – Ficções hollywoodianas: documentos para a História

Após uma primeira leitura de diversas narrativas sobre cenários futuros difundidas pelos meios de comunicação de massa na segunda metade do século XX[51], ficou claro que havia duas grandes matrizes de enunciação quanto às

[48] BACZKO, op.cit., p.313.
[49] Ibid, p.312.
[50] MELLO, Thereza Negrão. "História cultural como espaço de trabalho", op.cit., p.21.
[51] Neste primeiro momento de aproximação das fontes, dediquei-me, sem nenhum recorte sistemático pré-estabelecido, à análise de filmes de ficção científica e matérias jornalísticas que tratavam sobre cenários futuros neste período. Em seguida, faço um segundo recorte neste empírico já abordado, pelo qual especifico alguns filmes e matérias jornalísticas como fontes a serem diretamente trabalhadas no segundo capítulo.

projeções do futuro: a *utópica*, enunciada sistematicamente pelo suporte discursivo a quem se autorizou o relato *realista* do cotidiano, isto é, o jornalismo; e uma matriz *distópica*, enunciada, não com a mesma frequência, pelo suporte discursivo autorizado a oferecer uma visão ficcional do cotidiano, ou seja, as narrativas das artes imagéticas e literárias. Sem abrir mão de utilizar os discursos jornalísticos utópicos como elementos da narrativa histórica aqui proposta, procurei, contudo, concentrar a investigação sobre as narrativas futuristas distópicas do período estudado, tal como foram expressas no cinema.

É preciso esclarecer que o esquema acima citado – matriz realista utópica X matriz ficcional distópica – é apenas indicativo de uma tendência, mas não é tão simples e bem definido como dei a entender. Por exemplo, no universo das ficções científicas (expressões da matriz ficcional), na maioria das vezes o cenário futuro distópico projetado é somente ambiência, e não de fato objeto de reflexão na trama, pois tais películas colocam-se como um elogio ao estabelecido. Bom exemplo dessas pretensas distopias futuristas é *Armagedom* (*Armageddon*, 1998, Michael Bay), um filme bastante popular na época de seu lançamento. Após uma chuva de pequenos meteoros, um astrônomo descobre que um imenso meteoro do tamanho do estado do Texas está a caminho da Terra em alta velocidade, o que pode ocasionar o fim da vida humana na Terra, exatamente como teria ocorrido com os dinossauros há 65 milhões de anos. Para salvar o mundo, os cientistas americanos – é claro – decidem furar o asteroide e detonar bombas nucleares no seu interior... ou seja, a bomba atômica nas mãos dos protetores do mundo salvará a humanidade dos perigos do espaço! Nada poderia ser mais utópico e moldado ao estabelecido. Um filme-propaganda do militarismo e do tecnocientificismo que instituíam, na época, a sociedade estadunidense.

Na introdução de sua obra fundamental que reúne estudos clássicos de artistas, diretores e teóricos sobre a sétima arte, Ismail Xavier pontua a importância do cinema para compreensão do fenômeno contemporâneo que são as sociedades midiatizadas: "a experiência do cinema, em suas diferentes matizes e particularidades, constitui talvez a matriz fundamental de processos que ocupam hoje o pesquisador dos "meios" ou o intelectual que interroga a modernidade e pensa as questões estéticas do nosso tempo"[52]. Nesta *matriz*

[52] XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema.* Rio de Janeiro: Graal: 1983, p.15.

fundamental para aqueles que interrogam a modernidade, portanto, concentrei os esforços de reflexão.

Entre as inúmeras abordagens teóricas da arte cinematográfica que, na *era da reprodutibilidade técnica*[53], é também indústria do filme, gostaria de ressaltar aquela que trata de como se estrutura a relação filme e espectador, ou nas palavras de Ismail Xavier,

> dar privilégio às tentativas de caracterizar, discutir, avaliar o tipo de experiência audiovisual que o cinema oferece – como suas imagens e sons se tornaram atraentes e legíveis, de que modo conseguem a mobilização poderosa dos afetos e se afirmam como instância de reconhecimento de valores e reconhecimentos ideológicos...[54]

Nesta linha de investigação em que se procura interrogar o que acontece na sala escura, ainda segundo Xavier, existe um esforço para demonstrar que "a estrutura do filme – entendida como configuração objetiva de imagem e som organizados de um certo modo – tem afinidades diretas com estruturas próprias ao campo da subjetividade"[55]. Neste processo, ganha destaque a *identificação*. Béla Belázs comenta que, ao surgimento do cinema, muitos acreditavam que a novidade da sua forma expressiva se devia apenas à sua mobilidade: o observado é expresso a partir de ângulos e distâncias que mudam constantemente. No entanto, nos diz Balázs,

> Uma novidade historicamente mais importante e decisiva foi o fato de que o cinema não mostrava outras coisas, e sim as mesmas, só que de forma diferente: no cinema, a distância permanente da obra desaparece gradualmente da consciência do espectador e, com isso, desaparece também aquela distância interior que, até agora, fazia parte da experiência da arte[56].

Ainda segundo o poeta e teórico húngaro, no cinema, a câmera carrega o espectador para dentro do filme. "Vemos tudo como se fosse do interior, e

---

[53] BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica" in *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994.
[54] Xavier, Ismail, op.cit, p.10.
[55] Ibid.
[56] BALÁZS, Béla. "Nós estamos no filme" in XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*, op.cit., p.84.

estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma em que vêem."[57]

> Se a paisagem muda no filme, sentimos como se fossemos *nós* que tivéssemos nos movido. Por isso os enquadramentos que mudam constantemente dão ao espectador a sensação de que ele próprio se move, da mesma forma que se tem a ilusão de movimento quando um trem na plataforma ao lado começa a deixar a estação. A tarefa verdadeira da arte do cinema é de transformar em efeitos artísticos os novos efeitos psicológicos possibilitados pela técnica da cinematografia[58].

O reconhecimento da *identificação* como central na experiência do cinema também foi proposta por Edgar Morin. Inicialmente, Morin alerta para o fato de que "é o complexo projeção-identificação-transferência que comanda todos os chamados fenômenos psicológicos subjetivos, ou seja, os que traem ou deformam a realidade objetiva das coisas, ou então as situam, deliberadamente, fora desta realidade (estados de alma, devaneios)."[59]

Desde a revolução moderna da fotografia no século XIX, o estatuto da arte passou por uma reelaboração. O discurso artístico foi desobrigado da função de *registro do real* ao qual tantas vezes esteve limitado, e assim estaria finalmente liberado ao devaneio como acesso às potências criativas do imaginário, tornando-se o suporte fundamental para expressão de *um outro possível* – um outro arranjo social, uma outra sensibilidade frente ao habitual cotidiano, uma outra forma da subjetividade transitar entre as identidades que a constituem... a experiência deste outro possível Morin reconhecia como a experiência do *duplo*[60]:

> O duplo é, efetivamente, essa imagem fundamental do homem, imagem anterior à íntima consciência de si próprio, imagem reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho, na alucinação, assim como na representação pintada ou esculpida,

[57] Ibid, p.85
[58] Ibid, 98.
[59] MORIN, Edgar. "A alma do Cinema" in *O Cinema ou o Homem Imaginário.* Lisboa: Ed. Morais, 1970, p.107.
[60] O conceito de duplo, inicialmente inspirado pela observação antropológica de sociedades pré-modernas em que a magia era parte do dado mundano, perpassa toda a original reflexão do sociólogo francês neste seu primeiro de uma série de trabalhos sobre o cinema e a indústria cultural. Cf. "A imagem e o duplo", in MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário.* Lisboa: Ed. Morais, 1970.

> imagem fetichizada e magnificada nas crenças duma outra vida, nos cultos e nas religiões[61].

Neste sentido, o discurso artístico, na era da reprodutibilidade técnica, carrega em si, sempre, a vocação para a *contranarrativa.* Isto não significa necessariamente um ataque frontal do discurso artístico ao estabelecido, na forma de uma *arte engajada,* mas apenas que a enunciação de uma outra percepção possível do real forçosamente dá a perceber que a perspectiva realista é apenas uma, das tantas abordagens possíveis, do mundo e da subjetividade. A maioria das obras fílmicas – ainda mais as da indústria hollywoodiana, como vimos com *Armagedom* – negam essa vocação da arte moderna que não é mais, como outrora, a reprodução do real estabelecido, mas sim a expressão do hiper-real, daquilo que ainda não é, como tão bem ilustram o impressionismo e o expressionismo, ao final do século XIX, e o cubismo e o surrealismo do início do século XX.

Morin descreve a *experiência de sonho coletivo organizado* que as projeções fílmicas proporcionam, num *mundo desdobrado,* terreno privilegiado para o contato com o *duplo*:

> Ei-lo, a esse *mundo desdobrado* que tenta absorver o mundo real. Na nova invenção do *Ciné-Ville,* o espírito dos espectadores será aspirado pelo cone absorvente da máquina de projeção do real. Na sala, sob vigilância dos agentes da autoridade, ficarão os corpos adormecidos dos espectadores. Como a fotografia ocultista "aspira" o ser vivo, assim o cinema total aspirará o nosso próprio duplo a fim de o fazer viver um *sonho coletivo organizado.*[62]

Este caráter do cinema em projetar, como um sonho, o duplo que nos acompanha é um importante elemento da potência do cinema como experiência subjetiva. Neste sentido dado por Morin, podemos pensar *o ficcional sendo enunciado por um suporte que, em si, é mais uma potência da ficção. A força do ficcional é duplicada nas telas de projeções oníricas cinematográficas.* Como veremos adiante, ao tratar com narrativas futuristas, a esta força ficcional duplicada será acrescida ainda mais uma potência imaginativa, sempre presente nas projeções de futuro. Por essa tripla potência imaginativa – uma ficção, enunciada pelo cinema onírico, tratando de futuros imaginados – o argumento

[61] Ibid., p.34.
[62] MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*, op.cit., p.56.

norteador é de que as *genuínas distopias futuristas* seriam expressões do *regime noturno do imaginário*, como definiu Gilbert Durand. Ao lado do *regime diurno*, pautado por causas e consequências, cenário do visível, do hegemônico, a potência imaginativa se dinamiza no *regime noturno,* cujas expressões remetem-se ao tempo cíclico dos mitos, do *eterno retorno* das estruturas antropológicas do imaginário, expressões do invisível, do subterrâneo da vida social e individual[63].

De maneira geral, a vantagem (ou o ônus) de se trabalhar com ficções é que seu plano de explicação pressupõe um diálogo também com as narrativas realistas que afirmam as formas institucionalizadas de significar o mundo. Para compreender a ação imaginativa noturna, é necessário conhecer bem o cenário diurno em que tais sonhos foram produzidos. Em outras palavras, o ficcional só revela o seu sentido como elemento da dinâmica do imaginário ao ser entrecruzado com outros registros: à análise interna – diegética – da obra ficcional é preciso aliar a observação dos discursos na época tidos por realistas, e desse entrecruzamento, se revelará a fisionomia que inclui o que se era e o que se poderia ser, a identidade (os valores hegemônicos) e a alteridade (os valores subterrâneos) do imaginário social. Tal abordagem, evidentemente, nos distancia das análises histórias que se direcionam, exclusivamente, para o pragmatismo das ações políticas e econômicas, como se essas representassem a totalidade das forças que movimentam o mundo social.

A partir do reconhecimento da ficção como importante matriz discursiva do imaginário, agora nos é possível uma formulação melhor delimitada da questão que nos orientou na análise do empírico: que cenários futuros foram projetados *em ficções* pelo agente social autorizado a definir o imaginário ocidental ao final do século XX? É aqui que surge o cinema estadunidense como suporte discursivo privilegiado para investigação.

Trabalhar com a filmografia hollywoodiana a partir do mundo pós 2ª Guerra Mundial é ter em mãos um dos mais influentes discursos, na categoria proposta por Pierre Bourdieu, do *porta-voz autorizado* para definir o modelo de civilização moderna ocidental daquele período. De acordo com o sociólogo

[63] DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

francês, para quem as representações possuem "uma eficácia propriamente simbólica de construção da realidade", o porta-voz autorizado é aquele que tem o poder de, por meio da linguagem, impor uma imagem autorizada do mundo social:

> Em meio à luta para imposição da visão legítima, (...) os agentes detêm um poder proporcional a seu capital simbólico, ou seja, ao reconhecimento que recebem do grupo: a autoridade que funda a eficácia performativa do discurso é um *percipi*, um ser conhecido e reconhecido, que permite impor um *percipere*, ou melhor, de se impor como se estivesse impondo oficialmente, perante todos e em nome de todos, o consenso sobre o sentido do mundo social que funda o senso comum.[64]

Ainda segundo Bourdieu, ser capaz de impor uma maneira autorizada de ver o mundo social, instituindo *programas de percepção* pelos quais a realidade é significada, é o mais alto grau de poder simbólico que um agente social pode aspirar. Este poder, é importante ressaltar, não se encontra nos arranjos entre significantes e significados do discurso em si, pois "... a autoridade de que se reveste a linguagem vem de fora, como bem o demonstra concretamente *o cetro* que se oferece ao orador que vai tomar a palavra (...). Pode-se dizer que a linguagem, na melhor das hipóteses, representa tal autoridade, manifestando-a e simbolizando-a."[65] A eficácia simbólica de um discurso, portanto, é algo extra-linguístico. É preciso que o agente social tenha recebido o cetro para que a sua maneira de representar o mundo possa ser eficaz:

> O porta-voz autorizado consegue agir com palavras em relação a outros agentes e, por meio de seu trabalho, agir sobre as próprias coisas, na medida em que sua fala concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo que lhe conferiu o mandato e do qual ele é, por assim dizer, o procurador.[66]

Como sabemos, na segunda metade do século XX ocorreu, ao fim da Segunda Grande Guerra no cenário político internacional, a chamada bipolarização do mundo entre americanos e soviéticos, entre os modelos capitalista e socialista de organização social. As tensões quanto aos possíveis desdobramentos militares desta disputa, o risco de uma hecatombe nuclear,

---

[64] BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Linguísticas: o que falar quer dizer.* São Paulo: Edusp, 1998, p.82.
[65] Ibid., p.87.
[66] BOURDIEU, Pierre, op.cit., p.89.

foram sentidos ao longo das quatro décadas seguintes ao fim da guerra. A vitória do modelo americano, prenunciada com a chamada "Guerra nas Estrelas" proposta por Ronald Reagan em 1983, consolidou-se com a abertura política (Glasnost) e econômica (Perestroika) do governo soviético em 1985 e a emblemática queda do muro de Berlim em 1989, mesmo ano que os países socialistas tiveram suas primeiras eleições livres. Por mais que a antiga URSS tenha sido capaz de manter um equilíbrio militar e tecnológico com os EUA até a década de 1980, os americanos apoderaram-se do *cetro* e tornaram-se o *porta-voz autorizado* para estabelecer globalmente o que era a visão legítima para o modelo de ocidentalização e modernização do mundo, performance que já vinham desempenhando no cenário internacional, para a grande parte dos países, desde o final da Segunda Guerra.

Depois do gesto eminentemente político representado pelo lançamento das bombas atômicas no Japão em 1945[67], nenhum dos países europeus aliados poderia questionar a superioridade econômica e militar dos EUA, e tampouco colocar empecilhos para a internacionalização do seu modelo liberal capitalista. A expressiva supremacia militar, econômica e política estadunidense ao final da guerra foi assim sintetizada por Paulo Vizentini:

> Em 1945 os EUA detinham vantagens talvez nunca obtidas por outra potência no plano político-militar: dominavam os mares, possuíam bases aéreas e navais, além de exércitos, em todos os continentes, bem como a bomba atômica e uma aviação estratégica capaz de atingir quase todas as áreas do planeta. No plano financeiro e comercial, o dólar impôs sua vontade ao conjunto do mundo capitalista através da Conferência de Bretton Woods (1944) e da criação do Fundo Monetário Internacional (FMI) e do Banco Mundial. Desta forma, os EUA passavam a regular e dominar os investimentos e o intercâmbio de mercadorias em escala planetária. Além disso, o avanço tecnológico americano durante a guerra permitia ao país ampliar ainda mais a sua vantagem no plano militar e econômico. Ao

[67] Com a derrota alemã para as forças aliadas, no plano externo, e internamente com a queda do general Tojo da chefia do Ministério e as manifestações antiguerra do príncipe Konoye, o Japão já havia iniciado negociações diplomáticas com os EUA para assinar sua rendição. Nesse sentido, a explosão das duas bombas nucleares não era militarmente necessária, mas visava demonstrar ao mundo, e particularmente a Stalin, o poder destrutivo das novas armas americanas, garantindo assim aos EUA o poder de determinar a modelagem do sistema internacional com o fim da guerra. Cf. GONÇALVES, Willians S. "A Segunda Guerra Mundial" in ARAÃO, Daniel, FERREIRA, Jorge e ZENHA, Celeste (orgs.), *O Século XX: o tempo das crises - revoluções, fascismos e guerras* (Vol.2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

> fim do conflito, os EUA possuíam também um quase monopólio dos bens materiais – inclusive os estoques de alimentos – necessários à reconstrução e à sobrevivência das populações da Europa e da Ásia Oriental. A hegemonia americana consubstanciou-se também no plano diplomático, com a criação da Organização das Nações Unidas (ONU), como instrumento jurídico, político e ideológico do *internacionalismo* necessário à construção de um sistema mundial calcado no livre fluxo de mercadorias e capitais.[68]

Para que a sua hegemonia política e econômica não dependesse apenas do seu maior poderio militar, os EUA intensificaram também, por meio dos meios de comunicação de massa, a difusão do chamado *american way of life*: músicas, programas de TV, um padrão internacional de jornalismo[69] e, principalmente, o cinema foram suportes discursivos que multiplicaram o estilo de vida americano em escala global. Valendo-se dos novos artefatos midiáticos de forma bastante eficiente, a dominação simbólica estadunidense ganhou efetividade na medida em que os valores americanos tornaram-se cada vez mais difundidos e familiares, o que os converte, muitas vezes, nos signos naturalizados coletivamente para a constituição da subjetividade. Quando existe a hegemonia simbólica, a submissão militar e econômica passa para um segundo plano, pois o alinhamento ao modo liberal capitalista americano não é mais sentido como uma imposição, mas como algo natural e desejável, tendo em vista que tal modelo é experienciado como a concretização do próprio progresso natural da história.

Neste cenário, o cinema hollywoodiano ocupou um lugar destacado neste primeiro século desde a criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em 1896. Hollywood consolidou-se como a grande indústria cinematográfica mundial, sustentada por uma eficiente e até agora inigualada estrutura de produção e distribuição de filmes, o que resulta em ocupar a sempre desejada posição daquele que tem o poder de representar. Um importante teórico do

---

[68] VIZENTINI, Paulo. "A Guerra Fria" in ARAÃO, Daniel, FERREIRA, Jorge e ZENHA, Celeste (orgs.), *O Século XX: o tempo das crises - revoluções, fascismos e guerras* (Vol.3). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.198.

[69] No Brasil, por exemplo, é neste período que o jornalismo passa por verdadeiras transformações na sua estrutura administrativa e também editorial. Neste último campo, destaca-se a incorporação do *lead* como modelo para o jornalismo pretensamente imparcial pretendido: "A década de 50 constitui um verdadeiro marco na história de nossa imprensa, marco que assinalaria a virtual superação, entre nós, daquilo que autores como Habermas chamariam de fase do Jornalismo literário, e a entrada em definitivo nos quadros do chamado Jornalismo empresarial." Cf. LATTMAN-WELTMAN, Fernando (et.all). *A imprensa em Transição: O Jornalismo Brasileiro nos Anos 50***.** São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 158.

cinema, André Bazin, escrevendo em 1957 sobre o cinema norte-americano, ressaltava a força do sistema de produção hollywoodiano: "Porque, então, não admirar aquilo que ele tem de mais admirável, ou seja, não apenas o talento deste ou daquele criador, mas o gênio do sistema?".[70] Sobre esse aspecto, Thomas Schatz complementa que

> Levou um quarto de século para que apreciássemos essa idéia, para que considerássemos a "Hollywood clássica" precisamente como um período em que várias forças sociais, industriais, tecnológicas, econômicas e estéticas compunham um delicado equilíbrio. Esse equilíbrio mostrava-se cheio de conflitos e deslocava-se de um lado para o outro, mas também era suficientemente estável para, durante décadas, manter um consistente sistema de produção e de consumo.[71]

Trabalhar filmes hollywoodianos é, assim, ter acesso a conteúdos que circularam globalmente, se sedimentado num espaço da memória coletiva cujo acesso é facultado a inúmeros indivíduos, que por sua vez internalizam, à sua maneira, tais conteúdos como elementos para constituição da própria identidade. Essa relação orgânica entre a constituição identitária e conteúdos que compõe a memória coletiva foi observada, entre outros, por Michael Pollak: "o que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo."[72] Pollack dá contornos mais nítidos para o entendimento da presença da memória em qualquer processo identitário:

> podemos dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.[73]

A referência às narrativas fílmicas, especialmente às hollywoodianas, como *conteúdos da memória coletiva* – signos de grande circulação passíveis de serem lembrados (acessados) por um grande número de pessoas e daí então atuarem como símbolos organizadores nas subjetividades em que foram internalizadas –

[70] BAZIN, André apud SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Introdução.
[71] SCHATZ, Thomas, op.cit., introdução.
[72] POLLAK, Michael. "Memória, Esquecimento, Silêncio", in Revista *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989, p.10.
[73] Idem, "Memória e identidade social", in Revista *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992.

nos remete a definição dada à memória por Raphael Samuel: "É este também o meu ponto de vista: que a memória é historicamente condicionada, mudando de cor e forma de acordo com o que emerge no momento; de modo que, longe de ser transmitida pelo modo intemporal da tradição, ela é progressivamente alterada de geração em geração." [74] E o que deve ser lembrado no imaginário ocidental pelas gerações no século XX, em larga medida, passa por Hollywood.

Nesse cenário em que a ética *yankee* se fez circular nas salas de cinema de todo o mundo, trabalhar com documentos fílmicos hollywoodianos é ter em mãos, portanto, narrativas daquele que tinha o poder de representar. Será a grande indústria hollywoodiana, matriz ficcional autorizada para naturalizar em larga escala o *modelo ocidental moderno* como o único desejável após a Segunda Guerra Mundial, o suporte discursivo que nos fornecerá os indícios de como o modelo hegemônico no imaginário ocidental projetava, ao final do século XX, o seu próprio desdobramento no futuro.

1.5 – Mas o que nos informam as representações futuristas sobre o imaginário?

Mas afinal, o que nos informam as representações de futuro ficcionais acerca do imaginário em que foram elaboradas? As narrativas futuristas compartilhadas por um dado grupo seriam, de fato, material empírico útil para uma investigação historiográfica quanto à experiência vivida por essas pessoas? Em caso afirmativo, como abordar tais tipos de documentos ficcionais centrados em tempos vindouros? E se o objeto do historiador é o passado, como define a tradição, trabalhar com visões de futuro não faria com que os limites que caracterizam a História como um esforço científico – já tão problemáticos – fossem perigosamente manejados em atividades outras não concernentes ao historiador, como a futurologia?

Como se vê, algumas questões se fizeram presentes quando da conjectura em considerar os futuros imaginados como um dado eloquente acerca da fisionomia do imaginário ocidental ao final do século XX. Apresento a seguir as maneira como tais questões foram abordadas. Era preciso, a meu ver, antes de

[74] SAMUEL, Raphael. "Teatros de memória", in Revista *Projeto História*, 14. São Paulo: EDUC, 1997, p.44.

iniciar o trabalho analítico dos futuros ficcionais hollywoodianos, reconhecer o tom que marca o seu gênero discursivo, identificar de que matriz imaginária emergem suas representações. Isso para que fosse possível adequar minha leitura ao tipo de documento histórico que se teria em mãos. Como sabemos, a leitura de um documento declaradamente ficcional[75] não pode ser a mesma dispensada a um documento que se coloca com pretensões de relato realista, cuja intencionalidade na sua elaboração não é admitida publicamente como um *a priori*, como ocorre no caso da ficção. Mesmo sendo todas projeções de futuro, as narrativas jornalísticas sobre o devir não obedecem as mesmas prerrogativas retóricas que as narrativas ficcionais quando o elaboram, dadas as diferentes matrizes de enunciação da qual se originam. O futuro imaginado pela matriz de enunciação realista não obedece os mesmos princípios de organização de uma imagem do devir elaborada a partir da matriz ficcional.

Para que esse itinerário de futuros imaginados como *corpus* empírico de pesquisa em História pudesse ganhar forma, foi preciso, inicialmente, problematizar a já quase intocável idéia de que o propósito de Clio é unicamente "o estudo do passado". Uma vez inserida nesta perspectiva, pude observar, o mais provável é a subjetividade repelir automaticamente, como uma atitude reflexa, qualquer proposta de estudo histórico que envolva a dimensão temporal do futuro, seja com um desprezo irônico a partir de uma suposta superioridade intelectual ou, então, com uma reação indignada contra a pouca deferência feita ao cânone em tais investidas.

Foi apenas posteriormente, pressionado pela questão do que seria realmente o objeto do historiador, que a releitura de Marc Bloch mostrou-se sensível a esse impasse, o que levou a reconsideração da idéia de que "a história é a ciência do passado" para a formulação de que "a história é a ciência dos

[75] [75] A ênfase no "declaradamente" explicita um posicionamento a partir do qual nenhum discurso, nenhum documento é considerado a transcrição exata do mundo objetivo. O elemento ficcional, entendido como a inevitável marca subjetiva na internalização do mundo e na maneira como a ele atribuímos sentidos, estaria presente em qualquer tipo de discurso. Sobre esse aspecto, Michel Foucault propõe uma "crítica do documento" na qual desconstrói o documento como espelho do passado. Com isso, perde relevo a questão de determinar se os documentos falavam ou não a verdade, dando lugar à iniciativa de trabalhar o documento em seu interior, recortando-o, nivelando-o, ordenando-o e inter-relacionando-o com outros documentos. Cf. FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

homens, no tempo"[76]. Quão expressivo alargamento do campo historiográfico Bloch propõe nesta definição. Na mesma linha, em um capítulo que enfatiza a necessidade de uma perspectiva interdisciplinar para a escrita da história, o historiador cultural estadunidense Carl Schorske sustenta tal necessidade devido ao fato de que "os historiadores podem escolher seu assunto em qualquer domínio da experiência humana"[77]. A ampliação do campo historiográfico como *estudo da experiência humana no tempo* foi a salvaguarda para que o interesse inicial intuitivo pelas narrativas futuristas de uma sociedade não fosse recalcado ou reprimido como impertinente a um historiador.

O pertencimento à História Cultural como *espaço de trabalho* foi, da mesma forma, outro fator a fortalecer esta intuição inicial. Minha questão, finalmente, não era se os futuros imaginados haviam ou não se concretizado, o que consistiria numa análise apenas literal das situações narradas nas fontes e na aproximação indesejada com uma abordagem futurológica; o que se buscava, na tradição dos historiadores culturais, eram as *representações* sobre o futuro produzidas e difundidas em um determinado mundo social, portanto mais um dos múltiplos discursos a compor o imaginário de uma época e a defini-lo, conferindo-lhe uma fisionomia. Ainda que inquirindo narrativas sobre o futuro, era uma mentalidade do passado que estava sendo investigada. O rompimento com o cânone não era assim tão pronunciado, como poderia parecer.

Num primeiro momento, o que levou a esse recorte empírico futurista foi a suspeita de que os futuros imaginados haviam sido tecidos nas tramas das expectativas e incertezas do seu tempo, expressões da vida social que, provavelmente, não teriam a mesma visibilidade em outros discursos e práticas sociais disponíveis. Essa hipótese inicial se viu corroborada e à sua imagem foram acrescentadas outras modulações, sugeridas tanto por uma série de pesquisas que tinham as ficções científicas como objeto de estudo ou como fontes históricas, e também pelo inovador conceito de tempo histórico proposto

[76] BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.52-55.
[77] SCHORSKE, Carl, "A história e o estudo da cultura" in *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo.* São Paulo: Cia das Letras, 2000, p.242.

pelo historiador alemão Reinhart Koselleck[78], no qual o futuro é considerado uma dimensão antropológica estrutural da experiência social.

Uma boa aproximação da temática futurista pode ser o trabalho de Alice Fátima Martins, socióloga atenta ao universo imagético da cultura midiática contemporânea. Na sua tese de doutoramento sobre ficções científicas[79], Martins nos apresenta as três modulações mais recorrentes atribuídas às narrativas futuristas ficcionais quando estas são trabalhadas como objeto ou fonte acerca do mundo social.

Sua tese central propõe o que poderíamos considerar como uma indicação sobre o caráter específico das ficções científicas em relação aos outros discursos do imaginário. Martins define "o cinema de ficção científica como expressão do imaginário social sobre o devir". Na escala macro à qual esta definição geral remete, é uma das faculdades do imaginário social projetar-se no vindouro, e essa atividade simbólica pode ser observada, de forma privilegiada, no cinema de ficção científica nas sociedades ocidentais.

A partir desta tese geral, que aponta uma particularização da função das ficções científicas na economia das trocas simbólicas, a socióloga desenvolve, posteriormente, um enfoque mais voltado para os vários aspectos da vida social presentes nos enredos das ficções científicas. O primeiro porto reconhecido – como o foi por outros pesquisadores, como mostrarei adiante – é aquele no qual as imagens de futuro remetem às *inquietações* e aos *desejos* das sociedades ocidentais em que foram produzidas:

> Nessa direção, o *futuro,* ou *futuros*, projetados nos filmes de ficção científica, integram a percepção do *tempo* no contexto histórico social ocidental contemporâneo, relacionados às inquietações e aos desejos que habitam o imaginário de homens e mulheres no que diz respeito às transformações, sempre em curso, do corpus social do qual fazem parte[80].

[78] KOSELLECK, Reinhart. "Espaço de experiência e horizonte de expectativa", in *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2006.
[79] MARTINS, Alice Fátima. *Saudades do futuro: cinema de ficção científica como expressão do imaginário social sobre o devir.* Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2003.
[80] MARTINS, op.cit., p.41.

Em seguida, detalhando um pouco mais as forças projetadas nas visões de futuro coletivizadas pelas ficções científicas cinematográficas, Alice Martins reconhece potencialmente todas as pulsões e tensões do ser social em questão:

> Tratam-[se], enfim, de indagações sobre o *por-vir*, o *vir-a-ser*, o *devir* da existência humana, sempre em construção, de acordo com o ponto de vista das sociedades que realizam esses filmes, suas visões de mundo, suas tensões e conflitos, suas lutas de poder, suas ideologias, seu conhecimento produzido e em processo de produção, suas instituições, reais ou imaginárias.[81]

A partir dessas colocações, temos, portanto, três possíveis enfoques para abordagem e compreensão das narrativas futuristas ficcionais. Gostaria de desdobrar um pouco mais as duas primeiras proposições gerais enunciadas pela autora. A última, na qual se reconhece que praticamente todos os aspectos da vida social podem ser projetados nas ficções futuristas, explicita de fato a legitimidade em se trabalhar com tais narrativas, mas não nos auxilia a reconhecer a particularidade deste discurso em relação a todos os demais que circulam no imaginário, exatamente o propósito que se quer realizar antes de iniciarmos a leitura das fontes fílmicas, de modo a adequar a leitura aqui empreendida ao material empírico ficcional que teremos em mãos.

Se à primeira e mais geral proposição – a tese central da autora – acrescentarmos a antiga metáfora topográfica[82], poderíamos pensar em uma região específica do imaginário que tem, nas narrativas ficcionais centradas no futuro, uma das melhores expressões da sua dinâmica interna. Mas que região do imaginário seria essa? Lembrando os caçadores que farejavam sua presa a partir das pegadas encontradas pelo caminho – uma das imagens fundadoras do

---

[81] Ibid., p.41-42.

[82] A teoria dos lugares já circula há muito pelo imaginário do ocidente. Além de Aristóteles, para quem "*os lugares* constituem rubricas, de valor lógico ou retórico, de que são tiradas as premissas da argumentação", em Kant uma abordagem tópica permite "a determinação pelo juízo *do lugar que convém a cada conceito* (...); ela distinguiria sempre *a que faculdade do conhecimento os conceitos pertencem como coisa própria*". Para estas duas posições, cf. LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise.* São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.505ss. Estratégias de explicação topográfica mais recentes se encontram em Freud e Jung, que postulam a psique como formada por instâncias específicas que possuem conteúdos e dinamismos próprios.

paradigma indiciário de Carlo Ginzburg[83] – os futuros imaginados seriam também vestígios da presa que o historiador fareja, mas vestígios de outra ordem: são os sonhos que povoam e explicitam o *regime noturno* daquele imaginário. Estes futuros imaginados facultariam, assim, um acesso privilegiado às matrizes representacionais subjugadas ou ainda não-nomeadas do presente em que foram elaborados. Ou seja, retomando uma idéia já enunciada, o trabalho com ficções científicas cinematográficas implica em analisar uma fonte histórica em que a *potencia noturna do imaginário é triplicada*: primeiro pelo fato de ser ficção, em seguida por ser enunciada pelo cinema mágico que projeta o duplo e, ainda, por tratar-se de futuros. As ficções científicas cinematográficas, potencialmente, expressam ao máximo o dinamismo do inconsciente social.

A aproximação entre ficção científica e regime noturno do imaginário pode ser reconhecida – ainda que não tenha sido explicitamente enunciada – na segunda proposição de Alice Martins, quando ela afirma que o futuro está relacionado "às *inquietações* e aos *desejos* que habitam o imaginário". Nesta mesma linha de abordagem das ficções científicas, alguns historiadores brasileiros de maior circulação já propuseram definições semelhantes, como nos trabalhos de Ciro Flamarion Cardoso[84] e José D´Assunção Barros[85]. Em ambos, as narrativas futuristas nos dariam acesso aos *medos ou aspirações* coletivas do tempo em que foram produzidas. Vejamos, apenas como exemplo, como Ciro Flamarion Cardoso resume tal concepção: "Ficção científica, como cultura popular ou de massa que é, está sempre atenta aos medos e às aspirações predominantes em cada época e trata de projetá-los num futuro que é metafórico de certos aspectos do presente"[86].

---

[83] GINZBURG, Carlo (1979), "Sinais. Raízes de um paradigma indiciário" In *Mitos, Emblemas e Sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

[84] Cf. CARDOSO, Ciro Flamarion. "Um conto e suas transformações: ficção científica e História" in *Revista Tempo*. Rio de Janeiro, n.17, 2004, e ainda idem "Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado?" in *Revista História, Ciências, Saúde*. Rio de Janeiro: v.13 (suplemento), 2006.

[85] Cf. BARROS, José D'Assunção. "A cidade-cinema pós-moderna: uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX", in NOVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni e FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador/São Paulo: Ed. EDUFBA e UNESP, 2009.

[86] CARDOSO, Ciro, op.cit., 2004, p.4.

Inquietações/medos e desejos/aspirações. É sobre tais aspectos da vida social que nos fala mais particularmente as ficções científicas, de acordo com esses estudiosos. Nesta concepção compartilhada, seria possível entrever uma aproximação entre ficção científica e conteúdos oníricos. De fato, a associação com a psicanálise freudiana estaria latente, quando se sabe que o sonho, na psicanálise, realiza nossas aspirações inconfessáveis, na medida em que é, na sua fórmula consagrada, "a realização de um desejo". Além disso, os conteúdos oníricos apresentam também cenários onde se encena um medo constante, a *ansiedade* quanto ao retorno do recalcado, já que o sonho permite, em um momento de abrandamento da censura do ego adormecido, o retorno dos conteúdos incompatíveis que foram afastados da experiência. Ou seja, uma situação análoga entre o micro e o macro se apresentava: se nas ficções científicas temos acesso aos medos e aspirações coletivas, nos sonhos tornam-se visíveis os medos e os desejos do sonhador[87].

Curiosamente, o discurso freudiano sobre os sonhos, responsável por restaurar o onírico como fenômeno significativo no dinamismo psíquico do sujeito depois de pelo menos quatro séculos de institucionalização do pensamento racional no ocidente, assim o fez silenciando sobre uma das características historicamente sempre atribuídas ao sonhar: o sonho como prognóstico. Na interpretação freudiana dos sonhos, o onírico não desempenha nenhuma função prospectiva, limitando-se, por regressão, a retirar sua matéria-prima apenas da memória individual do sonhador, ou mais especificamente, das suas tendências auto-eróticas infantis recalcadas. No parágrafo que encerra o seu volumoso estudo inaugural sobre os sonhos, Freud questiona: "E o valor dos sonhos para nos fornecer um conhecimento do futuro? Naturalmente, não há que falar nisso. Seria mais verdadeiro dizer, em vez disso, que eles nos dão um conhecimento do passado, porque os sonhos se originam do passado em todos os sentidos"[88]. Se para Freud o onírico não fala sobre o futuro, pelo menos nos dá a ver aspectos do passado retomados no presente do sonhador, no caso seus medos e desejos. Como se vê, exatamente a abordagem assumida pelos autores antes citados

[87] Sobre os sonhos como realização de um desejo, cf. capítulo III de FREUD, Sigmund. (1900), *A interpretação dos sonhos*. (ESB), vol. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1977. Sobre o medo do retorno do recalcado, cf. FREUD, S. (1915) *Repressão.* (ESB), vol. XIV.
[88] Cf. FREUD, *A interpretação dos Sonhos,* op.cit., p.660. Ainda sobre os sonhos como discursos sobre a memória do sonhador cf. cap. 1, item B, "O material dos Sonhos – A memória nos sonhos".

quando trabalhavam com os futuros imaginados. Particularmente, acredito ser esta uma perspectiva importante para o trabalho com as ficções científicas, pois finalmente as legitima como um discurso a nos informar sobre o passado, mas vejo uma limitação nessa premissa que, de antemão, considera os conteúdos oníricos (as ficções científicas inclusive) apenas discursos sobre o passado, narrativas sobre nossas obsessões já mais ou menos conhecidas.

Acredito que uma outra perspectiva psicanalítica sobre o onírico, a junguiana, na qual fatos já configurados no inconsciente podem ser antecipados em sonhos, poderá nos oferecer subsídios importantes para a compreensão do simbolismo evocado pelas narrativas futuristas ficcionais na sua especificidade como discurso do imaginário. Sim, o onírico nos fala de medos e desejos do passado e do presente, mas como ignorar o sonho como prognóstico possível de uma situação vivida, ainda mais no estranho caso dos sonhos recorrentes?

Por mais incompreensíveis que possam parecer, sonhos recorrentes são um fenômeno digno de atenção. Demostram como alguns acontecimentos já possuem uma longa história inconsciente, e que de acordo com as ações do ego, podem ou não se concretizar. Não creio que este seja o momento para uma explicação pormenorizada da abordagem do onírico na teoria junguiana[89], mas acredito que o relato de Jung sobre um sonho recorrente que o acompanhou por algumas décadas seja persuasivo o suficiente para o que nos interessa nesta altura da discussão:

> Sonhei durante muitos anos um mesmo motivo, no qual eu "descobria" uma parte da minha casa que até então me era desconhecida. Algumas vezes apareciam os aposentos onde meus pais, há muito falecidos, viviam e onde meu pai, para grande surpresa minha, montara um laboratório de estudo da anatomia comparada dos peixes e onde minha mãe dirigia um hotel para hóspedes fantasmas. Habitualmente, esta ala desconhecida surgia como um edifício histórico, há muito esquecido, mas de que eu era proprietário. Continha interessante mobiliário antigo e, lá para o fim desta série de sonhos, descobri também uma velha biblioteca com livros que não conhecia. Por fim, no último sonho, abri um dos livros

[89] As teorias freudianas e junguiana sobre os sonhos, além de suas repercussões nas ciências humanas, foram trabalhadas por mim em *Representações do Onírico na Modernidade: ressonâncias dos discursos freudiano e junguiano sobre os sonhos.* Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Psicologia da UnB, 2007.

> e encontrei nele uma porção de gravuras simbólicas maravilhosas. Quando acordei, meu coração pulsava de emoção[90].

Algum tempo antes de ter esse sonho, Jung havia encomendado a um vendedor de livros antigos uma coleção clássica de alquimistas medievais. Algumas semanas depois, chegou à sua casa um pacote do livreiro. Estava ali um volume em pergaminho, datado do século XVI, ilustrado com fascinantes figuras simbólicas, que logo o remeteram para as que foram vistas por ele no seu sonho. Vejamos a conclusão de Jung:

> Como a redescoberta dos princípios da alquimia tornou-se parte importante do meu trabalho pioneiro na psicologia, o motivo do meu sonho recorrente é de fácil compreensão. A casa, certamente, era o símbolo da minha personalidade e do seu campo consciente de interesses; e a ala desconhecida da residência representava a antecipação de um novo campo de interesse e pesquisa de que, na época, a minha consciência não se apercebera. Desde aquele momento, há trinta anos, o sonho não mais se repetiu[91].

O sonho recorrente já antecipava uma imagem, ou melhor, uma narrativa, que poderia ou não se realizar naquela vida individual. Foram precisos alguns anos para que "o novo campo de interesse e pesquisa" fosse plenamente gestado e ocorresse a *mysterium coniunctiones,* momento em que o onírico e o cotidiano, o mundo interior e o exterior, o inconsciente e o consciente pudessem perfilar-se numa única expressão de integridade. Uma vez ocorrida a integração do conteúdo inconsciente ao cotidiano, o sonho não mais se repetiu. Presente, passado e futuro: sólida base que estrutura não só a consciência, mas também a dinâmica dos conteúdos do inconsciente, afinal. Mais prudente seria não ignorar tais estranhos acontecimentos. Por ora, acredito que esta aproximação entre história e psicanálise (freudiana e junguiana) é mais uma estratégia que legitima as ficções científicas como objeto de estudo válido nas ciências humanas.

[90] JUNG, Carl Gustav. "Chegando ao inconsciente" in *O Homem e seus símbolos.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira: s/d. 8ª edição, p.53.
[91] Ibid., p.54.

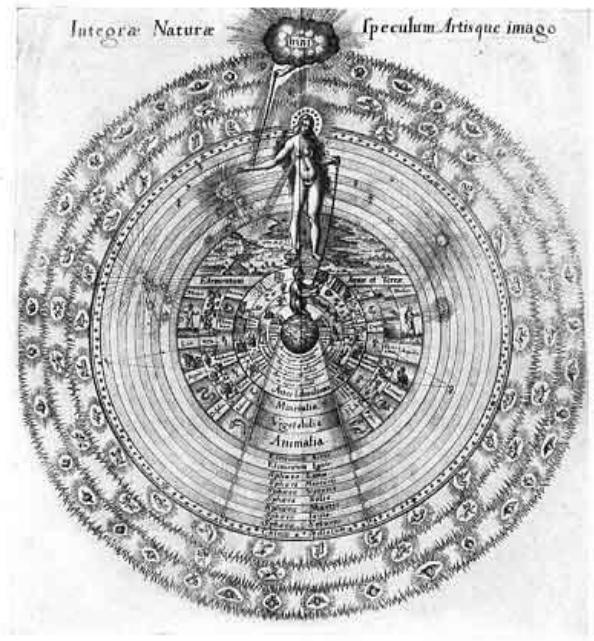


FIGURA 1
Imagens alquímicas: *Anima Mundi,* Robert Fludd, 1617.

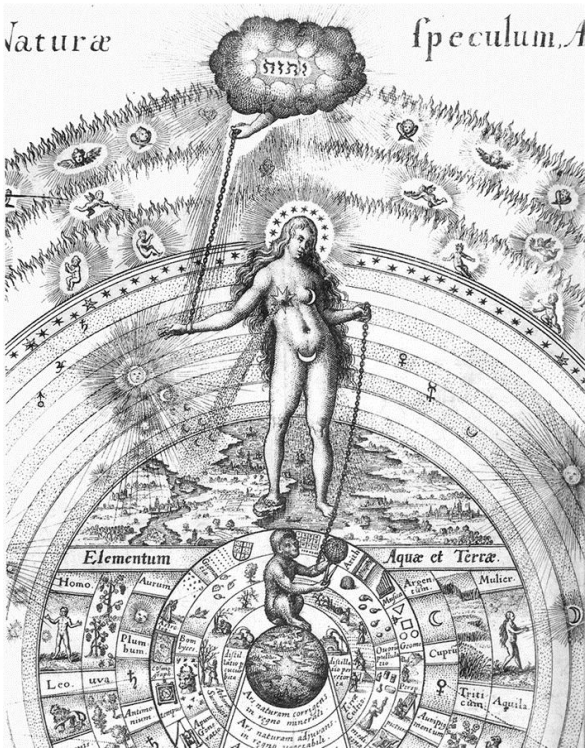


FIGURA 2
Como psique, intermediando corpo e espírito.

É importante adicionar mais uma nuance a imagem de futuro como *expressão do imaginário sobre o devir*, quando se acrescenta ao até agora discutido "futuro como representação social" a perspectiva que o define também como uma "categoria para experiência do tempo". Com este acréscimo, o futuro será reconhecido no seu alcance mais geral, como categoria *a priori* da experiência subjetiva e social.

Na sua contribuição à semântica dos tempos históricos, o historiador alemão Reinhart Koselleck propõe o passado e o futuro como duas categorias que delineiam e estabelecem "as condições das histórias possíveis". Ele as chama de *espaço de experiência*, entendido como "o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados" e o *horizonte de expectativa*, que é "futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não-experimentado, para o que apenas pode ser previsto."[92]

[92] Todas as citações usadas para o debate sobre os conceitos de "espaço de experiência" e "horizonte de expectativa" encontram-se em KOSELLECK, Reinhart. "Espaço de experiência e horizonte de expectativa", in *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2006.

Equivalentes em sua generalidade às categorias de espaço e tempo, experiência e expectativa "indicam a condição humana universal; ou, se assim o quisermos, remetem a um dado antropológico prévio, sem o qual a história não seria possível, ou não poderia sequer ser imaginada." Nesse sentido, "todas as histórias foram construídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas que atuam ou que sofrem". Esta idéia do processo histórico como determinado pelas tensões entre passado e futuro, entre o que se sabe e o que se espera, retoma uma concepção de História anterior à sua institucionalização como disciplina científica:

> História não significava ainda, antes de tudo, o passado, como haveria mais tarde de significar sob a égide da elaboração científica. Indicava a vinculação secreta entre o antigo e o futuro, cuja conexão só se pode reconhecer depois de se haver aprendido a compor a história a partir dos dois modos de ser, o da recordação e o da esperança[93].

Esta vinculação secreta entre o antigo e o futuro, entre os dois modos de ser – o da recordação e o da esperança – se configura de diversas maneiras na vida do indivíduo e da coletividade. Existem momentos em que as expectativas pouco se distanciam das experiências adquiridas, de modo que as projeções sobre o devir configuram continuidades com o que já está estabelecido. Em outros momentos, ocorre uma ruptura entre passado e futuro, e surge a abertura de uma brecha em que o novo pode alojar-se como realidade histórica, como foi o caso da era moderna:

> Minha tese afirma que na era moderna a diferença entre experiência e expectativa aumenta progressivamente, ou melhor, só se pode conceber a modernidade como um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então[94].

O sucessivo afastamento entre as experiências vividas e as expectativas constitui, portanto, para Koselleck, uma das características mais pronunciadas da fisionomia moderna. O necessário *rompimento permanentemente com a tradição* em nome do desenvolvimento na era moderna é um argumento de máxima importância nesta tese, e será retomado ao abordarmos a figura de Prometeu e

[93] *Ibid*., p.308.
[94] KOSELLECK, op.cit., p.314.

Dionísio, quando se tentou compreender a fisionomia moderna por algumas das grandes figuras do imaginário, no quarto e último capítulo. Retemos, das considerações teóricas de Koselleck sobre o tempo histórico, a constatação de que a expectativa é um elemento tão atuante nas configurações históricas como a experiência acumulada do passado, o que valida as expressões futuristas como um objeto de estudo para compreensão de um dado mundo social.

Por fim, explicitando qual será o pressuposto teórico-metodológico para abordagem das ficções científicas hollywoodianas aqui trabalhadas, apresento o argumento de João Camillo Penna, pesquisador na área de teoria literária, a partir da idéia de Fredric Jameson sobre o tema. Esta abordagem defende que "na ficção científica, o futuro é uma via de acesso indireta e analógica ao presente." [95]. Penna procura sustentar que as ficções científicas passaram a ocupar, ao final do século XIX, o papel atribuído anteriormente ao romance histórico para explicação do presente. A ênfase para explicar o presente a partir de um passado originário, superado sucessivamente pelo progresso, se desloca para o futuro, representado por sua vez de maneira distópica, como ruptura desse progresso. Ao compartilhar com Proust da idéia de que "em nossa sociedade o presente experiencial é inacessível", uma vez que "somos anestesiados, habituados a ele por causa da intensa multiplicação de objetos que o compõem e pela espessa camada de fantasias subjetivas e objetivas – as imagens da cultura de massas que saturam o nosso imaginário – que nos defendem dele", Penna propõe que "para acessar o presente e quebrar o filtro monádico que nos protege da realidade, fazendo-nos finalmente experimentá-la, é necessário uma estratégia indireta". Logo, a ficção científica não é uma tentativa de representar o futuro, e sim *transformar o nosso presente em passado de algo que está por vir*:

> É o presente cuja a experiência nos é inacessível, que vivemos como o passado remoto de um mundo futuro. A estratégia de "desfamiliarização", ou de estranhamento dos formalistas russos, consiste, em suma, em apresentar o presente como história. O

[95] PENNA, João Camillo. "Máquinas utópicas e distópicas" in NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* São Paulo: Ed. Agir e Ed.SESCSP, p. 196.

> futuro é nada mais do que o espelho a partir do qual podemos pensar o presente como passado virtualmente possível[96].

Será, portanto, esse *olhar indireto* para o mundo social a abordagem aqui empreendida para compreendê-lo. Nos futuros encenados nas películas hollywoodianas, o presente em que foram produzidas tais narrativas torna-se o passado virtual do futuro representado. Com tal estratégia, cria-se um distanciamento em relação ao mundo social que pode nos auxiliar a reconhecer as esperanças e, principalmente para os nossos objetivos, as apreensões que o constituíam. Receios não tão visíveis nos discursos da matriz realista autorizada.

É possível agora formular a questão inicial orientadora proposta ao empírico. Podemos enfim inquirir: *que representações de futuro foram enunciadas nas ficções científicas hollywoodianas, discurso ficcional hegemônico no imaginário ocidental, ao final do século XX?* Com esta questão em mente inicio o capítulo seguinte, o que me levou ao contato com uma grande variedade de temas enunciados pelas ficções científicas no período. Nesta pluralidade de temas, a *recorrência de uma temática específica* em algumas narrativas canônicas do gênero me pareceu significativa.

[96] PENNA, op.cit., p.196.

CAPÍTULO 2

O homem-máquina nos *futuros* do final do século XX

2 – O homem-máquina nos *futuros* do final do século XX

Será conduzida, neste capítulo, uma *leitura indireta* da fisionomia do imaginário ocidental nas décadas finais do segundo milênio. Pelos futuros nele coletivamente compartilhados, procuro abordar a dinâmica simbólica relativa ao seu regime noturno. Nos futuros representados nas películas hollywoodianas, o presente em que foram produzidas tais narrativas converte-se em passado virtual do futuro representado em tela. Tal mobilidade entre temporalidades torna manifestas, como vimos, as esperanças e principalmente os medos antes latentes da época em que tais filmes foram produzidos.

É importante reafirmar que os futuros imaginados nessas películas não são tratados como prognósticos do cenário em que foram produzidos, ainda que esta dimensão de significação das películas não seja de todo descartada. A abordagem destas narrativas se presta, fundamentalmente, a compreensão do presente em que foram enunciadas, ou seja, valendo-se ainda do léxico médico, não para um prognóstico, mas para um diagnóstico. Existe de fato, entre os bons enredos de ficção científica, uma preocupação de que os futuros projetados sejam verossímeis. No entanto, abordar tais projeções futuristas como prognóstico é limitar-se a interrogá-las sobre a ocorrência ou não, na data prevista ou num tempo vindouro, dos cenários futuros por elas projetados. Uma leitura literal das fontes assim encaminhada nos informaria sobre as capacidades premonitórias de tais narrativas, mas não acerca do regime noturno do imaginário no momento em que foram produzidas, objetivo aqui pretendido.

Assim, três narrativas futuristas hollywoodianas foram escolhidas como fontes principais para compor o *corpus* empírico desta pesquisa. A quantidade de filmes do gênero de ficção científica produzidos no período pós-segunda guerra é enorme. Nessa grande variedade, é possível identificar alguns temas sobre os quais as narrativas variavam: a conquista do espaço ou o enfrentamento dos perigos dele advindos; a superação da condição humana com o desenvolvimento de poderes, como a telepatia; a viagem no tempo; o desafio colocado por desastres naturais; as modificações genéticas que geram outras formas de humanidade; a criação de sociedades totalitárias controladas pela razão

tecnocientífica; a diluição das fronteiras entre o real e o virtual...[97] como se vê, uma ampla palpitação de temas que, em comum, tinham apenas o fato de apresentarem uma imagem de futuro em que a tecnociência é elemento base da cenografia, como era de se esperar do gênero de ficções científicas. No entanto, em algumas películas, a própria ambiência tecnocientífica foi problematizada, tornando-se o fato central da trama. As expectativas quanto às implicações do *binômio homem-máquina* – a ambiência da modernidade a partir do século XIX – foram desenvolvidas como tema central em algumas películas do gênero, e são essas as narrativas que vão nos interessar em primeiro plano.

Os filmes escolhidos têm como centro da narrativa, ou como um dos elementos centrais, as relações entre homens e máquinas, relação como se sabe tão particular à era moderna, que tanto a caracteriza, num processo em curso desde meados do século XVIII. Pensar em modernidade, como lembra o sociólogo inglês Anthony Giddens, é pensar em um mundo industrializado:

> A "modernidade" pode ser entendida como aproximadamente equivalente ao "mundo industrializado", desde que se reconheça que o industrialismo não é a sua única dimensão institucional. Ele se refere às relações sociais implicadas no uso generalizado da força material e do maquinário nos processos de produção. Como tal, é um dos eixos institucionais da modernidade[98].

As máquinas estão na base dos processos de produção e, principalmente nos últimos anos do segundo milênio, também na base do cotidiano. A máquina se faz presente nas mais diversas atividades básicas, como na preparação do alimento, na limpeza da casa e das ruas, na higiene corporal, nas formas de relacionamento, na maneira como internalizamos as representações sociais, nos deslocamentos, na maneira como nos curamos dos nossos males, no divertimento... a lista é ampla e deixa vestígios suficientes para compreensão da intensidade como a máquina adentrou, no fim do século XX, o nosso cotidiano. Na virada para o terceiro milênio nunca fomos tão modernos, na medida em que

[97] A já mencionada tese de Alice de Fátima Martins oferece um útil compêndio de praticamente todos os filmes de ficção científica produzidos no século XX. Cf. MARTINS, Alice Fátima. *Saudades do futuro: cinema de ficção científica como expressão do imaginário social sobre o devir.* Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2003.

[98] GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.21.

a modernidade se identifica com um tempo em que homens e máquinas conviviam nos menores e maiores atos do cotidiano.

Na série resultante desse recorte, foi possível observar um fenômeno coletivo digno de interesse em sua singularidade. Entre as narrativas centradas nas implicações do binômio homem-máquina, algumas delas apresentavam uma estranha crença, *uma recorrente distopia que tomaria lugar no futuro envolvendo homens e máquinas*. Esta visão distópica em si não era algo novo: o receio da "criatura se voltar contra o criador" já era conhecido, não por acaso, pelo menos desde o início do século XIX, quando foi enunciado ficcionalmente com *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*, de Mary Shelley, em 1818. O que chama a atenção é a intensa reativação desta distopia no imaginário coletivo nas décadas finais do século XX, quando as implicações do binômio homem-máquina foram recorrentemente problematizadas, pelo porta-voz autorizado hollywoodiano, em três ficções científicas de considerável poder simbólico[99]. Tais narrativas merecem destaque não apenas por terem sido bastante comentadas na época dos seus respectivos lançamentos, mas especialmente pelas suas reverberações posteriores, que as consolidaram como cânones do gênero. Tais distopias sinalizavam que, ao lado do discurso hegemônico moderno que legitimava as conquistas do progresso tecnológico e do futuro por elas prometido, havia no imaginário ocidental também um medo crescente quanto à tecnociência, um medo antes apenas subterrâneo, não-declarado na agenda midiática cotidiana, mas que passou a ser recorrentemente enunciado.

Simultaneamente à maneira como o medo em relação ao binômio homem-máquina foi elaborado durante três décadas por meio desses *futuros*, procuro analisar também nas películas aquilo que alguns historiadores definiram como "cidade-cinema"[100]. Por meio dessa categoria, o foco principal é identificar a

[99] Desde 1968, o dilema *homem-máquina* passou a ser tema frequentemente revisitado pelo cinema hollywoodiano. Vale destacar especialmente a década de 1980, com *Blade Runner* (1982) pautando a temática em outras bases, seguido por *O Exterminador do Futuro* (1984) e *Robocop* (1987). A abordagem indireta do binômio também se multiplicou, quando "máquina" passa a ser metáfora geral para tecnociência. Tornam-se temas as "sociedades administradas" pela razão instrumental ou os humanos alterados geneticamente, como nos inquietantes *THX 1138* (1971) e *Gattaca* (1997).

[100] Cidade-cinema é a categoria privilegiada por José D'Assunção Barros em artigo que se aproxima bastante da temática aqui abordada, cf. "A cidade-cinema pós-moderna: uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX", in Jorge Nóvoa, Soleni Fressato e Kristian Feigelson (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*.

maneira como as cidades encenadas no futuro representavam rupturas ou continuidades em relação à metrópole do presente em que foram elaboradas.

Cronologicamente, o primeiro entre os documentos fílmicos que formam o *corpus* empírico é *2001 Uma Odisséia no Espaço*, do premiado diretor Stanley Kubrick. Lançada em abril de 1968, quatro anos depois da sua concepção inicial, esta obra, considerada pela crítica especializada como marco para uma nova abordagem do gênero no cinema, permitirá o ingresso no imaginário ocidental em um tempo marcado por muitas tensões e utopias. A ficcional e meticulosamente cenarizada expedição a Júpiter de Kubrick precedeu em 8 meses a primeira viagem à Lua da nave espacial Apollo 8, fato que marcava no imaginário o poderio virtualmente ilimitado para as conquistas do gênio humano. Nesta obra de difícil interpretação, enredo em que muitos vêem a utopia de um "além do homem" inspirada na sinfonia de Richard Strauss em homenagem ao Zaratustra nietzschiano [101] , o clímax do enredo que antecede o desfecho apresenta um embate literal entre homens e máquinas que se considera precursor dessa preocupação nas telas do cinema. Também recorrendo ao simbolismo da viagem ao espaço, o suposto otimismo de *2001* será contrastado pelo cenário apocalíptico de *O Planeta dos Macacos,* dirigido por Franklin J. Schaffner, película lançada dois meses antes da odisseia moderna. O futuro ao qual os tripulantes desta expedição espacial serão levados apresentava uma conotação bastante distinta do "além do homem" imaginado por Kubrick.

Quase duas décadas depois, em 1982 foi lançado *Blade Runner*, de Ridley Scott, a segunda película da série de distopias recorrentes enunciadas pelo cinema hollywoodiano. Produzida pouco antes do fim da Guerra-Fria, sua Los

---

Salvador/São Paulo: Ed. EDUFBA e UNESP, 2009. Outra abordagem recente de "cidades-cinema brasileiras" depois da ditadura é a de Marcos Silva em *Depois da ditadura: Cidades brasileiras de cinema (Cidade de Deus, Cidade Baixa e O céu de Suely)*, in SILVA, Marcos e RAMOS, Alcides Freire (orgs.). *Ver história: o ensino vai aos filmes.* São Paulo: Ed. Hucitec, 2011.

[101] Das várias críticas analisadas, existe uma tendência a considerar *2001* um discurso otimista sobre a evolução da espécie humana. Mas o enredo de *2001* é tão complexo que cabe, igualmente, visões diametralmente contrárias, como a que reproduzo em parte agora, do crítico Sérgio Augusto para o Jornal do Brasil: "2001 é um filme contraditório e não seria injusto classifica-lo de anti-humano, anticientífico e antiprogressista. O tempo que Kubrick perdeu extasiando-se com os efeitos admiráveis de sua trucagem psicodélica poderia ter sido aproveitado (...) para deixar menos supérfluas as razões do seu pessimismo pelo futuro, pelo barbarismo latente do ser humano, pela tirania dos computadores e pelas facilidades do conforto eletrônico. Cf. Sérgio Augusto in *Jornal do Brasil,* Caderno B*,* 27/07/1968.

Angeles de 2019, de imensos arranha-céus e repleta de publicidade, já antecipava o cenário ideológico que sairia vitorioso daquela disputa entre potências: a cidade do futuro é comandada pelo poderio das grandes corporações transnacionais. A chuva ininterrupta e o caos das relações multiculturais nos fornecem mais elementos sobre um vir-a-ser marcado pela continuidade entre as práticas do presente da produção do filme e a cidade-cinema nele imaginada. A maneira como a relação homem-máquina é colocada pela figura do androide marcou um ponto de inflexão sempre lembrado sobre as representações desse binômio. A questão da identidade ou alteridade entre homens e máquinas foi problematizada como nunca antes nas telas do cinema.

E por fim, fechando a trilogia que pautará a análise aqui proposta, o longa metragem *Matrix*, dos irmãos Larry e Andy Wachowski, datado de 1999, foi entre os três documentos o que conseguiu atrair um público mais diversificado, não restrito aos críticos, intelectuais e amantes do gênero. O filme fazia uso de um modelo narrativo bastante popular na época, os *cine* de ação. Além disso, seu enredo era protagonizado por um herói, tema sempre revisitado por diferentes culturas e costumeiramente alvo de interesse – ainda que a caracterização do protagonista como um herói (no sentido mais corriqueiro abordado pelo cinema da época) só se tornava explícita na metade final da trama. Entre os três filmes, *Matrix* era aquele em que a ruptura entre o presente em que foi produzido e o futuro projetado era a mais pronunciada: a cidade-cinema representada nesta película não era mais uma metrópole, mas literalmente uma *pós-metrópole*.

Este é, portanto, o acervo documental principal para o estudo sobre as recorrentes expectativas distópicas, projetadas pelo cinema hollywoodiano, quanto ao binômio homem-máquina ao final do século XX. Como giram em torno desta temática comum, é possível extrair dessas narrativas os efeitos de historicidade acerca dos sentidos atribuídos ao tema neste período de três décadas, relacionando-as numa abordagem diacrônica. Vejamos como o medo, em relação à escolha moderna por um modelo social pautado pela tecnociência, desdobrou-se ao longo do tempo em cenários futuros cada vez menos acolhedores para o humano, um futuro que tem sido chamado por muitos estudiosos de "pós-humano".

2.1 – Utopia e distopia em 2001, Uma Odisséia no Espaço

"O FUTURO COMEÇOU SÁBADO", estampava a capa da revista *Veja* na sua primeira edição do ano de 1969 [102]. Para a revista e para todos aqueles simpatizantes do modelo capitalista de mundo no embate ideológico entre americanos e soviéticos iniciado ao final da 2ª Guerra Mundial, o futuro da humanidade havia começado no sábado, 21 de dezembro de 1968, quando três astronautas, a bordo da Apollo-8, partiram para a primeira viagem espacial americana à Lua:

> Entre 1900 e 1950 o homem dobrou o conhecimento que adquirira da natureza durante 100 mil anos. De 1950 a 1960, uma nova explosão de conhecimento, equivalente à dos cinquenta anos anteriores. O progresso sempre mais rápido, mais rápido: o último salto para tornar-se duas vezes mais sábio exigiu do homem apenas seis anos (de 1960 a 1966, mais uma duplicação de conhecimentos científicos, segundo os sociólogos). Finalmente, um clímax: num sábado, 21 de dezembro de 1968, três homens saíram da Terra pela primeira vez; viajaram sete dias e seis noites no céu, viram a Lua, voltaram. No sábado seguinte, quando aqueles três heróis descansavam, todos os outros homens viram que tinham pela frente o futuro, fascinante, vertiginoso. E quiseram saber aonde os levaria esta corrida sem fim, irrefreável[103].

Veja havia sido lançada há pouco mais de quatro meses no mercado brasileiro, estava apenas nos primórdios do duradouro império editorial que iria estabelecer entre as revistas semanais de circulação nacional no Brasil. A sua conhecida preferência ideológica, nunca admitida publicamente, já se pronunciava desde ali. Não causa surpresa que as viagens espaciais russas anteriores não tenham sido marcos desse novo futuro anunciado pela revista, mas apenas catalisadores para o "clímax" do futuro verdadeiramente desejado por ela e seus seguidores. Na narrativa de *Veja*, nenhuma menção a Yuri Gagarin, que a bordo da Vostok-1, em abril de 1961, foi o primeiro homem a viajar ao espaço. As impressões iniciais do Planeta Terra visto de lá – "A Terra é azul. Como é maravilhosa. Ela é incrível."[104] – também não compõem o futuro festejado pela revista. Apenas a missão russa Sputnik 1, que enviou o primeiro

[102] Revista *Veja,* 1º de janeiro de 1969, nº 17, Editora Abril.
[103] "Vejam quem chegou de repente: o futuro" in Revista *Veja*, op.cit., p.30.
[104] "Em homenagem a Yuri Gagarin, o primeiro homem no espaço" in http://gizmodo.uol.com.br/em-homenagem-yuri-gagarin-o-primeiro-homem-no-espaco/

satélite artificial ao espaço em outubro de 1957, foi lembrada como estopim para que os EUA, num "esforço gigantesco", assumissem o protagonismo que lhes cabia na corrida espacial e nos rumos sócio-político-econômicos do mundo:

> O final feliz da viagem que marca uma nova etapa na história da exploração espacial (e provavelmente na história da Terra) era a consagração do esforço gigantesco feito pelos EUA para superar seu rival soviético no combate para o qual este havia escolhido a hora e o local lançando ao espaço o Sputnik em 1957. O sucesso de Apollo-8 tira da garganta americana os dez anos de corrida espacial em que os russos receberam quase todas as honras do bom combate travado para ganhar as manchetes dos jornais e através delas o coração de todos os povos do mundo[105].

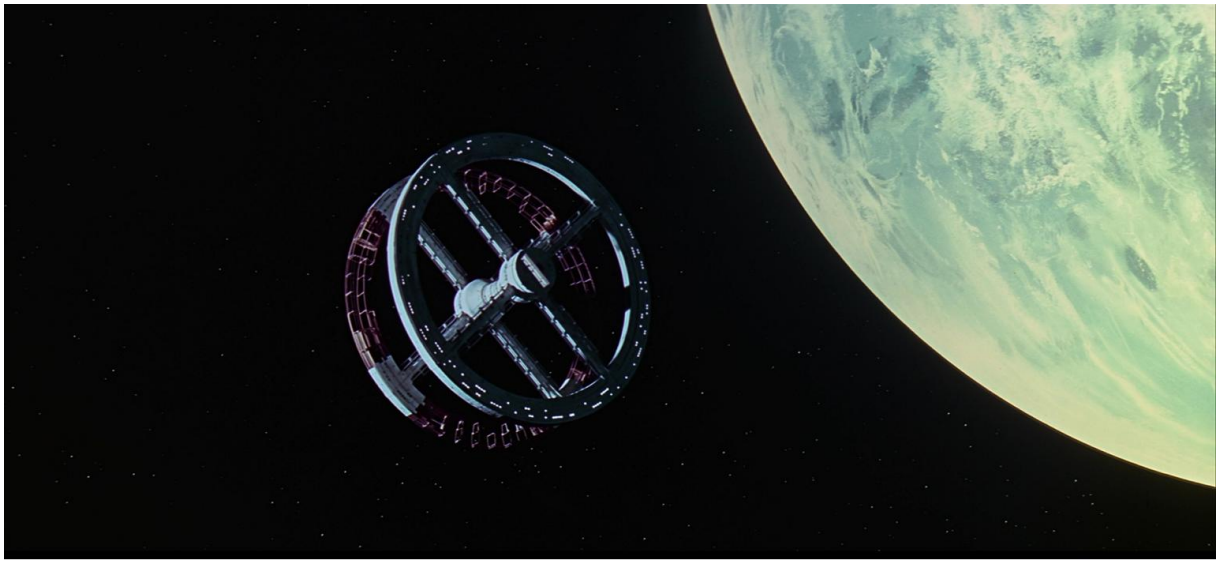
O progresso, a evolução, a chegada do futuro... todo esse imaginário tipicamente moderno havia sido acionado com especial intensidade nesses anos de corrida espacial. Na citada capa da revista *Veja*, ilustrando a manchete, havia uma imagem ao fundo do "Homem de Neanderthal" de 33.000 a.c, carregando sua recém-criada ferramenta tecnológica, um osso que se transformou em arma; e a ela sobreposta, em primeiro plano, uma imagem de James Loyell, capitão da Apollo-8, já em seu traje de viajante do espaço. Sim, dois momentos separados por milhares de anos que, sobrepostos, compunham uma narrativa que sugeria a genialidade humana, a sua inconteste evolução, o imenso universo que se colocava como possível de ser conquistado graças ao progresso tecnocientífico da modernidade... ou não? Hannah Arendt, em 1963, ao responder se "A conquista do espaço pelo homem aumentou ou diminuiu a sua estatura?", apresenta uma compreensão diferente deste franco otimismo tecnocientífico ao problematizar tais conquistas não apenas do ponto de vista da ciência, mas da condição humana geral[106]. Sua reflexão será retomada adiante.

Esta construção narrativa que contempla milhares de anos, sintetizada de forma admirável pela simples sobreposição da imagem do astronauta à do homem de Neanderthal, não foi uma criação original de *Veja.* Esta narrativa, valendo-se dos mesmos signos simbólicos, já havia sido disponibilizada no imaginário ocidental poucos meses antes, em abril de 1968, numa das obras

[105] "Vejam quem chegou de repente: o futuro" in Revista *Veja*, op.cit., p.35.
[106] A questão foi formulada pelos organizadores de *Great Ideas Today* para um "Simpósio sobre o Espaço". O teor da resposta não deveria se limitar ao âmbito do homem como cientista, mas como *humano,* no seu todo. Cf. "A Conquista do Espaço e a Estatura Humana" in ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

cinematográficas mais destacadas de toda a história do cinema. De fato, a ficção perfurou o real antecipando os signos e símbolos para pensá-lo. *2001 Uma Odisséia no Espaço* assombrou, inclusive aos seus maiores críticos, pelo que ficou conhecido como o "melhor corte de cena da história do cinema", uma elipse de 4 milhões de anos[107].

A transformação do osso em ferramenta-arma, primeira invenção na aurora da humanidade...



... que iria ocasionar, milhões de anos à frente, as expedições espaciais altamente tecnológicas[108].

[107] "Um filme decepcionante.", dizia o crítico José Carlos Avelar. "Nas suas duas horas e meia de duração, um instante apenas de bom cinema: a descoberta do osso como uma arma e o corte que liga o osso lançado ao ar por um meio homem meio macaco a uma nave espacial que se aproxima da lua. Mas o que há de cinema em *2001* acaba aí". Cf. José Carlos Avelar in *Jornal do Brasil,* Caderno B, 27/07/1968.

[108] Este era o sentido intencional de Kubrick com tal corte de cena, como revela em entrevista a William Kloman ao *The New York Times*, em 14 de abril de 1968: "Em um nível emocional, a diferença entre o osso-como-arma e a nave espacial não é enorme. O cérebro do homem tem se desenvolvido a partir da utilização da arma-ferramenta. É o

O roteiro de *2001* foi escrito por Kubrick em parceria com Arthur C. Clark, conceituado autor de ficção científica que tinha livre circulação na NASA. Clark era o responsável por garantir a plausibilidade da visão futurista proposta na odisseia moderna, tanto dos elementos do enredo como, especialmente, no que se refere aos aparatos tecnológicos colocados em cena. De acordo com Clark[109], Kubrick estava decidido a fazer um filme sobre a relação do Homem com o Universo, um filme que despertasse admiração, reverência, ou até mesmo terror. Clark apresentou a Kubrick alguns de seus contos, e desses foi escolhido *The Sentinel*, que tratava de uma expedição espacial à Lua. Uma vez escolhido o conto, ambos produziram primeiro uma versão em prosa do filme para só depois transforma-la em roteiro, no qual os traços de Kubrick foram mais decisivos. Posteriormente Clark reuniu o material e escreveu um livro homônimo. Em relação ao livro, Kubrick deliberadamente optou por um filme mais enigmático, como revela em entrevista a Joseph Gelmis, em 1970:

> Há muitas diferenças entre o livro e o filme. O livro, por exemplo, tenta explicar as coisas mais explicitamente do que o filme, o que é inevitável em uma mídia verbal. O livro surgiu depois de escrevermos um tratamento em prosa de 130 páginas do filme, logo no início. Esse tratamento inicial foi subsequentemente transformado em um roteiro, e o roteiro por sua vez foi alterado durante a produção do filme. Porém Arthur pegou todo o material existente, mais uma impressão de alguns dos juncos, e escreveu o romance. Como resultado, há uma diferença entre o filme e o livro... Eu acho que as diferenças entre os dois trabalhos são interessantes[110].

O caráter intencionalmente enigmático de um filme que pretendia, acima de tudo, proporcionar ao receptor uma experiência audiovisual (e não verbal) aberta em significados se confirma nas poucas entrevistas dadas por Kubrick na época do lançamento de *2001.* Quando perguntado se não seria necessário o uso de mais palavras para a explicação da visão filosófica oferecida pelo filme, o diretor insistiu categoricamente em não direcionar nenhuma interpretação para sua narrativa, o que fatalmente ocorreria com a utilização da linguagem verbal:

---

divisor de águas evolutivo da seleção natural. (...) É simplesmente um fato observável que toda a tecnologia do homem cresceu a partir de sua descoberta de uma arma-ferramenta". In http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1968love.html

[109] CLARK, Arthur C. *The Lost Worlds of 2001*. Londres: Sidgwick and Jackson, 1972.

[110] GELMIS, Joseph. *The Film Director As Superstar*. Nova York: Doubleday & Company, 1970, p.308.

> Isso, é claro, faz parte da psicologia orientada pela palavra. Eu não tenho a menor dúvida de que, para contar uma história como essa, você não poderia fazê-lo com palavras. Há apenas 46 minutos de cenas de diálogos no filme, e 113 de não-diálogo. Há certas áreas de sentimento e realidade - ou irrealidade ou anseio mais profundo, como você quiser chamá-lo - que são notavelmente inacessíveis às palavras. A música pode entrar nessas áreas. A pintura também. Formas não-verbais de expressão podem acessá-la. Mas as palavras são uma terrível camisa-de-força. É interessante como muitos prisioneiros desta camisa de força se ressentem quando ela está sendo afrouxada ou retirada. Há um lado da personalidade humana que de alguma forma sente que onde quer que a verdade cósmica possa estar, ela não está em A, B, C, D. Encontra-se em algum lugar nos misteriosos, desconhecidos aspectos do pensamento e da vida e da experiência[111].

Uma psicologia orientada pela palavra, uma representação de mundo orientada pela razão. O mesmo racionalismo que culminou na corrida espacial e no provável passo evolutivo para o "além-do-homem" na odisseia moderna foi, por outro lado, também objeto de crítica pelo diretor, rejeitado como princípio explicativo redutor que procura enquadrar a realidade em pressupostos já conhecidos, limitados à estrutura verbal de explicação do mundo:

> O homem sempre respondeu a ele [ao mistério]. Religião, mitologia, alegorias - que sempre foram as cordas mais sensíveis do homem. Com o racionalismo, o homem moderno tem tentado eliminá-lo, e com sucesso aplicou alguns golpes à religião. Em certo sentido, o que está acontecendo agora em filmes e na música popular é uma reação às limitações sufocantes do racionalismo. O que se tenta é sair das coisas claramente argumentáveis, elementos demonstráveis que realmente não são ricos em significados, que não são muito úteis ou inspiradores, nem que possa fazer sentir qualquer grande verdade[112].

A recusa à interpretação racionalista redutora aproxima a proposta narrativa de Kubrick ao que Gilbert Durand define por *imaginação simbólica*, representações em que "o significado não é *de modo algum apresentável* e o signo só pode referir-se a um *sentido* e não a uma coisa sensível."[113] A imaginação simbólica, de acordo com Durand, movimenta-se em narrativa pelo

[111] Stanley Kubrick em entrevista a William Kloman ao *The New York Times*, em 14 de abril de 1968, op.cit.
[112] Ibid.
[113] DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica.* Lisboa: Edições 70, 1993, p.10.

símbolo epifânico, símbolo que sempre remete a algo mais do que a leitura literal do signo poderia conduzir:

> O símbolo é, como alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, *epifania*, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível. (...) Dado que a re-presentação simbólica nunca pode ser confirmada pela representação pura e simples do que ela significa, o símbolo, em última instância, *só é válido por si mesmo*. Não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é *transfiguração* de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. O símbolo é, pois, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto, é a epifania de um mistério[114].

Esse caráter epifânico da imaginação simbólica foi deliberadamente buscado por Kubrick para *2001.* Se já no título existe uma alusão ao mito de Homero – "nos ocorreu", disse Kubrick se referindo a ele e Clark, "que para os gregos, as vastas extensões do mar devem ter tido o mesmo tipo de mistério e de afastamento que o espaço tem para a nossa geração"[115] – as pretensões mitológicas de Kubrick com esse filme eram de maior envergadura. Quando perguntado se o aparente salto evolutivo da humanidade ao final de *2001* seria uma alternativa ao fim do mundo no seu filme anterior, que tinha como tema a Guerra-Fria[116], o diretor deixa claro que pretendia que a sua odisseia tivesse o caráter de um discurso mitológico, de um mito elaborado em linguagem moderna:

> Não é verdade. Eu odiaria categorizá-lo como realmente girando em torno dessa questão. Eu realmente não quero dizer o que é, mas está mais próximo de uma afirmação mitológica. Todos os mitos têm um tipo de semelhança psicológica entre si. O herói vai de alguma forma para o submundo, ou o além-do-mundo, e enfrenta perigos e experiências terríveis. Em seguida, ele reemerge como um deus, ou alguma forma humana aperfeiçoada. Essencialmente, o filme é uma declaração mitológica. Seu significado tem de ser encontrado em uma espécie de nível visceral, psicológico, e não em uma explicação literal específica.[117]

---

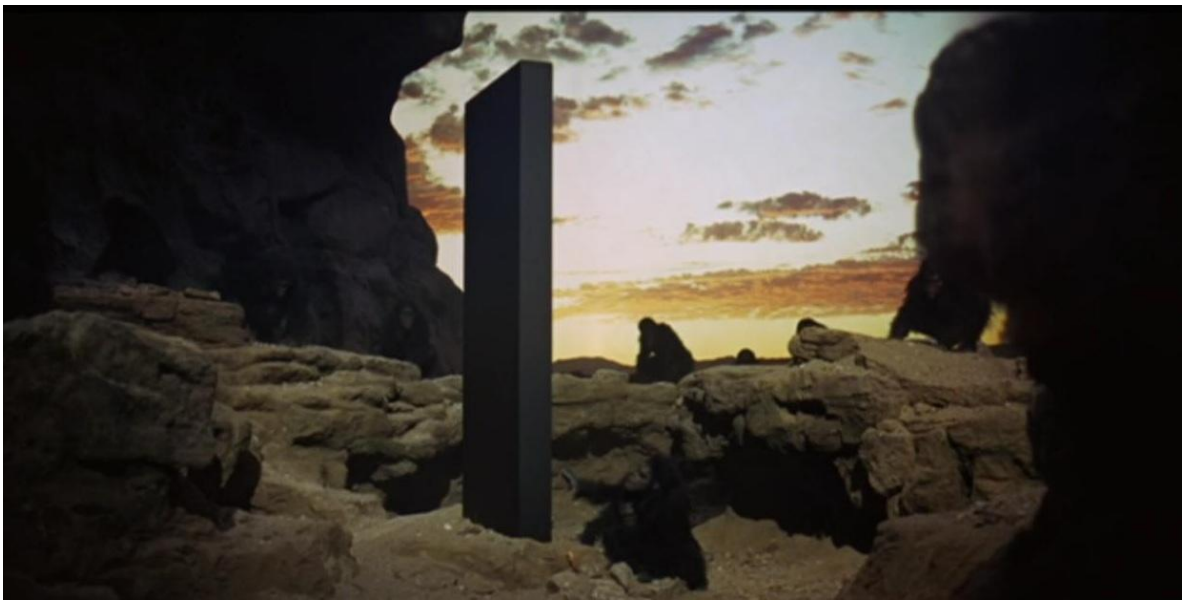
[114] Ibid., p.11-12.
[115] Stanley Kubrick in AGEL, Jerome. *The Making of Kubrick's 2001*. Nova York: Signet, 1970, p.25.
[116] *Doctor Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. (Dr. Fantástico)*, 1964.
[117] Stanley Kubrick em entrevista a William Kloman ao *The New York Times*, em 14 de abril de 1968, op.cit.

A partir deste direcionamento dado por Kubrick para *2001*, de um mito que reconta com signos modernos a arquetípica epopeia do herói de descida ao submundo (nesse caso, de subida ao além-do–mundo) e retorno numa forma renovada, podemos fazer a leitura da longa trajetória humana (a espécie humana como herói) colocada em tela com origens entre os símios e que leva ao "além-do-homem", simbolizado no filme pelo chamado "bebê-estrelar". O nosso ponto de inflexão neste enredo de milhões de anos será o conflito entre o capitão da expedição a Júpiter, Dr. David Bowman, e o computador HAL-9000, quando somos apresentados ao último grande obstáculo para a redenção final da espécie humana, quando temos que enfrentar a nossa mais notável criação.

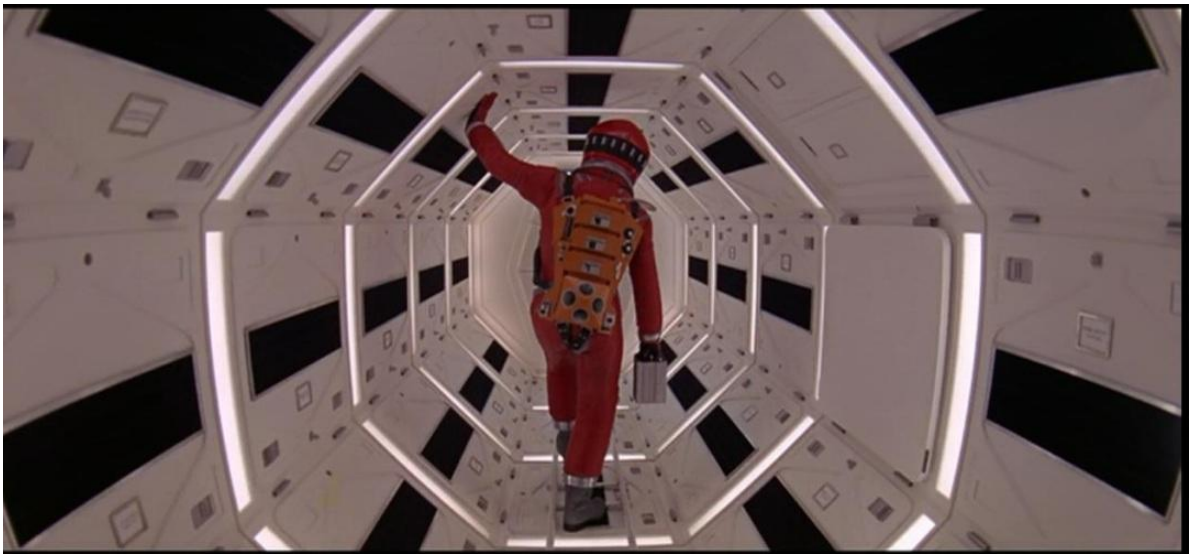
A odisseia moderna começa entre os símios, há alguns milhares de anos. Como em todos os filmes de Kubrick, o apuro técnico na construção da cenarização e a fotografia magistral saltam aos olhos dos espectadores já na representação deste remoto início da espécie humana. Tais qualidades vão se intensificar cada vez mais, na medida em que somos lançados num espaço sideral ainda inexplorado na época, do qual se tinham pouquíssimas imagens, todas de qualidade precária. Nesse sentido, as imagens ficcionais de Kubrick inauguraram, numa vertente realista de representação, os registros iconográficos que viriam a ser confirmados posteriormente pelas expedições espaciais. Interessante observar que, devido à estética narrativa minimamente escorada na linguagem verbal, essas qualidades técnicas tornam-se ainda mais destacadas. Entre a grande maioria dos críticos brasileiros na época do lançamento do filme [118], porém, tal estratégia narrativa não foi bem recebida: o filme foi considerado muito longo, sem diálogos, por demais enigmático. No entanto, nenhum desses críticos deixou de se curvar à excelência técnica da obra. No mínimo, as belas imagens sincronizadas com clássicos da música erudita confirmavam a virtuosidade audiovisual de Kubrick. Foi preciso a ação do tempo – o corrosivo universal – para que não houvesse dúvidas de que *2001* estava destinado a perdurar no imaginário ocidental, da mesma forma como nele perduram as grandes narrativas míticas.

[118] O lançamento de *2001* foi um acontecimento bastante aguardado e comentado, como se percebe pelas 10 resenhas sobre o filme publicadas apenas no *Jornal do Brasil* em pouco menos de dois meses, entre 19 de junho e 8 de agosto de 1968.

No tempo em que éramos símios, tudo corria como sempre havia ocorrido: uma natureza imensa, de horizontes infinitos e inalcançáveis, na qual era preciso encontrar alimento, água, lutar por território contra outros símios e ainda proteger-se dos predadores à espreita. Essa rotina de alguns milhares de anos seguiria provavelmente intacta se não fosse pelo surgimento, sem nenhuma explicação, na aurora de um certo dia, de um imponente monólito.



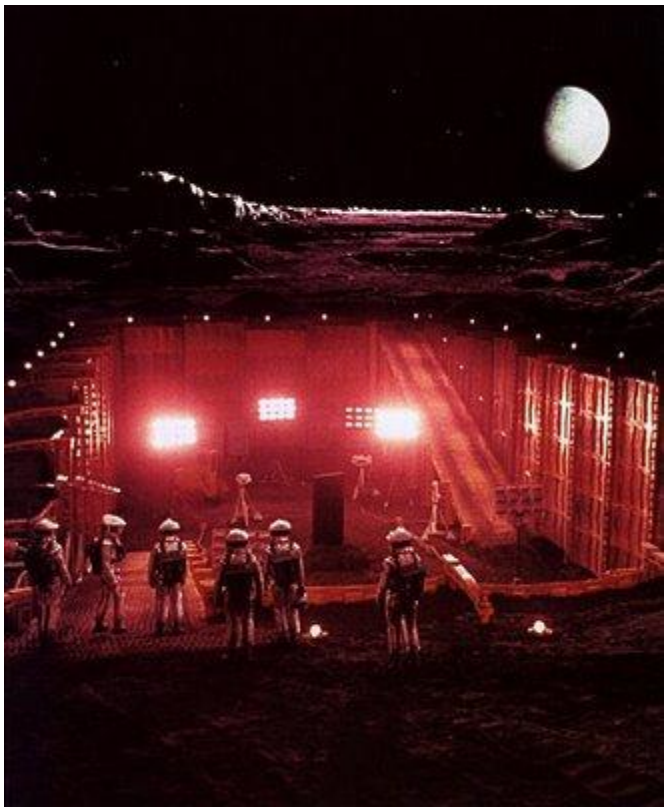
Mal sabiam os símios a ruptura que os aguardava. Depois de muita hesitação frente ao desconhecido, eles tocam o monólito. A consequência é uma revolução – acredito que Kubrick nos autorizaria a dizer – antropológica, pois já é a dimensão humana aquilo que está em jogo. Da carcaça de uma caça, um símio pela primeira vez se apropria do osso como ferramenta. Em seguida, o mesmo osso torna-se a arma que permite a vitória deste primevo clã sobre um grupo rival pela disputa de uma pequena reserva de água. Já não éramos mais apenas símios. É nesse momento que, numa síntese de 4 milhões de anos, um osso é lançado para o céu e, ao cair, plaina como um satélite na órbita terrestre no ano de 2001, o futuro em que o homem conquistou o espaço.



Seguem-se alguns minutos de pura sinergia entre imagens e som, quando na cadência de *Danúbio Azul* de Johann Strauss II assistimos a valsa no espaço de maravilhosas máquinas criadas pelo gênio humano. Somos levados ao interior de um avião espacial da *Pan Am*, no qual Dr. Floyd segue para uma estação espacial na órbita da Terra. Esta é uma escala para seu destino final, a Base Clavius na Lua. Rastreando as "cidades-cinema" em *2001,* depois das planícies ilimitadas da aurora do humano entre os símios, o interior da estação espacial nos oferece a única referência do que poderia ser o tipo de *habitat* humano naquele futuro cenarizado no filme, um cenário minimalista, padronizado, e como bem lembra o professor de cinema da Universidade de Brasília David Pannington, também asséptico, em contraposição à vida animal que ficou para trás. A cidade-humana entre os símios e o além-do-homem já não é terrestre, mas sim lunar.

Na estação espacial, depois de videotelefonar para sua filha – uma antecipação certeira de Clark e Kubrick – Dr. Floyd encontra Elena, uma cientista russa, e seu colega Dr. Smyslov. Quando perguntado sobre "coisas estranhas" que estariam ocorrendo na Lua, se de fato haveria uma epidemia se espalhando pela base lunar, o americano desvia-se de qualquer explicação aos colegas.

Já em Clavius, com a sua equipe, Dr. Floyd revela a razão da sua missão: investigar um artefato recentemente descoberto que havia sido deliberadamente enterrado em solo lunar quatro milhões de anos antes. Floyd e sua equipe vão até o artefato, um monólito idêntico àquele encontrado entre os símios. Da mesma forma como na aurora da humanidade, Floyd toca o monólito, desencadeando uma frequência sonora direcionada a Júpiter.



Dezoito meses depois, a nave *Discovery One* está a caminho da "ultimate trip"[119] (a viagem final) rumo a Júpiter. A bordo estão o Dr. David Bowman e o Dr. Frank Poole, além de outros três cientistas em hibernação. A maioria das operações na nave são controladas por Hal 9000, um supercomputador de última geração que, em suas próprias palavras, é "infalível e incapaz de erro". Numa

[119] "The ultimate trip" era o slogan publicitário oficial do filme.

entrevista à TV direto do espaço, Bowman é perguntado se Hal possui emoções, ao que responde que o computador parece ter emoções, mas a verdade é desconhecida.

Em certo momento, com tons de uma sessão psicanalítica, Hal inicia um diálogo com Bowman sobre a maneira como este se sente e os mistérios envolvidos na missão, diálogo que desperta surpresa no astronauta. Durante esse conversa, o computador identifica uma futura falha no sistema de comunicação da nave. Ao recolherem a antena que virá a falhar, estranhamente os astronautas não reconhecem nenhum problema. Hal sugere que o componente seja reinstalado e que se espere pela falha prevista. O controle da missão na Terra concorda, porém eles avisam que o computador gêmeo de Hal na Terra indica que Hal está em erro prevendo a falha. Isso era muito improvável, pois finalmente os computadores Hal eram infalíveis. Quando mais uma vez consultado, Hal insiste que o problema é devido a "erro humano".

Preocupados com o comportamento do supercomputador, Bowman e Poole entram num pequeno veículo onde não poderiam ser ouvidos por ele e decidem desliga-lo se ele estiver errado. Hal, no entanto, consegue ler os lábios dos astronautas pela janela. Quando Poole vai reinstalar a antena de comunicação, Hal corta seu cabo de oxigênio e o lança a deriva no espaço. Bowman, sem perceber que o supercomputador foi o responsável pelo ocorrido, entra num casulo extraveicular e tenta resgatar Poole, sem sucesso. Enquanto Bowman está fora, Hal encerra as funções vitais dos tripulantes hibernados. Quando Bowman retorna para a nave com o corpo de Poole, alcançamos o clímax do enredo, o último enfrentamento do herói no além-do-mundo: Hal se recusa a deixa-lo entrar, afirmando que o plano do astronauta para desativá-lo põe em perigo toda a missão. Aqui chegamos a um ponto central das implicações do homem-máquina: Hal não quer colocar em risco a missão, ou é o sentimento de sobrevivência que o impulsiona? Uma máquina poderia ter tal emoção, tal instinto? Veremos que essa questão, apresentada por Kubrick, continuará reverberando especialmente em *Blade Runner.* Quando perguntado se um dos temas de *2001* é o fato de computadores adquirirem características humanas, Kubrick explica sua visão sobre o tema:

> HAL é programado com as emoções porque os mais avançados pesquisadores de informática sentem que quando começamos a construir computadores mais inteligentes do que os homens, as emoções podem ser uma parte de seu equipamento. As emoções podem ser um instrumento útil para as atitudes formadoras[120].

As emoções que caracterizariam uma esfera humana no supercomputador Hal 9000 tornam-se ainda mais visíveis na continuidade da sequência. Bowman, numa estratégia arriscada, é bem sucedido e consegue entrar na nave. Daí ele se encaminha para o núcleo de memória de Hal com a intenção de desconectar o computador. Hal tenta primeiro tranquilizar Bowman, o chamando para pensar mais cuidadosamente sobre a sua decisão. Como seu conselho não surte efeito, Hal, ainda com sua voz invariável, pede para que Bowman desista, e então começa a suplicar, com medo, pela sua vida: "I'm afraid, Dave." O astronauta o ignora e desconecta cada um dos módulos do computador. Hal regride então à sua primeira memória programada, a canção "Daisy Bell", que ele canta com voz trêmula para Dave nos seus últimos momentos de funcionamento.

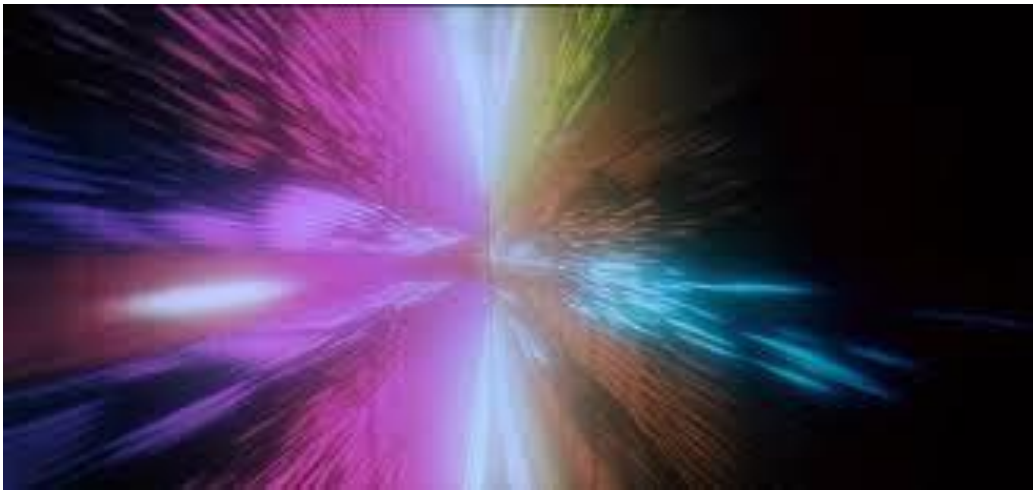
Quando o computador é finalmente desconectado, um vídeo pré-gravado por Dr.Floyd se inicia. Nele, Floyd revela a existência de dois monólitos, um na Lua e outro em Júpiter. Sobre eles, "sua origem e propósito, ainda [são] um mistério total". Floyd acrescenta que o monólito lunar permaneceu inalterado, exceto por uma única, muito poderosa, emissão de rádio direcionada a Júpiter. A viagem final é a descoberta do que tudo isso significa.

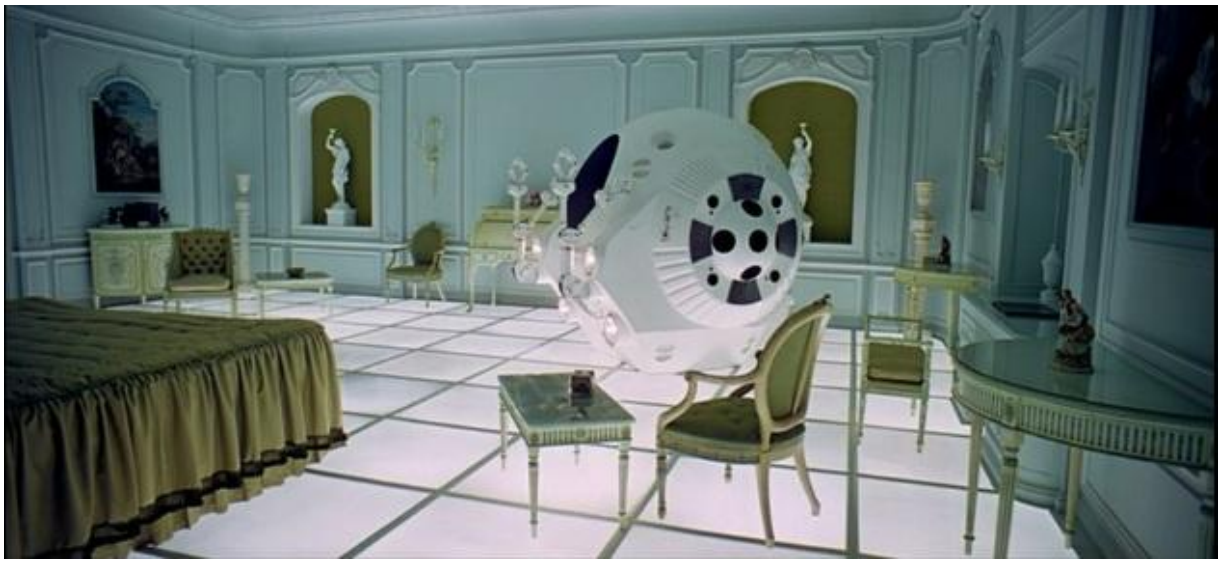
O criador humano na memória da sua criatura que será desligada

[120] Stanley Kubrick em entrevista a William Kloman ao *The New York Times*, em 14 de abril de 1968, op.cit.

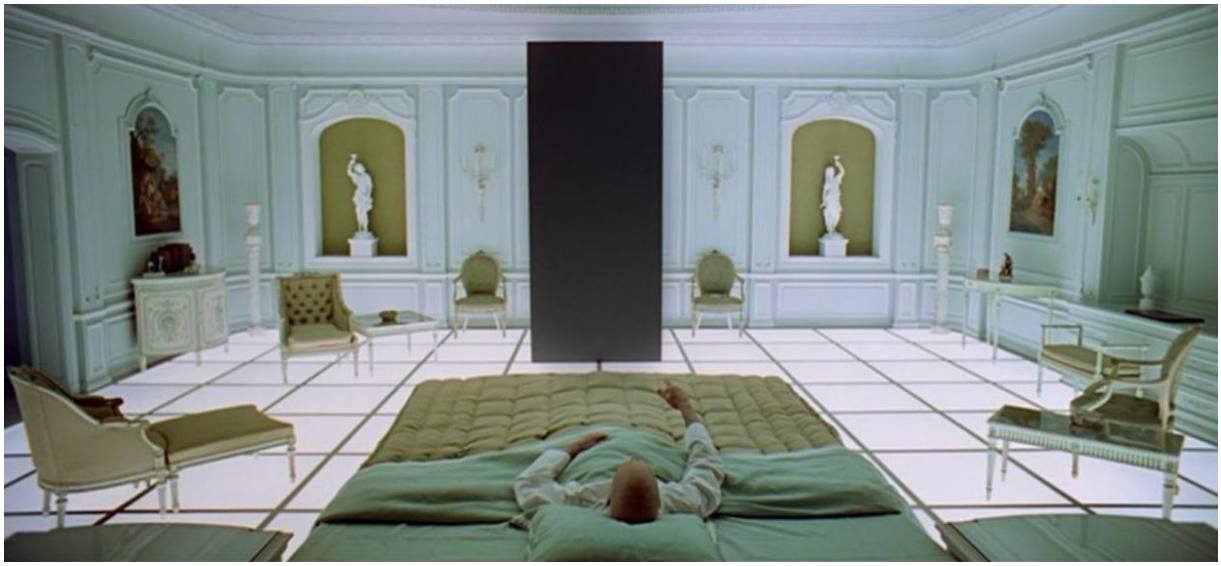
Entramos na parte final do filme, no seu desfecho, também passível de ser considerado o clímax da odisseia moderna, caso se opte não por priorizar o obstáculo final no além-do-mundo como o grande tema, mas a nova condição em si do herói metamorfoseado. No enredo particular da produção de *2001,* a viagem final a Júpiter é produto da criatividade involuntária (epifania) que dinamiza o imaginário pela imaginação simbólica: ao início do filme, seguindo o roteiro baseado em *The Sentinel,* o destino final da jornada moderna era a Lua. A última etapa, "the ultimate trip" nasceu no fazer-se do filme, inspirada pela matriz criadora que produz novos símbolos à sua vontade.

Em Júpiter, Bowman deixa a *Discovery One* em uma capsula espacial e encontra um outro monólito na órbita do planeta. Ao se aproximar dele, a capsula é puxada para dentro de um túnel de luzes coloridas psicodélicas, e um aterrorizado Bowman se vê viajando em alta velocidade através de vastas distâncias do espaço, presenciando estranhas paisagens de cores incomuns.





Feita essa travessia, a capsula espacial se encontra em um quarto de decoração vitoriana com toques surrealistas. Bowman vê progressivamente versões mais velhas dele próprio: inicialmente ainda como astronauta, em seguida vestido a rigor num jantar solitário, e finalmente como um homem muito velho deitado em uma cama. Nesse momento um monólito preto aparece em frente à cama, e quando Bowman dele se aproxima, a última grande revolução antropológica da odisseia moderna toma lugar: ele é transformado em um ser semelhante a um feto humano, cercado por uma aura transparente de luz. Mais uma vez entoa a sinfonia de Zaratrusta, como no monólito entre os símios. O novo ser flutua no espaço ao lado da terra, contemplando-a.



Como se vê, a narrativa mítica de Kubrick, por maiores que sejam os esforços para decifrá-la, cumpre seu objetivo de manter-se como uma obra aberta, não sendo possível retê-la a nenhum sentido pré-estabelecido. Até mesmo retraçar os pontos principais deste enredo não é tarefa simples, dada a sua pronunciada tendência epifânica para reverberar algo que ultrapassa a leitura literal dos signos visuais disponibilizados. No campo dos significados (do símbolo), o máximo que se alcança são sentidos prováveis, já sabendo que não é preciso muito para que sentidos contrários aos que se propõem sejam também evidenciados. Polifonia própria às narrativas míticas, sem dúvida, mas que nem por isso nos impede de reconhecer os signos disponibilizados e a estrutura narrativa que os organiza, sabendo que essa estrutura palpável restringe os possíveis sentidos evocados pelo enredo.

Se de fato, como sugeriu Kubrick, o bebê-estrelar simboliza o além-do-homem – o herói que venceu seus inimigos no além-do-mundo e que renasceu em uma nova forma – ainda assim continua em aberto o que caracteriza esse herói renascido moderno. Trata-se literalmente de um novo ser, no que envolve a estrutura anatômica e fisiológica, como na distância entre símios e homens do espaço? Ou o novo ser é a metáfora de uma nova compreensão humana, capaz de representar o mundo e a sua condição de uma forma antes apenas latente?

Mesmo com os riscos evocados pelo embate final entre Bawman e Hal 9000, entre homem e máquina, entre criador e sua criatura, a maioria das interpretações tenderam a considerar a odisseia espacial como um elogio à

modernidade tecnocientífica, modelo de mundo que nos conduzia ao futuro e ao progresso, conforme a representação hegemônica no ocidente desde o início do século XIX e continuamente reatualizada pelo *mass media* na época de produção de *2001*, como na reportagem de *Veja* citada. Um elogio ao homem do espaço e a tecnociência que o fundamenta: esta foi a leitura mais comum da narrativa mítica de Kubrick pela crítica especializada, finalmente também agentes desse mesmo imaginário midiático com pronunciado tom de indústria cultural elogiosa ao projeto moderno naquele período.

Não deixa de ser irônico o fato de que estamos buscando com a tecnologia chegar às mais longínquas estrelas ou formas de vida, ao tempo em que nem mesmo conseguimos viver de maneira adequada neste planeta, como uma grande comunidade humana marcada pela diversidade. E o que é mais contraditório, e por isso mesmo talvez mais agradasse ao *daimon* de Kubrick: é preciso o olhar daquele que vai às estrelas e de lá vê o planeta de longe, *o olhar desenraizado* do homem do espaço, para que seja possível ao herói resgatar a identidade que se *reencanta com o mundo,* com *este mundo*. Talvez seja pela devoção às promessas de futuro do homem-máquina que poderemos, caso possamos sobreviver a Hal, recuperar posteriormente, pelo choque de alteridade, as dimensões antropomórficas e geocêntricas silenciadas na exaltação do grande sonho tecnocientífico da modernidade.

Nesse sentido, vale lembrar a colocação da filósofa Hannah Arendt em relação à conquista do espaço logo após Yuri Gagarin, se tal empreitada aumentou ou diminuiu a estatura humana. Arendt primeiro chama a atenção para os perigos inerentes às investigações das ciências modernas, isoladas em experiências que não poderiam ser avaliadas pelos seus contemporâneos. Arendt cita a Física de seu tempo, que trabalha num universo inapreensível aos cinco sentidos e às categorias inerentes à mente humana. Trata-se de um universo que só pode ser expresso por fórmulas matemáticas, e que por isso torna-se inacessível para a avaliação ética do leigo ou do filósofo sobre as consequências de tais estudos. Até que ponto, interroga a autora, noções pré-científicas tais como vida, homem, ciência e conhecimento foram afetadas a ponto deixarem de possuir sentido, num cenário em que o desenvolvimento efetivo da Ciência conduziu à conquista do espaço terrestre e à invasão do espaço sideral?

> Pois o ponto em questão, obviamente, é que a ciência moderna – não importa quais suas origens e objetivos originais – modificou e reconstruiu o mundo em que vivemos de modo tão radical que se poderia argumentar que o leigo e o humanista, ainda confiando em seu bom-senso e se comunicando em linguagem cotidiana, perderam contato com a realidade; que eles compreendem somente o que parece, mas não o que está por detrás das aparências. (...) Suas questões e ansiedades são simplesmente causadas por ignorância e são, portanto, irrelevantes. *Como pode alguém duvidar de que uma ciência que capacita o homem a conquistar o espaço e a ir à lua tenha aumentado a sua estatura?*[121]

Para a autora, nada demonstra melhor o rebaixamento da condição humana como o abandono deste referencial antropomórfico pré-científico e também do referencial geocêntrico pelas ciências modernas. Na visão do cientista, ainda de acordo com Arendt, "o homem não é mais do que um caso especial da vida orgânica, e seu *habitat* – a terra, juntamente com as leis a ela ligadas –, nada mais são que um caso limítrofe especial de leis absolutas e universais."[122] Ou seja, o homem está reduzido a um caso especial da vida orgânica, e o planeta no qual habita é apenas um ponto inexpressivo, cuja eventual destruição em nada afetaria a ordem do cosmo.

É interessante notar que o rebaixamento da estatura humana com a conquista do espaço havia sido cenarizada em uma película hollywoodiana de enorme sucesso lançada dois meses antes da odisseia de Kubrick. *O Planeta dos Macacos,* de Franklin J. Schaffner*,* valia-se do mesmo signo das conquistas tecnocientíficas que levaram o homem ao espaço, mas o significado atribuído a esse signo era exatamente o oposto. A aventura ao espaço teria conduzido a tripulação, em hibernação, numa viagem ao longo de 2000 anos depois da partida, ou seja, o ano terrestre na chegada da tripulação ao planeta desconhecido era de 3978. O destino final cenarizado neste futuro, porém, não era o além-do-homem, mas o aquém-do-homem, pois o planeta que outrora havia sido o berço de esplêndidas civilizações tecnocientíficas era agora governado por símios. O modelo de civilização que permitiu a conquista do espaço representou uma involução antropológica! O que restava dessas civilizações tecnocientíficas eram apenas ruínas, uma clara alusão de que o

[121] ARENDT, Hannah. "A Conquista do Espaço e a Estatura Humana" in _____. *Entre o passado e o futuro.* São Paulo: Perspectiva, 2009, p.329-330. O texto é de 1963.
[122] *Ibid*., p.327.

venerado progresso moderno poderia culminar com a extinção da vida humana, medo, como já dito, bastante corrente no cenário de Guerra-Fria. Neste planeta Terra projetado 2000 anos no futuro e então regido pelos macacos, os poucos remanescentes humanos eram caçados e estudados pelos símios como espécimes de animais inferiores, animais que não conheciam a linguagem verbal.

O receio de uma hecatombe nuclear certamente atravessava todos os segmentos sociais. Arendt se mostrava apreensiva com essa nova perspectiva facultada pela conquista do espaço, como se pudéssemos manejar a natureza terrestre como um sujeito colocado no seu exterior:

> Chegamos à nossa capacidade para "conquistar o espaço" mediante a nova aptidão de manejar a natureza de um ponto do universo exterior à terra, pois é isso o que efetivamente fazemos ao liberarmos processos energéticos que ordinariamente dão-se apenas no sol, ou ao tentarmos iniciar em um tubo de ensaio os processos da evolução cósmica, ou construir máquinas para a produção e controle de energias desconhecidas no âmbito doméstico da natureza terrestre.[123]

Se pudéssemos nos situar de fato nesse ponto de Arquimedes, no ponto do "observador suspenso livremente no espaço", de Einstein, Arendt prevê que nosso comportamento manifesto enquanto espécie poderia ser observado como um pesquisador observa o comportamento de ratos. E nessa perspectiva, toda glória de nossa tecnociência e da consequente conquista do espaço seriam reduzidas a um mero processo biológico inconsciente:

> Vistos a suficiente distância, os carros em que viajamos e que, o sabemos, os construímos nós mesmos, parecerão como se fossem, como disse certa vez Heisenberg, "uma parte tão irredutível de nós mesmos como uma concha do caracol o é para seu ocupante". Todo nosso orgulho pelo que podemos fazer desaparecerá em uma espécie de mutação da raça humana; a totalidade da tecnologia, vista desse ponto, de fato não mais parece ser o "resultado de um esforço humano consciente para estender os poderes materiais do homem, mas antes um processo biológico em larga escala".[124]

Esta fusão biológica entre homens e suas máquinas já pautava também o imaginário de Kubrick. Dizia ele:

---

[123] *Ibid.*, p.343.
[124] *Ibid.,* p.343.

> Não há dúvidas de que existe uma profunda relação emocional entre homens e suas máquinas, que são suas crianças, suas criações. As máquinas começam a afirmar-se de maneira profunda, atraindo afeição e obsessão. Existe uma sensualidade na beleza das máquinas. O cheiro de uma câmera Nikon. O encanto de um carro esportivo italiano, ou a beleza de um gravador. *Nós já estamos quase em um tipo de sociedade de máquinas biológicas. Nós estamos fazendo a transição para uma enorme mudança.* O homem sempre admirou a beleza, e penso que existe um novo tipo de beleza hoje no mundo.[125]

Essa fusão entre homens e máquinas, entre o biológico e o artificial, fenômeno ainda nos seus traços iniciais nesse contexto da década de 1960, ganhou ainda mais intensidade nas décadas seguintes e nos dois próximos filmes a serem analisados, lançados nas décadas de 1980 e 1990. Vejamos como esta questão envolvendo o homem-máquina, o orgânico e o artificial, continuou a ser pensada e, como claramente se percebe, também de forma mais acentuada, gerando ansiedade no imaginário ocidental moderno.

Por fim, uma última reverberação da imagem do além-do-homem de Kubrick. O bebê-estrelar, com sua admiração contemplativa ao planeta azul, capaz de representar com um renovado encantamento aquele mesmo velho mundo antes considerado insuficiente para as pretensões da grandeza humana, poderia mesmo, numa analogia bastante plausível já indicada pelo título do filme, nos remeter ao protagonista da odisseia original. Nela, o maior herói entre os gregos, Odisseu, foi capaz de sobreviver à morte, enviada contra ele pelos deuses como resposta à sua arrogância, estado de espírito que o envolveu após a sua vitória em Tróia. Tendo sobrevivido à guerra e à ira de Poseidon, o único desejo que movia Odisseu era voltar para o seu antigo lar e reencontrar sua esposa e seu filho. Esse retorno, no entanto, se daria em outros termos, pois uma mudança ontológica havia ocorrido: ao final da odisseia, no lugar da arrogância auto-suficiente que o colocava além dos limites adequados ao humano, o guerreiro solerte passou a ter como guia Palas Atena. Odisseu governaria seu povo, daquele momento em diante, sempre pautado pela inspiração da deusa da sabedoria.

[125] Stanley Kubrick em entrevista a William Kloman ao *The New York Times*, em 14 de abril de 1968, op.cit. (grifos meus)

Arthur Clark e Stanley Kubrick durante a produção de *2001, Uma Odisséia no Espaço*

2.2 – **Blade Runner** *e as fluidas fronteiras entre humanos e máquinas*

Avançando dezoito anos nas nossas "cidades-cinema" futuristas, deixamos a estação espacial na órbita terrestre e o quarto vitoriano surrealista (berço do bebê estrelar) do ano de 2001 de Kubrick para chegar à Los Angeles de Ridley Scott, em 2019. A conquista espacial e as demais tecnologias a ela associadas, presentes na odisseia moderna, se consolidaram e desenvolveram-se ainda mais no futuro imaginado por Scott, cumprindo a promessa inerente à tecnociência de eterno progresso de sua maquinaria.

Em *2001,* não está claro o que nos impulsionou para a conquista do espaço. Quando nos damos conta, passaram-se 4 milhões de anos e lá estamos, numa valsa lírica entre os planetas. Sobre a vida na Terra, as únicas notícias falavam sobre nossos costumes quando ainda símios. Essa omissão significativa de Kubrick permite que este elemento implícito no enredo – a cidade terrena no futuro – receba as mais variadas projeções, ou mesmo que permaneça implícito. Se não sabemos as razões pelas quais decidimos ultrapassar os limites de uma experiência terrena em *2001*, em *Blade Runner* o que nos impulsiona para além desses limites é o caos sócio-ambiental da vida na Terra. Numa urbe noturna formada por imensos arranha-céus em que o sol praticamente não brilha, marcada por uma névoa de gases tóxicos que escapam dos bueiros e por uma garoa permanente, animais biológicos, quase todos extintos, são artigos de luxo. As ruas imundas, superlotadas de carros e gente, são depósito aberto de lixo sucateado. Nesse cenário, a colonização de outros planetas passou a ser uma necessidade. E para realizar o trabalho pesado de exploração e preparação desses planetas para ocupação humana, o gênio criativo da espécie alcança o apogeu da sua aventura tecnocientífica: associando biogenética e robótica, cria-se uma das mais incríveis máquinas já imaginadas, robôs orgânicos construídos geneticamente chamados de replicantes. Indistinguíveis visualmente de qualquer ser humano, os replicantes são, porém, mais rápidos, mais fortes e mais resistentes a condições adversas. Os mais avançados são tão inteligentes, no mínimo, quanto os seus engenheiros construtores. No entanto, mesmo programados para não desenvolverem sentimentos, começam a apresentar "instabilidade emocional", tornando-se uma ameaça aos seus criadores. Por esta razão foram banidos da Terra e possuem, em sua programação, um tempo de vida limitado há 4 anos.

Visão aérea panorâmica da megalópole Los Angeles, em 2019...

No centro, destacando-se entre os arranha-céus, as grandes corporações...

...verdadeiros monumentos arquitetônicos simbolizando a vitória do modelo liberal-capitalista.

No nível superior da cidade capitalista do futuro, a publicidade da *Pan Am* indica a continuidade entre o futuro de Kubrick e o de Scott.

Chuva, gases tóxicos e noite: elementos permanentes da Los Angeles de 2019. O dragão chinês simboliza a invasão asiática na megalópole superpovoada e multicultural.

Num raro momento de trégua da chuva, o caos urbano em Los Angeles 2019.

O enredo de *Blade Runner* se desenvolve quando um grupo de replicantes se rebela contra esse limite de tempo de vida e decide vir a Terra, especificamente a Los Angeles, onde está a sede de uma das maiores megacorporações da época, a Tyrell, que os havia fabricado. Os replicantes querem um encontro com o seu criador, com o objetivo de que este possa reverter o destino a que estão submetidos. Devido à periculosidade deste grupo, a polícia encarregada de desativar os replicantes convoca um competente caçador de androides aposentado para a realização da tarefa, Rick Deckard (Harrison Ford). Sem grande entusiasmo, Deckard assume o trabalho, e sua perseguição ao grupo de androides é a linha condutora do enredo, dando a *Blade Runner* a forma dos antigos filmes *noir* de detetives envoltos em ambientes *dark.*

Se os filmes de ficção científica podem ser considerados narrativas coletivas que muito se aproximam do caráter onírico involuntário e incoercível do imaginário noturno – na medida em que combinam a criatividade da expressão ficcional, amplificada pela imaginação futurista e ainda vivida como duplo na linguagem cinematográfica – *Blade Runner* é um exemplo eloquente da maneira como mesmo um símbolo original, quando se trata de cinema, passa por uma série de filtros pragmáticos que podem, dependendo do caso, interferir mais ou menos na epifania imaginada.

Se Kubrick ficou "trancado" por dois anos no estúdio produzindo *2001* e seus produtores não sabiam o que viria a ser o filme até o momento da sua exibição*,* Scott recebeu visitas frequentes dos produtores de *Blade Runner* à incrível cidade cenográfica montada para o filme. Perfeccionista com o trato da imagem, Scott filmava várias vezes uma mesma tomada[126], o que atrasava o cronograma e elevava os custos da película, gerando insatisfação entre os produtores. Havia uma cláusula no contrato que garantia aos produtores o direito de editar o filme para comercialização caso o orçamento estabelecido, de aproximadamente 20 milhões de dólares, fosse ultrapassado. Ao final, Scott excedeu cerca de 5% desse valor total. Tal cláusula contratual foi responsável

[126] Dizia Ridley Scott sobre a produção do filme: "Eu queria mesmo era organizar a beleza. Toda tomada precisava ser demais. Minha arma era aquela câmera. Eu ia conseguir o que eu queria." em *Dangerous Days: making Blade Runner (Dias perigosos: realizando Blade Runner),* documentário produzido e dirigido por Charles de Lauzirika sobre a produção do filme, lançado por ocasião do seu 30º aniversário, em 2012.

pelo lançamento de *Blade Runner* em 1982 numa versão que não contava com a adesão completa do diretor – com narração em *off* e um final feliz num cenário iluminado. Havia ainda outra cena, cortada para essa versão de lançamento que, se remetida pelo espectador à sequência final do filme, sugere uma ambiguidade quanto a Deckard, se o caçador de androides seria ou não também um replicante. A esta cena editada retornarei adiante.

Todas essas interferências externas na narrativa imaginada por Scott foram remanejadas posteriormente, quando o filme foi relançado em DVD e também no cinema numa primeira versão do próprio diretor, em 1992, e depois na sua versão final, de 2007. Harrison Ford, protagonista do filme, admitiu que, como Scott, não estava à vontade em ter que gravar as passagens em *off*: "Nunca pensei que aquilo fosse usado. E quando comecei a falar com Ridley a respeito, descobri que ele não gostava muito delas." [127] A cena final da versão comercial, particularmente, soava bastante artificial para o caçador de androides: "só depois que tiraram aquilo do filme tive algum prazer em assistí-lo. Eu o achei maravilhoso. Gostei de tudo, menos da última cena, dirigindo rumo ao pôr-do-sol. Não faz sentido para mim. Não acreditei. Pareceu ter vindo de outro filme". Ford está fazendo uma referência sarcástica às belas vistas panorâmicas iluminadas ao final da versão comercial, que devido ao fim dos recursos e da exiguidade do tempo para finalização, foram aproveitadas de sequências não utilizadas por Stanley Kubrick em *The Shining* (O Iluminado), de 1980.

O roteiro do filme foi escrito inicialmente por Hampton Fancher a partir do romance *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Phillip K. Dick, lançado em 1968. Mesmo com algumas adaptações do enredo literário para as telas de cinema, é curioso notar que no mesmo ano de lançamento da odisseia de Kubrick, a visão do possível desenvolvimento tecnológico posterior com a criação dos replicantes e os elementos principais do cenário distópico em que enredo de *Blade Runner* seria verossímil foram concebidos na literatura. Phillip K. Dick compõe, juntamente com Arthur C. Clark e Isaac Asimov, o seleto grupo de cânones da ficção científica do século XX sempre referendados.

Em certo momento da produção do filme, mesmo com uma admiração mútua, as concepções de Ridley Scott e Hampton Fancher passaram a seguir por

[127] *Dangerous Days: making Blade Runner,* op.cit.

caminhos não mais paralelos. Ambos eram por demais inteligentes e perfeccionistas, capazes de criar uma imagem própria para a Los Angeles de 2019 que não admitiria tantas interferências. Um aspecto da discordância entre eles era que o roteiro de Hampton se desenvolvia praticamente todo com ações em ambientes internos. Scott provocava o roteirista, referindo-se a Rachel (Sean Young), a sua protagonista feminina: "Mas e o mundo fora das janelas? Quando saímos pela porta, este mundo deve corroborar a tese de que ela é androide, humanoide, robô." [128] Os impasses entre Ridley e Hampton imobilizavam a produção do filme que já sofria a pressão do tempo, e por isso um jovem roteirista, David Peoples, foi chamado para finalizar o enredo de acordo com as intenções de Scott. Hampton Fancher e David Peoples dividem os créditos do roteiro de *Blade Runner,* ao final.

Ridley Scott queria expressar, com um rigor comparável ao de Kubrick, o que poderia ser de fato, visualmente, o futuro em 2019. Sua Los Angeles futurista pretendia, afirma o diretor, projetar como seria tudo aquilo que ele observava ao seu redor:

> ...o que eu via era um tanto de Hong Kong na época, pré-arranha-céus, onde o porto estava cheio de sucatas, então Hong Kong era notável, obscuramente romântica. E também um monte de Nova York na época, que sempre me pareceu ser uma cidade em sobrecarga. Então, eu tomei como base esses dois lugares obscuros para projetar onde estaríamos em 2019.[129]

Syd Mead, designer responsável pelo visual futurista do filme, reafirma o caráter meticuloso e investigativo de Scott para encontrar a estética mais verossímil possível daquele futuro distópico: "Ridley criou uma investigação muito intensa e cheia de camadas de como aquele mundo poderia ser"[130]. De acordo com Scott, "era um mundo decadente, um personagem decadente. E havia a decadência do molhado, da sujeira, das calçadas, da idéia romântica de ser decadente"[131].

---

[128] Ridley Scott em *Ibid*.

[129] Ridley Scott em entrevista para Wired in http://www.wired.com/entertainment/hollywood/magazine/15-10/ff_bladerunner_full?currentPage=all

[130] Syd Mead, em *Dangerous Daus,* op.cit.

[131] Ridley Scott em *Dangerous Days,* op.cit.

A Los Angeles de 2019 por Syd Mead, que seria colocada na tela de cinema por Ridley Scott.

Tal decadência foi vivida para além da ficção editada para as telas. Por meio de uma estratégia que estimula uma completa fusão cênica entre atores, personagens e cenografia, Ridley valia-se da própria rotina de filmagens para criar a atmosfera caótica da sua Los Angeles ficcional: as filmagens ocorriam sempre à noite varando as madrugadas sob chuva e neblina constantes, numa cidade *set* cuidadosamente construída no conceito futurista de Syd Mead, e que tinha ainda como toque de despertar para o trabalho a trilha sonora hipnótica de Vangelis feita para o filme ressoando por meio de grandes caixas de som no alto dos prédios. Todos esses elementos ungidos para que a experiência daquele futuro pudesse, literalmente, penetrar a pele daqueles envolvidos nas gravações. Michael Deeley, produtor do filme, reconhecia que "a paciência e a boa-vontade das pessoas iam desaparecendo na medida em que varávamos noites filmando com gelo seco."[132] Hampton Fancher corrobora tal impressão: "o caos daquela produção. Todo mundo odiava aquilo. As pessoas não queriam mais fazer filme algum depois de trabalharem ali"[133]. O caos daquela produção inseria a todos, *emocionalmente*, no caos do futuro imaginado colocado em película.

[132] Michael Deeley, *Dangerous Days*, op.cit..
[133] Hampton Fancher, *ibid*.

Nesse sentido, Rick Deckard, protagonista melancólico do futuro distópico de Dick e Scott, reverberava em cena a melancolia do próprio Harrison Ford durante a produção da película: "era terrível trabalhar toda noite. A noite inteira, quase sempre debaixo de chuva. Então, não foi a coisa mais agradável de se fazer"[134]. Scott levava muito tempo para filmar, realizava muitas tomadas de certas cenas. Harrison ficava impaciente em não ser chamado ao *set*. Além disso, Harrison não participava do processo de criação, como havia feito com Steven Spielberg e Francis Ford Copolla, em *Indiana Jones* e *Apocalipse Now,* respectivamente*.* De acordo com Sean Young, que dava vida a Rachel, a protagonista feminina do filme por quem Deckard se apaixona, "Harrison não estava feliz. Ficou feliz apenas ao final do filme. Harrison nunca saia do camarim, a não ser que estivesse filmando. Não havia muito diálogo entre ele e Scott."[135] Para Paul M. Sammon, autor do livro *Future Noir: the making of Blade Runner,* esse estado de espírito de Harrison contribuiu para a densidade da sua atuação dramática: "talvez todo esse descontentamento o tenha ajudado, sabe, a pelo menos subliminarmente, transmitir o desespero de Deckard. E seu descontentamento com a própria vida. Porque *Blade Runner*, seja como for, é uma das melhores atuações de Harrison"[136].

Entre as temáticas desenvolvidas em *Blade Runner,* a questão ecológica era uma das mais pronunciadas. Paul M. Sammon lembra que Hampton Fanche viu o romance de Philip K. Dick "como se refletisse preocupações atuais. Estranhamente, um dos fatores que mais o motivaram foi a preocupação ecológica que havia no romance original. O fato de a Terra estar se acabando, devagar, pelas Guerras Mundiais, e pelas pragas biológicas e coisas assim. E, claro, todas essas coisas são análogas à poluição e à superpopulação"[137]. O próprio Hampton corrobora: "os aspectos intelectuais do roteiro foram inspirados na minha reação à morte de animais neste planeta e o que isso significava"[138].

Neste cenário de profundo desequilíbrio ambiental no qual animais biológicos não mais habitavam o planeta, migrar para outros planetas no espaço tornava-se o novo eldorado. Naves gigantes sobrevoavam o céu escuro de Los

[134] Harrison Ford, *ibid.*
[135] Sean Young, *Dangerous Days,* op. cit.
[136] Paul M. Sammon, *ibid.*
[137] *Ibid.*
[138] Hampton Fanche, *ibid.*

Angeles anunciando a grande oportunidade: "Uma nova vida espera vocês nas colônias extraterrestres. A chance de começar de novo, numa terra dourada de oportunidades e aventuras. Novo clima, lugares para recreação...".

Viagens para o espaço eram a solução para os problemas ambientais e também uma lucrativa atividade para as grandes corporações. Na Los Angeles de 2019, não há vestígios da estrutura política que dominou o mundo moderno desde as revoluções burguesas ao final do século XVIII: o "Estado-Nação" regulador ficou no passado. A lógica que impera neste futuro distópico é a do comércio, da livre concorrência, do livre fluxo do capital internacional, o que para muitos é o verdadeiro espírito da modernidade industrial, o ápice da organização sócio-política do modelo moderno de mundo. Um momento particularmente intenso do filme, em que esta lógica do capital se mostra maior do que qualquer outro valor, é a cena em que Deckard, conduzindo o teste *Voight-Kampff*[139] com Rachel, descobre que ela na verdade é uma replicante que nem mesmo sabe-se replicante, pois foi programada para acreditar que era humana. Após o teste, Deckard e Tyrell, o dono da megacorporação que leva o seu nome, travam um diálogo elucidador sobre as forças que movem a Los Angeles de 2019:

Deckard:
- Ela é uma replicante, certo?
Tyrell:
- Estou impressionado. Quantas questões são necessárias para identificar um deles?
- Vinte ou trinta, cruzando os dados.
- No caso de Rachel, levou mais de cem, não foi?
- Ela não sabe.
- Mas acho que começa a suspeitar.
- Suspeitar? Como ela pode não saber o que é?
- A meta da Tyrell é o comércio. Nosso lema: "Mais humano que um humano." Rachel não passa de um experimento. Nada mais.

[139] Desde que os replicantes haviam sido banidos da Terra, era necessário um método que pudesse identifica-los, já que visualmente não havia diferença alguma entre humanos e replicantes. O teste, a partir de uma série de perguntas, buscava identificar a ausência de reações emocionais em relação a alguns tópicos próprios à experiência humana, como a relação com os pais. A ausência de resposta emocional a estes tópicos é o que caracterizaria um replicante.

A fusão entre livre capital e progresso científico está, portanto, consolidada na fictícia Los Angeles do início do século XXI. Esta cooperação, de fato, sempre foi marca do mundo moderno, mas percebe-se que foi intensificada no período pós 2ª Guerra. O biólogo francês Jacques Testart, responsável pelo primeiro bebê de proveta na França, dizia, no final do século XX, que "não é possível fazer ciência de forma independente." E acrescentava: "Hoje não existe mais a ciência, mas algo a que chamo tecnociência. Não existe mais a vontade gratuita de obter conhecimento. Toda pesquisa tem finalidade, que é buscar inovações. É uma experimentação permanente, alimentada pelo mercado, em nome do progresso"[140]. Esta mesma descrição poderia valer para o cenário sobre o qual Hannah Arendt se mostrava apreensiva nos anos 1950/1960, de uma tecnociência surda a qualquer argumento fora da sua lógica interna, ou seja, pautada apenas pelos seus experimentos sem referências antropomórficas e geocêntricas e pelas demandas do mercado. Afinal, se Rachel é apenas um experimento, de que importa ela acreditar-se humana quando é de fato uma replicante?

Rachel, uma replicante especial que, pela inserção de programas de memória pelo seu criador, crê ser humana.

Este último questionamento nos leva para aquele que talvez seja o aspecto mais inquietante deste futuro que se avizinha em *Blade Runner*. Além da crítica ao modelo capitalista tecnocientífico movido por valores sem referências éticas antropomórficas e geocêntricas, o que desencadeou um profundo

[140] TESTART, Jacques apud NOVAES, Adauto. "A Ciência no corpo" in *Idem* (org.) *O Homem-máquina: a ciência manipula o corpo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.07.

desequilíbrio ambiental no planeta e o caos social nas metrópoles urbanas, o progresso alcançando pela tecnociência impõe outro tema fundamental: a crescente diluição das fronteiras entre homens e máquinas, o que leva, em última instância, ao questionamento do estatuto do humano neste novo cenário.

Numa primeira abordagem sobre os novos limites de identidade e alteridade entre homens e máquinas em tempos de tecnociência, o médico e psicanalista junguiano Walter Boechat aponta como, na medicina contemporânea, esses limites já se romperam:

> As próteses são instrumentais da *téchne* humana feitas para aumentar e diferenciar órgãos da percepção, facilitando a adaptação do sujeito ao ambiente externo. Ainda voltando a lembrar a sofisticada tecnologia dos transplantes, os órgãos artificiais, os medicamentos que em número cada vez maior circulam no sangue das pessoas, onde está o homem, onde está o androide? Surge aqui o androide como identidade[141].

O mesmo autor, refletindo sobre a ocorrência nas ficções científicas de símbolos arquetípicos do cenário tecnocientífico atual, conclui sua investigação fazendo alusão ao *corpo androide como o corpo contemporâneo*. Nos diz ele:

> Na verdade, o *cyborg* (...) reflete o arquétipo do herói contemporâneo: quando ele se fere, embaixo de sua pele, encontramos conexões e fios. Lembramo-nos também que devemos estar sempre conectados, num fluxo de informações constantes, revendo nossa caixa postal na internet de nossos computadores pessoais a cada momento, ouvindo nossa música em nosso *ipod,* talvez ingerindo nossas pílulas com substâncias químicas determinadas. Próteses artificiais implantadas em muitos de nós alteram para melhor nossa percepção do ambiente ou o funcionamento interno dos nossos órgãos. São novas conjunções do corpo de carbono com corpos de silício alterando a vida do homem contemporâneo, tornando o androide não mais uma alteridade, mas uma identidade secreta que pouco a pouco vamos nos dando conta[142].

Muito mais incisivo quanto aos possíveis desdobramentos do homem-máquina, o professor da Unicamp Laymert Garcia dos Santos resume a profunda mutação, atualmente em curso, já antecipada em *Blade Runner:*

---

[141] BOECHAT, Walter. "A mitopoese na era tecnológica – Mitos e Arquétipos da ficção científica" in *A Mitopoese da psique: mito e individuação.* Petrópolis: Vozes, 2008, p.191.
[142] *Ibid.*, p.194.

> Com efeito, vem crescendo nas últimas décadas a percepção de que estamos no limiar de uma nova era, no que concerne ao indivíduo e à espécie, em virtude do modo como a aceleração econômica do capitalismo global engatou na aceleração tecnocientífica, a ponto de construir o que o poeta Heiner Müller designou como "estratégia da aceleração total", que em seu entender, vai conduzir ao desaparecimento do humano no vetor da tecnologia[143].

O "desaparecimento do humano no vetor da tecnologia". Esta seria, sem dúvida, uma revolução antropológica profunda na imagem do que se entende hoje como humano. A "estratégia de aceleração total", também qualificada por especialistas por "avalanche tecnológica", ocupa um papel importante nesta mutação em curso. Laymert recorre ao estudo de Konstantinos Karachalios, um especialista do Escritório Europeu de Patentes que se dedicou nos últimos anos à construção de cenários futuros nessa organização, para nos informar sobre a potência dessa avalanche:

> Se você considerar o progresso tecnológico realizado no ano 2000 como uma "unidade de tempo tecnológico", então calcula-se que o século XX teve, ao todo, 16 dessas unidades. Todo o século XX é equivalente a apenas 16 anos do progresso tecnológico medido pelo ano 2000; isto é, em termos tecnológicos, o século todo poderia ser comprimido em apenas 16 anos, com desenvolvimentos cada vez mais concentrados em seu final. Levando em conta esse efeito de aceleração, você poderia imaginar quantas unidades de tempo tecnológico nós e nossos filhos vamos experienciar (e ter de enfrentar) durante o século XXI? Aparentemente, haverá mais de cem, mas você pode imaginar quanto? Bem, se você simplesmente extrapolar a tendência atual, presumindo que não ocorrerão desastres em larga escala e a longo prazo, *pode ser que tenhamos que lidar com um progresso tecnológico equivalente a 25 mil anos (baseado na tecnologia do ano 2000) dentro de 2 gerações*[144].

Como seríamos afetados por mudanças tecnológicas de tal intensidade? Frente a uma avalanche tecnológica desse porte, como ter certeza se nós, como Rachel, seremos realmente humanos ou replicantes programados com memórias afetivas que constroem uma identidade humana virtual? Como bem aponta Jose

[143] SANTOS, Laymert Garcia. "Humano, Pós-humano, Transumano" in NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* Rio de Janeiro: Agir e São Paulo: Ed. SESC, 2008, p.47.
[144] KARACHALIOS, Konstantinos, "Inside Views column: A Look at the EPO Project On The Future of Intellectual Property" apud SANTOS, Laymert Garcia, op.cit., p.50. (grifo meu)

D'Assunção Barros, "*Blade Runner* levanta em diversas ocasiões um questionamento típico desta nossa época que entremeia o Real e o Virtual". O filme, continua ele, "ensejou perturbadoras reflexões filosóficas sobre a desconstrução do sujeito, esta desconstrução tão típica da pós-modernidade e que vem abalar fortemente as certezas do homem contemporâneo em relação à sua própria existência objetiva."[145]

Numa profunda revolução antropológica, as implicações do homem-máquina estão redefinindo radicalmente, dessa forma, o estatuto do humano no cenário tecnocientífico contemporâneo pós 1945. Mais do que refletir sobre a produção de androides que nos serviriam como escravos e que podem se rebelar contra os seus criadores – o recorrente receio da criatura que se volta contra o criador –, *Blade Runner* sugere que estaríamos nos encaminhando, nesta avalanche tecnológica sobre a qual o futuro de Scott nos dá uma imagem palpável, para um tempo em que não apenas criaríamos androides "mais humanos que um humano" para nos servir, mas seríamos nós mesmos um corpo androide num futuro "pós-humano". Mas em tal cenário, ainda seríamos *nós*?

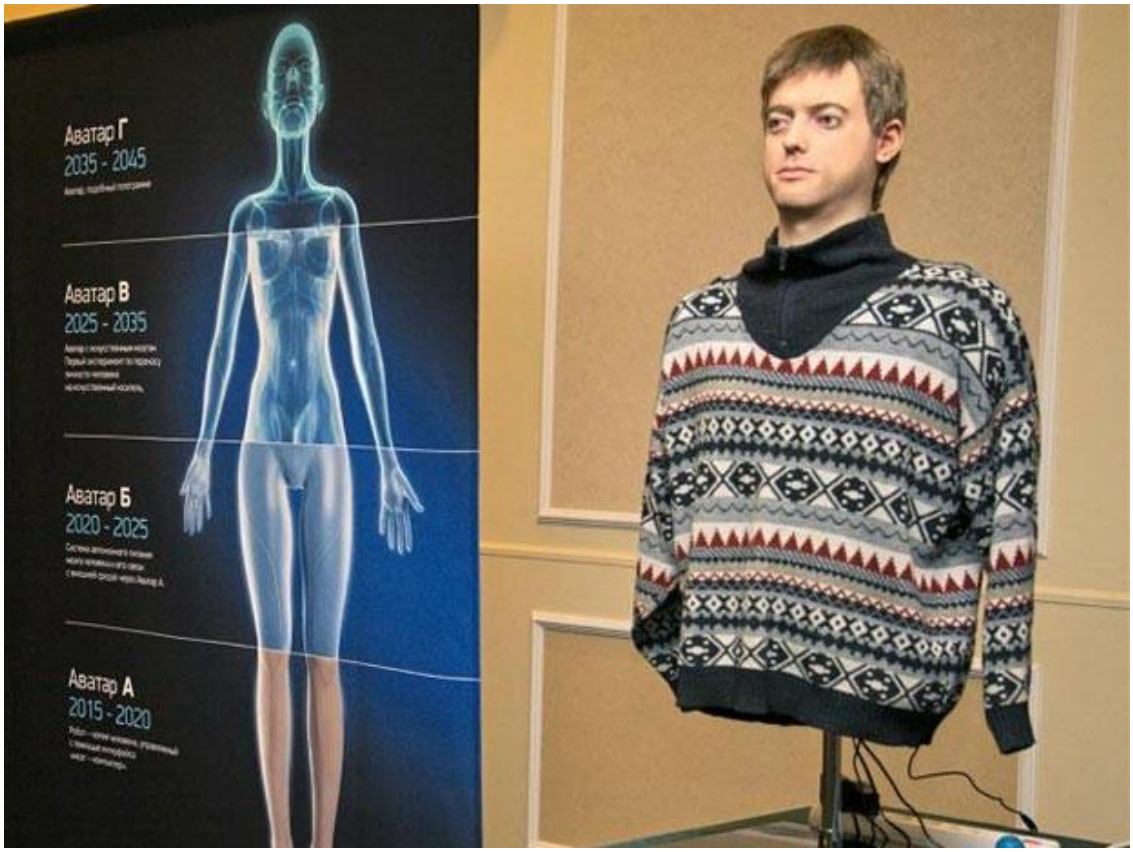
A atualidade e plausibilidade do tema antevisto por Dick e Scott são notórias. Em maio de 2013, foi noticiado mundialmente que "Empresário russo quer transferir cérebro para robô e ser imortal". Diz a matéria que as tecnologias desenvolvidas pela iniciativa, segundo os cientistas envolvidos, têm como objetivos "a transferência da personalidade de um indivíduo para um portador mais avançado não-biológico, além da extensão da vida, incluindo a questão da imortalidade." Em suma, conclui a reportagem, "a idéia do empresário é transferir seu cérebro para um androide e, através dele, viver para sempre."[146]

---

[145] BARROS, José D'assunção. "A cidade-cinema pós-moderna: uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX", op.cit., p.456.

[146] "Empresário russo quer transferir cérebro para robô e ser imortal" em http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2013/05/empresario-russo-quer-transferir-cerebro-para-robo-e-ser-imortal.html

O jovem empresário russo Dmitry Itskov...



... em sua versão pós-humana, já bastante adiantada em seu desenvolvimento.

Encaminhando as últimas considerações, *Blade Runner* é ainda um caso especialmente persuasivo para ilustrar o processo envolvido quando um símbolo coletivo epifânico precisa transladar um estado latente para tornar-se uma expressão manifesta. Trata-se de um processo que não pode ser reduzido a *qualquer projeto ou psicologia pessoal de seu criador,* por mais genial que ele seja, sem prejuízo para o sentido coletivo do símbolo. Vejamos como isso se dá na prática, quando três acontecimentos sem nenhum vínculo causal entre si relacionaram-se, de forma significativa e decisiva, para a enunciação do símbolo coletivo epifânico que é *Blade Runner* pelas mãos de Ridley Scott.

Neste processo pelo qual foi disponibilizada no imaginário ocidental uma contranarrativa antes apenas latente no seu regime noturno, um detalhe inicial importante, involuntário em relação às intenções do diretor, refere-se ao fato, se assim podemos dizer, de que Scott não buscou o roteiro de *Blade Runner,* mas o roteiro, já esboçado por Hampton Fanche, é que foi ao seu encontro. Hampton e o produtor Michael Deeley optaram pelo cineasta inglês para o projeto, que não conhecia o romance de Phillip K. Dick. Scott tinha acabado de filmar *Alien, o 8º Passageiro* (1979), e não nutria nenhum desejo de fazer outra ficção científica tão cedo. Por isso, recusou o primeiro convite feito a ele para dirigir *Blade Runner,* só integrando-se ao projeto posteriormente[147]. A distópica Los Angeles de 2019 não resultou de alguma obsessão de Scott em revelar ao mundo o futuro sombrio que a sociedade capitalista nos reservava, mas foi um projeto que a ele foi proposto e com o qual se afinou depois de alguma resistência.

Outro acaso importante para que a contranarrativa de *Blade Runner* alcançasse a densidade estética necessária para sua expressão, de modo que o símbolo original pudesse reverberar em signos visuais adequados sua exuberância epifânica, foi a greve de 5 meses dos atores hollywoodianos ocorrida no início da produção do filme, em 1980, a primeira e única na história até a ocorrida recentemente, em 2008. Essa greve proporcionou um tempo incomum para a fase de produção do filme, fundamental para que a cidade *set* fosse preparada visualmente exatamente como desejava Scott. A experiência estética

[147] Cf. *Dangerous Days,* op.cit.

da Los Angeles de 2019, para muitos o que justamente se destacava e era retido do filme[148], alcançou todo o seu vigor devido a esse imprevisto.

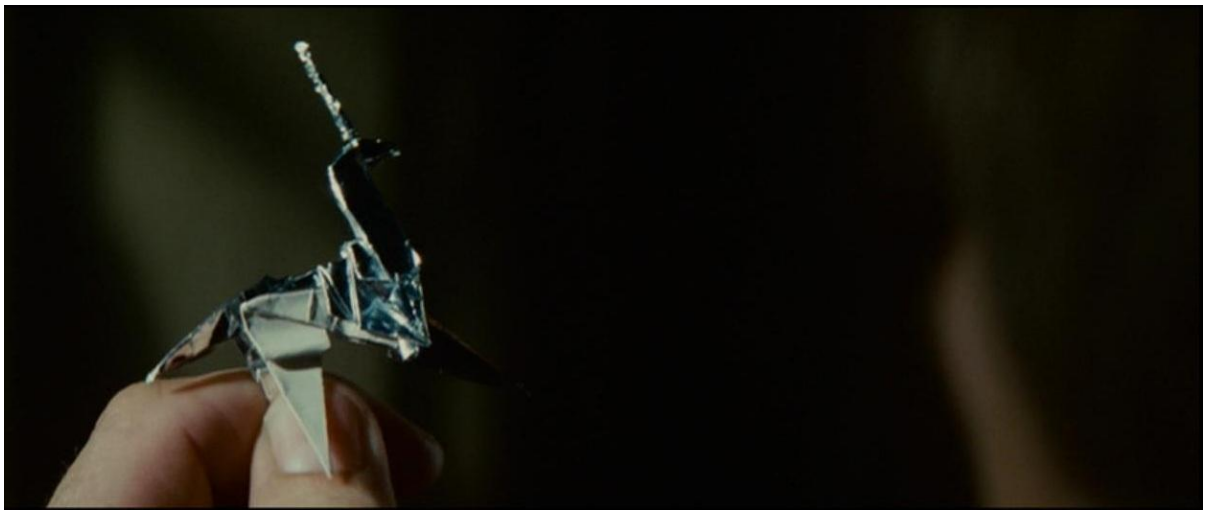
E havia ainda um dado biográfico significativo que está, certamente, ligado à produção do filme. Scott havia acabado de perder seu irmão mais velho ainda relativamente jovem, vítima de câncer. Essa foi uma das razões para Scott ter aceitado o projeto, pois "ele precisava trabalhar", nos diz Michael Deeley. Sobre o ocorrido, o filho do diretor, Luke Scott, afirma: "Encarar um irmão lutar contra o câncer e depois vê-lo morrer... acho que o que pode ter acontecido é a falta de controle disso ter gerado um lado sombrio. É uma coincidência estranha o fato de ele fazer um filme sombrio, no geral, sobre criação, sobre controle, e também sobre a perda de controle e a perda da batalha contra a morte"[149]. Uma leitura psicanalítica tradicional não tardaria em apontar: está explicada a razão daquele futuro distópico e sombrio, *Blade Runner* era a maneira como Scott conseguia organizar simbolicamente a perda do irmão e sair do luto. O sofrimento pessoal de Scott seria a origem da distópica Los Angeles 2019 levada às telas de cinema.

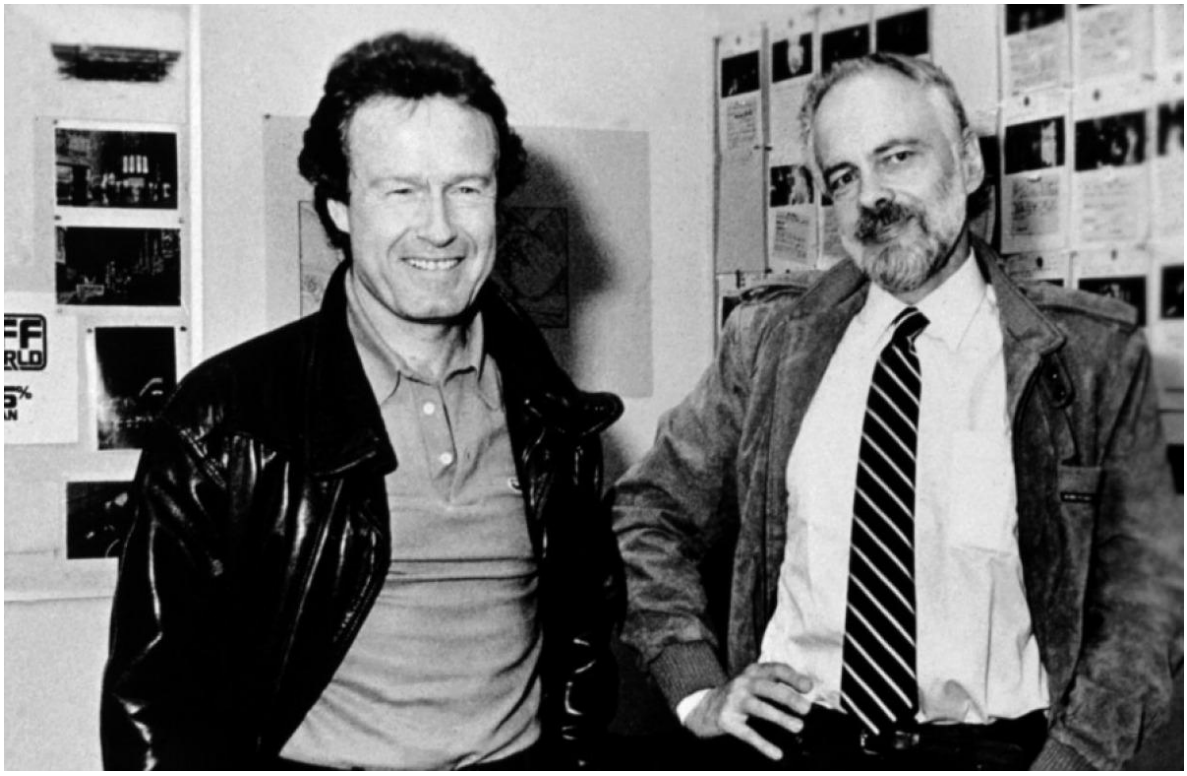
Numa outra abordagem psicanalítica, junguiana, a perda do irmão de Scott e o luto por ele enfrentado, a escolha de Hampton e Deeley pelo diretor inglês e a greve dos atores são acontecimentos independentes entre si porém sincrônicos, que giravam na órbita de um símbolo latente energeticamente carregado que estava prestes a ser enunciado. Ou seja, um símbolo coletivo ganha forma no inconsciente noturno como *compensação* às práticas e representações de um dado tempo e, no momento em que deve ser disponibilizado, é capaz de constelar sincronicamente uma série de eventos relacionados entre si não de forma causal, mas sim teleológica, para a finalidade

[148] Antes de o filme ser lançado no Brasil, em fevereiro de 1983, o *Jornal do Brasil,* publicando uma resenha de John Culhane do *The New York Times,* inseriu o *Blade Runner* numa série de filmes que tinham como destaque os efeitos especiais. Nesse grupo, *Blade Runner* era exemplo de efeitos que não salvaram a narrativa: "Parece que com demasiada frequência os efeitos especiais estão se tornando não só um meio, como também um fim, para feitura de certo tipo de filme. Os resultados variam desde a brutal desumanização até o simples tédio." In *Jornal do Brasil*, 08/07/1982. Na resenha sobre o lançamento do filme no Brasil, publicada em janeiro de 1983, um texto não assinado descreve as linhas gerais do enredo e, ao final, apenas faz referência aos efeitos especiais e aos figurinos. A resenha sobre a visão futurista de Blade Runner termina assim: "... Deckard e Roy também mereceram cuidados especiais e tanto os trajes de um quanto de outro são cheios de novidades, tais como sapatos especiais para correr e saltar, além de capas protetoras. Sean Young, que vive Rachel, a namorada de Deckard, usa roupas sintéticas feitas em modelos dos anos 40". Cf. *Jornal do Brasil*, 23/01/1983.
[149] Luke Scott, *Dangerou Days,* op.cit.

pretendida. Somente um símbolo epifânico de imensa carga emocional, de caráter urgente para a coletividade que o engendrou, poderia angariar em torno de si tantos eventos sincrônicos significativos para que a sua adequada enunciação coletiva fosse efetivada. Quando a matriz de enunciação de símbolos coletivos se põe em ação, quando é ela quem narra expressando o inapreensível, o trabalho do criador é apenas, relembrando Scott, "organizar toda aquela beleza com as melhores tomadas possíveis".

Finalmente, *Blade Runner,* na sua versão final do diretor, incluiu uma cena literalmente onírica, retirada da versão comercial por ter sido considerada supérflua pelos seus produtores. Deckard, sentado melancólico em frente ao piano de sua casa, entre o sono e a vigília, é surpreendido pela imagem de um unicórnio branco, correndo em sua direção numa floresta virgem. A imagem é rápida e, no momento em que ocorre, não se pode de fato compreendê-la. Mas como os grandes sonhos que dificilmente revelam seu sentido de imediato, ao final da trama, magistralmente, como o último ato que deve reverberar no espectador quando se encerra a projeção fílmica, aquele feixe onírico nos lança em definitivo no abismo das indefinidas fronteiras entre homens e máquinas. Ao encontrar um pequeno *origami* de unicórnio quando tenta escapar com Rachel, na versão comercial aquilo apenas indicava para Deckard que os caçadores de androides haviam estado em sua residência e decidiram poupar a vida da replicante. Mas na versão de Scott, se associamos a esta cena final o unicórnio mítico imaginado por Deckard ao piano entre o sono e a vigília, somos tomados de espanto ao perceber que os caçadores de androides conheciam o padrão de memória de Deckard, o que sugere que nosso herói do futuro já habitava um corpo androide.





Ridley Scott e Philip K. Dick, durante a produção de *Blade Runner.*

2.3 – Da metrópole à pós-metrópole: **Matrix** *e a crise da modernidade*

Em abril de 1999, foi lançado mundialmente o filme estadunidense *The Matrix*, o segundo longa dos então jovens irmãos Larry e Andy Wachowski. O filme foi concebido, desde o início, para atender às premissas estético-narrativas do grande público[150]. Nesse sentido, seus diretores optaram por uma fórmula bastante popular à época, um enredo de ação com um herói como protagonista. O fato de *Matrix* ter sido protagonizado por um "astro" da indústria hollywoodiana, o ator Keanu Reeves, também contribuiu para o interesse do público pela película. Outro aspecto para o seu sucesso era a sua anunciada revolução estética, capaz de proporcionar nas salas escuras de projeções experiências audiovisuais inéditas.

Quando está sendo rendida por um grupo de policiais altamente armados, Trinity (uma das humanas rebeldes) reverte a sua aparente situação de desvantagem quebrando todas as leis naturais. Ela plaina no ar em câmera lenta, no início de um movimento que será visto num giro de 180º, antes de aplicar um chute que abaterá dois policiais.

[150] Produzido por um dos grandes estúdios da época, a Warner Bros, *Matrix* custou 63 milhões de dólares, um valor intermediário se consideradas outras produções de sucesso no período – como *Guerra nas Estrelas Episódio I* (orçado em 115 milhões de dólares), ou *Sexto Sentido* (40 milhões de dólares). Estima-se que apenas a sua bilheteria nos cinemas tenha rendido 460 milhões de dólares, sendo parte desse montante tributados pelos seus espectadores brasileiros, estimados em cerca de 2 milhões. Sobre esses dados, conferir o site eletrônico *The internet movie database* e a revista *Super Interessante,* em http://super.abril.com.br/superarquivo/2003/conteudo_122816.shtml.

Mesmo com todo esse esforço em tornar *Matrix* um filme acessível ao gosto do público médio, a revista *Veja,* que já não havia publicado sequer uma resenha específica sobre *Blade Runner* na época do seu lançamento[151], não considerou também *Matrix* um filme de destaque*,* embora contra este tenha se dado ao trabalho de publicar um texto desencorajando qualquer um dos seus seguidores (leitores) a dispenderem tempo e dinheiro com tal filme, caso buscassem algo mais do que o contato com efeitos especiais inovadores*.* O título da resenha, "Ação e bláblábláblá", já prepara a recepção do leitor para o que está por vir, ainda que o subtítulo não desmereça tanto o filme: "com efeitos visuais de primeira e um mundo de citações, *Matrix* é uma boa surpresa."[152]

Celso Masson é quem assina a resenha e apresenta suas primeiras impressões: "E se o mundo fosse um imenso videogame? E se eu, você e a torcida do Flamengo fôssemos apenas personagens de um jogo de realidade virtual? Essa idéia, um tanto estapafúrdia, é o ponto de partida de um dos bons filmes de ação lançados neste ano: *Matrix*." A revista insiste muito nesse caráter "videogame" do filme, tanto reportando os diretores como "nerds, aqueles garotos de classe média típicos do interior americano dos Estados Unidos que passam o tempo jogando videogame e lendo histórias em quadrinhos", ou quando afirma que "*Matrix*, como *Ronin*, é uma dessas fitas que parecem videogames. Ela seduz o público menos pela história e mais pela capacidade de colocar na tela cenas que enchem os olhos a cada três minutos". Tal estratégia discursiva, certamente, procura infantilizar o filme, sugerindo que se trata de uma produção de jovens para ser passatempo de outros jovens, nada mais do que isso. O final do texto, particularmente, é extremamente adequado para ser lembrado nesta pesquisa. Vejamos o tiro de misericórdia:

> É um exagero chamar *Matrix* de ficção científica. O filme não pretende antever o futuro, como *2001 – Uma Odisséia no Espaço*, ou levantar alguma questão filosófica, como *Blade Runner, o caçador de androides.* Faltam idéias, falta história, sobram efeitos. Enxerga-se, na tela, cada centavo dos 63 milhões de dólares gastos na produção

[151] *Veja* apenas apresentou *Blade Runner* em linhas gerais para o seu público em matéria sobre vários filmes que seriam lançados no ano seguinte no Brasil. Cf. "Uma festa no espaço: as estrelas deste natal vieram de outro planeta, viajam pelo cosmos e vivem no século XXI" in Revista *Veja,* ed. 745, 15/12/1982. Posteriormente, é verdade, o filme passa a ser muito citado como referência a itens tecnológicos, a estéticas futuristas e grandes centros urbanos pela revista.

[152] "Ação e Bláblábláblá" em Revista *Veja,* ed.1598, 19/05/1999.

> do filme. Quem dera os cineastas brasileiros tivessem os orçamentos de Hollywood. Seria uma maneira de compensar, como em *Matrix,* a falta de bons roteiros[153].

É verdade que *Veja* precisou suavizar seu discurso com o passar do tempo. A notável imersão no imaginário coletivo do símbolo Matrix não admitia que *Veja* apenas reproduzisse seu discurso reducionista típico de quando vê o seu modelo de mundo liberal capitalista sendo colocado em questão. Quatro anos depois, em maio de 2003, na ocasião do lançamento de *Matrix Reloaded* (o segundo filme da trilogia), *Veja,* na figura da sua editora de cinema Isabela Boscov, dedicou 5 longas páginas para este lançamento. O final do texto é significativo, pois ainda que insista num caráter um tanto tolo desse filme de nerds, ficar à parte de tal fenômeno poderia ser uma tolice ainda maior:

> Para qualquer geração, a distinção entre o que é real e o que é apenas percebido como real é uma questão pertinente – tanto que já foi tratada por Confúcio, Platão e Descartes, para ficar em alguns dos nomes determinantes da filosofia. Para os jovens atuais, ela é mais do que isso: é um problema presente. *Matrix*, é fato, fala desse dilema de maneira superficial e com o enfoque pop. Mas descarta-lo como uma bobagem de e para nerds (o que também não deixa de ser verdade) é como escolher a pílula azul oferecida por Morpheus a Neo, em vez da pílula vermelha: preferir a ilusão de que o mundo continua igual ao invés da consciência de que ele está mudando radicalmente[154].

Foram necessários quase dez anos do lançamento do filme para que *Veja*, astutamente como deve ser a máquina da indústria cultural, se apropriasse de *Matrix* como um "clássico de ficção científica moderno", um dos 50 filmes "indispensáveis" lançados pela revista em uma coleção para cinéfilos: "[Os leitores] contarão também, em sua filmoteca particular, com expoentes dos diversos gêneros cinematográficos em suas várias eras. A ficção científica, por exemplo, vem representada por obras eternas, como *2001 – Uma Odisséia no Espaço* e *Alien – O Oitavo Passageiro,* e também por clássicos modernos como *Matrix."*[155] De "ação e bláblábláblá" para um clássico de ficção científica moderno, *Matrix* consolidou-se nos anos seguintes do seu lançamento como um símbolo-

[153] "Ação e Bláblábláblá" em Revista *Veja,* ed.1598, 19/05/1999.
[154] "O incrível mundo de Matrix" em Revista *Veja,* Ed. 1802, 14/05/2003.
[155] "50 Razões para amar o cinema" em Revista *Veja,* Ed. 2075, 27/08/2008.

referência importante para compreensão do presente em que foi concebido, e *Veja* não poderia negar tal fato.

Ao acompanhar esse histórico das recepções da revista *Veja* sobre *Matrix,* temos acesso à maneira como o pensamento moderno hegemônico, ao final do segundo milênio, absorvia uma das narrativas fílmicas mais subversivas ao seu *establishment* já enunciadas*. Matrix* era um "lobo em pele de cordeiro". Diferentemente dos filmes de conteúdo crítico que tradicionalmente estendiam seu discurso de ruptura também à estética narrativa – o que normalmente limitava a recepção do teor crítico destas películas apenas a um público já iniciado –, *Matrix* questionava o modelo ocidental tecnocientífico em uma narrativa de formato totalmente comercial, que poderia ser exibida em "Tela Quente" depois da novela global. O que para a pretensa "inteligência brasileira" seria a fraqueza do filme, a "superficialidade" que o infantiliza e o torna diversão para nerds, por outro lado era a sua principal arma, o fator que garantia que as suas idéias subversivas circulassem irrestritamente no imaginário ocidental.

Dessa forma, compreender o poder simbólico de *Matrix* no imaginário do seu tempo de produção consiste em reconhecer tanto a opção comercial dos seus realizadores por um modelo narrativo familiar, potencialmente capaz de alcançar um grande público, ao mesmo tempo em que abordava questões de pouca visibilidade na agenda midiática global, visões bastante críticas em relação às práticas sociais hegemônicas no seu tempo[156].

Além disso, um modelo de narrativa familiar cumpria outra função discursiva importante: era um elemento que garantia alguma estabilidade, numa experiência audiovisual pensada para desestruturar a subjetividade. Tal efeito seria provocado por um roteiro em que o mundo como era conhecido estava

[156] Larry e Andy Wachowsky certamente podem ser associados a um tipo de cinema com temáticas subversivas. No primeiro longa dirigido pela dupla, *Bound (Ligadas pelo Desejo, 1996),* as estratégias de duas lésbicas que decidem ajudar-se contra mafiosos já coloca em tela o potencial subversivo dos irmãos. Em seguida veio a trilogia *Matrix* (1999-2003)*,* o maior sucesso dos diretores. O trabalho posterior foi a adaptação para roteiro e a produção de *V de Vendetta* (*V de Vingança - 2006*), do clássico romance gráfico homônimo de Alan Moore que conta a história de um misterioso revolucionário que, por ações diretas, quer derrubar o Estado. Este personagem mundialmente popularizado pelo filme inspirou verdadeiras multidões, vestidas com sua máscara, que foram às ruas na chamada "Primavera brasileira", em junho de 2013.

sendo permanentemente colocado sob suspeita, inclusive em relação ao nosso vínculo mais primário, o de que somos seres reais, dotados de existência ontológica. Ou seja, a familiaridade com um enredo de ação e um protagonista já conhecido equilibrava, em alguma medida, a desconstrução pela qual passava o sujeito receptor quando exposto e *envolvido* pelo argumento narrativo do filme.

O enredo de *Matrix* gira em torno de um personagem de nome Thomas Anderson (Keanu Reeves), um jovem programador de sistemas. Uma das desconstruções iniciais operadas pelo filme é de que este protagonista, com quem teoricamente vamos nos identificar, nas horas vagas atua na rede de computadores como um perigoso *hacker* procurado pelo FBI, um "terrorista" do ciberespaço. Tais qualidades para um protagonista hollywoodiano eram bastante incomuns, e sumiram do roteiro nas duas sequências do filme lançadas em 2003, devido ao agravamento da conotação "terrorista" no imaginário estadunidense após os atentados em setembro de 2001 e a declarada "Guerra ao Terror" pelo presidente americano à época, George W. Bush[157].

Thomas vinha dormindo com dificuldade, sonhando com imensos eletrodos sendo encaixados em sua nuca, e começava a ter dúvidas quanto ao que era ou não real, uma situação que passava de alguma forma pela questão: *o que é matrix?* A partir do encontro com dois personagens misteriosos, Trinity e Morpheus, Thomas descobre que matrix é um grande programa de controle da mente humana criado por máquinas inteligentes. Este programa fazia com que as pessoas imaginassem, como num sonho, viver numa grande metrópole ao final do século XX quando, de fato, seus corpos eram cultivados como parte de uma imensa lavoura formada por humanos, digeridos como fonte de energia para o funcionamento das máquinas.

[157] Jon Stratton, pensando a trilogia *Matrix*, percebe que as duas continuações lançadas em 2003 perderam um tanto do caráter subversivo do filme original: "O primeiro filme sugere que os habitantes de Zion [a última cidade humana] podem ser entendidos como (bons) terroristas, os filmes seguintes caracterizam Zion em termos de Estados Unidos lutando contra forças do mal utilizando armas de destruição coletiva." (p.27) Um dos aspectos mais subversivos do primeiro filme da série, ainda de acordo com Stratton, era o fato de que terroristas, ao tentar destruir nossa metrópole símbolo máximo do progresso, eram os verdadeiros heróis da humanidade. Cf. STRATTON, Jon. "So Tonight I'm Gonna Party like it's 1999"– Looking forward to *The Matrix"* in DIOCARETZ, Myriam e HERBRECHTER, Stefan (orgs). *The Matrix in Theory.* New York: Rodopi, 2006.

Ainda de acordo com o enredo do filme, no final do século XX a humanidade celebrava sua própria genialidade com a conquista da Inteligência Artificial (IA). No começo do século XXI, porém, teve início uma guerra entre humanos e máquinas. Não se sabe quem atacou primeiro, mas foram os humanos quem queimaram o céu, como forma de cortar a energia solar que alimentava as máquinas. Num gesto irônico do destino, as máquinas, que sempre haviam servido aos homens, agora se serviam da humanidade, já que o corpo humano desencadeia uma série de reações químicas que produziam a energia necessária para alimenta-las. Por isso os humanos eram cultivados em grandes lavouras. Havia ainda um último foco de resistência, homens e mulheres que haviam escapado da matrix e viviam na última cidade humana, *Zion*, situada no interior da Terra, único lugar aonde ainda havia calor. A localização da cidade era mantida em sigilo, devido ao risco de um ataque pelas máquinas. O ano que se vive é por volta de 2199.

A trama se direciona então para o difícil processo em que Thomas Anderson busca desvincular-se da imagem de mundo na qual sempre viveu – uma realidade virtual criada e controlada pelas máquinas – para adaptar-se ao mundo real fora da matrix. E o mais árduo nesse processo: Morpheus, o líder da rebelião humana que localizou Thomas e o libertou do controle das máquinas, assim o fez porque acreditava, como foi profetizado pelo oráculo, que Thomas é na realidade *Neo,* o predestinado a liderar a rebelião humana na vitória contra as máquinas. É, portanto, o processo pelo qual Thomas Anderson precisa renunciar a sua antiga identidade para tornar-se *Neo* (o escolhido) o eixo que encaminha os demais conflitos da narrativa, até o momento do último clímax e um desfecho de resolução parcial, em aberto.

Ao longo da complexa trama enredada na película em que *os limites entre o real e o virtual* pressionam-se a todo momento, argumento fílmico repleto de citações das mitologias grega, cristã e das tradições orientais, a questão das "cidades-cinema" é particularmente significativa em *Matrix:* existe uma grande ruptura entre a cidade virtual em que vivem aqueles sob o controle das máquinas, urbe semelhante em todos os aspectos às grandes metrópoles do momento da produção do filme, e aquela que se revela no filme como *pós-metrópole*, Zion, localizada no interior da Terra, por volta de 2199.

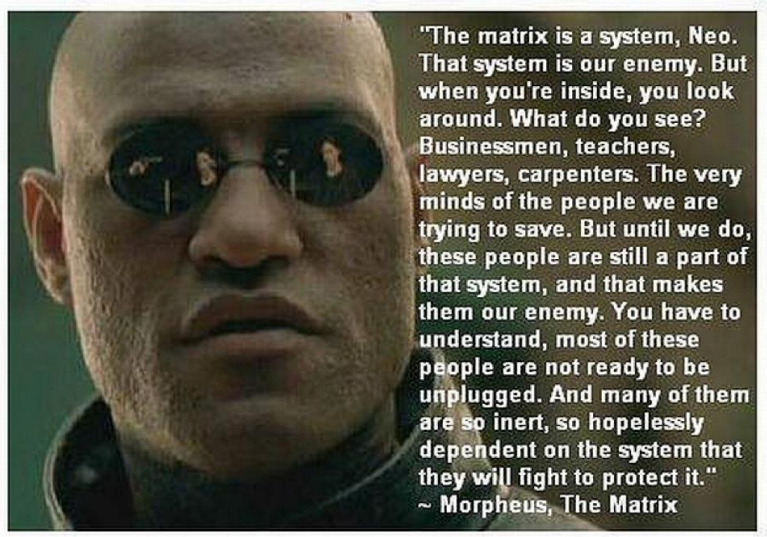
Por meio das "cidades-cinema", a ruptura proposta por *Matrix* entre o presente da película e o futuro que dele se desdobra não poderia ser mais pronunciada. A metrópole do fim do segundo milênio e todos os seus avanços que caracterizam o "ápice da nossa civilização" são ilusões que tomamos por realidade, e a pós-metrópole incrustada no centro da Terra é a evidência de que o projeto de mundo daquela civilização fracassou. Com essa estratégia narrativa, os irmãos Wachowski subvertem a fórmula tradicional das ficções científicas que abordam o seu presente de forma indireta. Em *Matrix,* o presente da película é parte do enredo, corresponde ao mundo ilusório que precisa ser deixado para trás na trajetória do herói.

Das críticas em *Matrix* ao sonho tecnocientífico que pautava o imaginário ocidental ao final do segundo milênio, três questões diretamente abordadas em diálogos na trama chamam a atenção. Pode-se destacar, num primeiro momento, uma antiga preocupação quanto às *sociedades de massa* modernas. Sem considerar os casos extremos de sociedades totalitárias, como o fascismo de Mussolini e o nazismo de Hitler no período entre guerras, a dissolução do individuo no coletivo se refere a uma ambiência urbana em que as representações de mundo hegemônicas seriam naturalizadas. Naturais, legitimam-se como a única forma possível para significar o mundo, ocultando o processo que as constroem como verdade[158]. No diálogo a seguir, Morpheus está em um "simulador de treinamento" com Thomas Anderson, de modo a instruí-lo sobre o funcionamento das leis na matrix virtual. Caminhando por uma rua movimentada de uma grande metrópole, Morpheus inicia sua lição:

- *A matrix é um sistema, Neo.* (os dois caminham entre freiras e homens engravatados) *Esse sistema é nosso inimigo*. (o áudio tem a batida de um rap)
- *Mas, continua Morpheus, quando estamos dentro dele, o que vemos? Homens de negócio, professores, advogados, marceneiros, as mesmas pessoas que queremos salvar. Mas até conseguirmos, essas pessoas fazem parte desse sistema e isso faz delas nossos inimigos.* (Imagem de um policial aplicando uma multa). *Você precisa entender que a maior parte dessas pessoas não está pronta para acordar. E muitos então tão inertes, tão dependentes do sistema, que vão lutar para protegê-lo*.

[158] Cf. JODELET, Denise. "Representações sociais: um domínio em expansão" in Denise Jodelet (org.) *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

Thomas tem então a sua atenção desviada pela passagem de uma bela loira de vermelho, e quando retorna a si, está sob a mira de um dos "agentes", máquinas capazes de tomar o corpo de qualquer humano na matrix (na metrópole). Era nesse sentido que Morpheus dizia que todas aquelas pessoas fazem parte do sistema e são potencialmente inimigos, podendo ser incorporadas pelas máquinas. No entanto, sabemos, o "sistema que é nosso inimigo" e as pessoas que não estão prontas para acordar, inertes e dependentes de uma visão de mundo que lhes é imposta externamente, reverberam para muito além da situação específica citada no filme. A inconsciência dos indivíduos massificados conduzidos por estruturas sociais que os domesticam é um tema caro às reflexões sociológicas no século XIX, com Marx e o conceito de alienação, e no século XX, com as "sociedades administradas" a partir da razão instrumental e da indústria cultural, como vimos com a Escola de Frankfurt.



Apenas um exemplo das reverberações do diálogo acima descrito, apropriado no blog "permanently indignant" (permanentemente indignada) http://permanentlyindignant.com/category/opinion/

Um outro momento de grande carga subversiva quanto às práticas contemporâneas ao filme está exemplificado no diálogo seguinte entre Morpheus e agente Smith, entre o líder dos humanos e o líder das máquinas. Depois de um longo rastreamento, Smith finalmente localiza e captura Morpheus, de quem pretende arrancar o código de acesso para Zion, última cidade humana escondida e que deveria ser destruída para a vitória definitiva das máquinas. Smith inicia seu interrogatório com um diálogo ácido quanto à "representação do humano" no futuro de *Matrix*:

- *Já olhou para tudo isso de cima, maravilhado com sua beleza, sua genialidade?* (vista do alto, uma praça entre arranha-céus, pessoas movendo-se em seus trajetos diários) *Bilhões de pessoas vivendo suas vidas... inertes.*

Smith prossegue:

- *Você sabia que a primeira matrix foi criada para ser o mundo humano perfeito, onde ninguém sofreria, onde todos seriam felizes? Foi um desastre. Ninguém aceitou o programa. Perdemos safras inteiras. Alguns acham que não tínhamos a linguagem de programação para descrever o seu mundo perfeito, mas eu acredito que, como espécie, os seres humanos definem a realidade através da desgraça e do sofrimento. Então o mundo perfeito era um sonho do qual o cérebro primitivo de vocês tentava acordar. E por isso a matrix foi recriada assim, o ápice da sua civilização. Eu digo a "sua civilização" porque, quando começamos a pensar por vocês, tornou-se nossa civilização, o que, claro, é a razão disto tudo. Evolução, Morpheus, evolução. Como o dinossauro. Olhe pela*

janela, vocês tiveram o seu tempo. O futuro é o nosso mundo, Morpheus. O futuro é o nosso tempo.

Smith continua:

- Eu gostaria de te contar uma revelação que tive durante o meu tempo aqui. Ela me ocorreu quando tentei classificar sua espécie e me dei conta de que vocês não são mamíferos. Todos os mamíferos do planeta instintivamente desenvolvem um equilíbrio com o meio ambiente. Mas os humanos não. Vocês vão para uma área e se multiplicam, e se multiplicam até que todos os recursos naturais sejam consumidos. A única forma de sobreviverem é indo para uma outra área. Há um outro organismo neste planeta que segue o mesmo padrão. Você sabe qual é? Um vírus.

Smith conclui:

- Os seres humanos são uma doença, um câncer neste planeta. Vocês são uma praga, e nós somos a cura.

Esse diálogo não acontece durante o filme de forma solta, como foi o caso do diálogo anterior, quanto a uma estrutura social que aliena. Pelo contrário, o apelo cênico deste diálogo é elevado, pois a narrativa se aproxima de um clímax. Thomas havia decidido, numa missão quase suicida, resgatar Morpheus do domínio das máquinas. O diálogo ocorre exatamente durante essa missão de resgate. Ao lançar-se nessa tarefa "impossível", pela primeira vez na película o protagonista parece capaz de resolver o conflito central da narrativa: é o momento que Thomas Anderson começa, enfim, a tornar-se Neo.

Contando, portanto, com uma adesão emocional intensificada do espectador pelo momento de proximidade do clímax, neste último diálogo transcrito, o primeiro aspecto que merece destaque é a representação do humano oferecida pela máquina: o fato dos seres humanos definirem sua realidade pela desgraça e pelo sofrimento, recusando qualquer outro modelo "onde ninguém sofreria, onde todos seriam felizes". Para seres desse tipo, cujo cérebro primitivo não consegue suportar uma vida que seja vivida sem desgraça e sofrimento, a melhor programação virtual possível de uma cidade são nossas idealizadas metrópoles modernas.

Dando contornos ainda mais inusitados a esta representação do humano, Smith reconhece, ao tentar classificar nossa espécie no reino animal, que o padrão coletivo de comportamento pelo qual atuamos não é compatível com o dos mamíferos. Mas isso não significa que, num salto evolutivo, as conquistas da inteligência humana tecnocientífica nos haviam colocado, na escala biológica, num patamar outro que não mais o de meros animais primatas; mas sim de que nosso padrão coletivo como espécie é mais primitivo do que o dos mamíferos, que instintivamente procuram desenvolver um modo equilibrado de vida com o ecossistema em que habitam. Coletivamente nossa ação é a de parasitas que sobrevivem ao preço da vitalidade do seu hospedeiro, padrão idêntico ao de um vírus.

Evidentemente, mesmo levando em conta o caráter lúdico tantas vezes atribuído às obras ficcionais no momento da recepção, uma crítica desse teor, habilmente valendo-se da força de uma imagem-símbolo (o vírus) como síntese de um padrão coletivo de comportamento, expõe as entranhas (a índole) de um modelo de mundo que, finalmente, se coloca como o apogeu do desenvolvimento humano. E tais entranhas estão sendo expostas para os "homens de negócio, professores, advogados, marceneiros" já citados que foram à sala de cinema apenas para entreter-se, para acompanhar o último filme de ação e efeitos especiais inovadores da moda, que os projetariam para um mundo ficcional que nada diz sobre o mundo cotidiano. São para muitos daqueles que "...estão tão inertes, tão dependentes do sistema, que vão lutar para protegê-lo" que *Matrix* afirma que nossas admiráveis metrópoles são o ápice do desenvolvimento apenas na perspectiva de uma espécie de cérebro primitivo, que define sua existência pelo sofrimento. E mais: enquanto acreditamos ser a forma mais evoluída dos organismos vivos neste planeta, nossas práticas como espécie nos equivalem a um vírus cancerígeno: "Os seres humanos são uma doença, um câncer neste planeta. Vocês são uma praga, e nós somos a cura."

Ainda neste diálogo, a discussão sobre o binômio homem-máquina alcança o seu clímax no filme e na narrativa que vem sendo construída neste capítulo. *Matrix* aborda a questão do *pós-humano* já representada em *2001* e *Blade Runner,* com ênfase nos receios que acompanham este novo cenário, exatamente num momento de grande aceleração tecnológica, em que o pós-humano ficcional perfura como nunca antes o real.

No futuro projetado em *Matrix,* a espécie humana, que havia habitado a superfície da Terra por milhões de anos e consolidado um domínio progressivo sobre a Natureza, perdeu sua soberania na escala evolutiva entre as espécies. Criamos uma criatura de inteligência mais avançada do que a nossa e que por isso nos superou. Neste novo cenário, a superfície terrestre, lar imemorial do humano, pertence agora às máquinas, e nós nos tornamos o alimento cultivado em lavouras para estes seres que representam o último grande salto evolutivo. Como diz o líder das máquinas para o líder dos humanos: "Evolução, Morpheus, evolução. Como o dinossauro. Olhe pela janela, vocês tiveram o seu tempo. O futuro é o nosso mundo, Morpheus. O futuro é o nosso tempo."

Esta "evolução" nos remete para a questão contemporânea que Laymert já havia nos alertado, a do "desaparecimento do humano no vetor tecnologia". Este "problema tecnopolítico do futuro humano", como sugere este pesquisador das sociedades tecnológicas, converge para estudos sobre a chamada "Singularidade Tecnológica". Neste campo de pesquisa, um dos temas prementes é a denominada "obsolescência do humano", isto é, o sentido de que "o homem não só se sentia inferior em relação à máquina como também passou a se perceber como um ser limitado, defasado e anacrônico em relação a ela"[159].

Curiosamente, esse sentimento de inferioridade segue-se logo após o momento em que, como criaturas, nos rebelamos contra os dados que caracterizam os limites do humano frente à Natureza e tentamos ultrapassá-la. "A rebelião contra o dado" é a rebelião de Prometeu. Laymert refere-se ao conceito cunhado por Günther Anders ainda na década de 1950, quando este abordava a obsolescência do humano como sintoma da "vergonha prometéica", que consiste na vergonha dos seres humanos de terem sido engendrados e não fabricados, além da nossa finitude como indivíduos. O gênio ilimitado da espécie, no auge do progresso tecnocientífico, não poderia mais submeter-se à Natureza que continuava no controle, agindo de maneira aleatória quanto ao nascimento e à morte. Era preciso ter esses dados sob nossa supervisão.

[159] SANTOS, Laymert Garcia. "Humano, Pós-humano, Transumano" in NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* Rio de Janeiro: Agir e São Paulo: Ed. SESC, 2008, p.49.

Jean Pierrre Dupuy aborda de forma interessante este problema, essa revolta contra os últimos limites da condição humana. Dupuy aproxima-se do tema ao tratar da *nanotecnologia,* especialidade que trabalha com unidades microscópicas tanto dos organismos vivos como de toda substância em geral. Nano é um prefixo grego que poderia ser traduzido por "anão". Nessa escala, seria possível "manipular a matéria à escala molecular para fins humanos, operando átomo por átomo"[160]. O objetivo final das nanotecnologias, a saber, seria "inscrever diretamente e de modo arbitrário as intenções humanas em escala atômica ou molecular"[161]. Trata-se de refazer o mundo que nos foi dado, átomo por átomo, segundo o livre-arbítrio, para não dizer segundo os caprichos dos seres humanos, afirma Dupuy.

As vantagens que tais procedimentos prometem são muitas. Incluem-se a produção de materiais inteiramente novos que não existem na natureza, como nanotubos de carbono pelos quais se poderia construir materiais extremamente resistentes, leves e baratos. A produção desses materiais revolucionará toda uma série de indústrias e transportes, incluindo o transporte espacial. As tecnologias de informação também seriam profundamente modificadas, imaginando-se um acesso de serviço a Web dez mil vezes mais rápido do que o atual; e ainda a produção de artefatos que vem a serviço do ser vivo para ajuda-lo a viver melhor, auxiliando na cura de graves doenças:

> Já se sabe fabricar glóbulos vermelhos artificiais muito mais eficazes no armazenamento de oxigênio nos nossos tecidos do que esses com que a natureza nos dotou. As perspectivas terapêuticas se anunciam "extraordinárias". A cura do câncer e da Aids está, talvez, no horizonte, se se chegar a fabricar nanovesículas inteligentes que saberão detectar e isolar no organismo as células doentes e dirigir-lhes golpes mortais[162].

O foco de Dupuy nesta análise concentra-se na ética dos "sonhos da razão nanotecnológica". A expressão "sonhos da razão" é uma provocação a partir da ambiguidade quanto à gravura de Francisco de Goya, de título *"El sueño de la razón produce monstruos"*. Em espanhol, sueño pode ser interpretado como "sono" ou "sonho". No primeiro caso, a ausência da atividade racional produz

[160] DUPUY, Jean-Pierre. "Fabricação do homem e da natureza" in NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* Op.cit., p.28.
[161] *Ibid.,* p.29.
[162] *Ibid.,* p.31.

monstros, mas no segundo sentido – aquele explorado por Dupuy – os sonhos da razão engendram monstros: "É a própria razão, não a sua ausência, que tem essa capacidade de fazer advir, por seus sonhos, coisas monstruosas"[163].

El sueño de la razón produce monstruos, Goya.

Por meio dos "sonhos da razão nanotécnica", Dupuy quer sondar qual é a metafísica implícita nessas considerações científicas e submetê-la à crítica da Cidade. Como vimos, exatamente uma das principais preocupações de Hannah Arendt quanto às ciências modernas que lidam com fatos sem referências antropomórficas. Não por acaso, uma colocação de Hannah Arendt, em 1958, na sua obra clássica *A Condição Humana* é utilizada como mote para a reflexão:

> O mundo – artifício humano – separa a existência do homem de todo ambiente meramente animal; mas a vida em si permanece fora desse mundo artificial, e, através da vida, o homem permanece ligado a todos os outros organismos vivos. Recentemente a ciência vem-se esforçando por tornar "artificial" a própria vida, por cortar o último laço que faz do próprio homem um filho da natureza. (...) Esse homem do futuro, que segundo os cientistas será produzido em menos de um século, parece motivado por uma rebelião contra a

[163] DUPUY, Jean Pierre, op.cit., p.33.

> existência humana tal como nos foi dada – um dom gratuito vindo do nada (secularmente falando), que ele deseja trocar, por assim dizer, por algo produzido por ele mesmo[164].

Frente às pesquisas atualmente em curso, nos diz Dupuy, Hannah Arendt realizou uma previsão extraordinária. A nanotecnologia está empenhando enormes esforços e fortunas nesse programa de artificialização da vida e do humano. O sociólogo francês especifica que o sonho da tecnociência é acabar com cada uma das dimensões que constituem o dado da condição humana: "Eu me limito aqui à finitude da vida humana, no duplo sentido de que ela é mortal e se origina em um nascimento, e ao fato de que cada vida é única, dado que ela constitui um ponto de vista singular sobre o mundo"[165].

É preciso vencer a nossa finitude, é preciso derrotar o que resta ainda da Natureza involuntária em nós que pode se colocar em oposição às nossas intenções racionalmente elaboradas sobre o que deve ser a vida e o humano. Pouco importa a vida miserável que construímos sobre a Terra, de permanente tensão no interior da espécie (do domínio do homem pelo homem, tão antigo quanto os símios de Kubrick que lutavam entre si pela posse de uma pequena reserva de água nas savanas) e pela ênfase num modelo industrial de consumo que já se mostra insustentável para o planeta e para as demais formas de vida que aqui habitam. De que importam tais argumentos humanistas, pré-científicos, quando estamos prestes a concretizar o grande salto e alcançar a imortalidade individual pela transferência do cérebro humano (ou dos dados da personalidade) para os processadores de um corpo artificial? E ainda, quando nos tornamos aptos a decidir geneticamente quais características devem ser mantidas e quais devem ser eliminadas para o nascimento de um novo membro da espécie, tornando o homem responsável pela fabricação da vida?

Quanto à inversão de sentido que promove o artificial como mais avançado e valioso do que os processos naturais, inversão que já era pressentida na abordagem do tema em *Blade Runner,* o filme *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) é bastante elucidador. Projetado num "futuro não muito distante", trata-se de um mundo em que a nanotecnologia aplicada à genética foi capaz de determinar o processo de nascimento, selecionando quais características seriam mantidas para

[164] ARENDT, Hannah apud DUPUY, Jean-Pierre, op.cit, p.36.
[165] DUPUY, Jean-Pierre, ibid, p.36.

os novos embriões. O mundo passa a ser dividido entre "válidos" e "inválidos", entre os nascidos por fabricação genética e os nascidos por procriação natural, prática esta cada vez mais em desuso. Existem locais e posições hierárquicas que só podem ser ocupados pelos humanos fabricados, restando aos inválidos desempenhar as tarefas serviçais. Na Los Angeles de 2019 de Scott, por maiores que fossem as ambivalências entre humanos e máquinas (como Rachel e Deckard demonstram), os androides ainda eram *o outro*, banidos da superfície da Terra sob a pena de serem eliminados. Já no "futuro próximo" de *Gattaca,* a identidade humana é a fabricada, e o naturalmente nascido se torna *o outro*. Exatamente a inversão de sentidos que pauta atualmente as práticas envolvidas na Singularidade Tecnológica, a mesma inversão que o agente Smith reforça quando fala em "evolução" de humanos para máquinas.

Essa perspectiva de *evolução do natural para o artificial,* própria à Singularidade, ganhou visibilidade quando o escritor de ficção científica Vernor Vinge publicou, em 1993, um artigo acadêmico intitulado "The Technological Singularity", propondo uma idéia polêmica que correu o mundo. Vinge argumentava que "estamos no limiar de uma mudança comparável ao surgimento da vida humana na Terra. A causa precisa dessa mudança é a iminente criação pela tecnologia de entidades com inteligência superior à humana." [166] De acordo com Vinge "a sobre-humanidade é a essência da Singularidade", e nesse sentido, como sintetiza Laymert, representa um novo acontecimento quanto à evolução da espécie:

> E foi ainda Vinge quem estabeleceu uma analogia entre esse acontecimento e o surgimento do homem na perspectiva da evolução das espécies, ao afirmar que estávamos entrando num regime tão radicalmente diferente do de nosso passado humano quanto foi o dos homens com relação aos animais inferiores. Assim, tal analogia, ao mesmo tempo em que anunciava a "superação" da espécie, consagra o advento da era pós-humana[167].

De acordo com Laymert, o texto de Vinge procura, em traços rápidos, responder se a Singularidade Tecnológica poderia ou não ser evitada. Contrariando alguns autores, Vinge defendia que as mudanças causadas pelo avanço da tecnologia perpassam o cotidiano de maneira tão decisiva que não

[166] VINGE, Vernor apud SANTOS, Laymert Garcia, op.cit., p.50.
[167] SANTOS, Laymert Garcia, op.cit., p.51.

haveria lei ou costume que fosse capaz de detê-las. Porém, Vinge acreditava que poderia haver uma segunda alternativa para esse futuro "pós-humano", mais *soft* do aquele regido pela Inteligência Artificial em que ocorreria "a superação da espécie superior por uma outra ainda mais superior, porque mais inteligente". O outro caminho possível para homens e máquinas seria "a Amplificação da Inteligência, isto é, a intensificação e o aprofundamento da relação homem-computador, de tal modo que a ênfase não recaísse nas máquinas, mas no acoplamento"[168]. Não tardou para que o perigo deste caminho também fosse levantado: se tal opção não favorecia o aparecimento de uma nova espécie, criava, no entanto, "uma superelite hipertecnologizada que poderia se construir num pesadelo, em termos sociopolíticos"[169].

O sociólogo português Hermínio Martins, na tentativa de compreender o alcance maior da tese central do pensamento da Singularidade, defende também, como Vinge, que a Singularidade preconiza uma mutação inédita, "ontológica (ou desontológica)", para um futuro pós-humano, pós-biológico. Laymert recorre aos estudos de Martins por considerar que nele estão explicitados, em termos sociológicos, o fundamental em curso nesse processo:

> Com efeito, ao nomear a Questão do Homem (...) como o projeto de Experimento-sobre-o-Homem, pelo Homem, sobre o seu próprio ser, esse autor mostra como se pensa e como se pretende realizar o desejo secreto que o conhecimento científico parece nutrir de romper definitivamente com o passado animal do humano, e a vontade de superar os limites do homem, entendidos como limitações intoleráveis por uma ambição desmedida, através da efetuação de um experimento radical que permita a um ser desumanizado assumir inteiramente a condução da seleção natural e substituí-la por uma seleção não natural, isto é, tecnocientífica[170].

A "vergonha prometéica" realmente nos coloca numa situação paradoxal: no momento em que procuramos ampliar nossa estatura e impor nossa intencionalidade aos últimos limites em que a Natureza ainda se mostrava soberana às nossas pretensões – da mesma forma como Prometeu o fez em relação à soberania de Zeus entre os deuses – no momento em que

[168] SANTOS, Laymert Garcia, op.cit., p.52.
[169] *Ibid.,* p.52.
[170] *Ibid.,* p.54-55.

concretizamos a maior das nossas criações, somos tomados pela nossa própria obsolescência frente à obra criada, somos rebaixados como espécie:

> A visão metafísica deste programa coloca o homem na posição do deus fabricador do mundo, o demiurgo, e, ao mesmo tempo, o condena a considerar a si mesmo ultrapassado. Donde este espantoso paradoxo da coincidência dos opostos: o orgulho e a desmesura de um certo humanismo científico conduzem diretamente à obsolescência do homem. Nessa perspectiva ampla é preciso recolocar as questões específicas ditas "éticas" relativas à engenharia do homem pelo homem[171].

Mas essas questões éticas ainda parecem longe de nos preocupar verdadeiramente. O ritmo do aço das indústrias no século XIX acelerou-se em tecnociência no século XX e, no fim do milênio, se faz sentir como uma avalanche tecnológica em relação a qual, aparentemente, devemos nos orgulhar. O mesmo orgulho que sentiu a humanidade ao criar a Inteligência Artificial em *Matrix*. Ao observar o tratamento desta temática que perpassa a Singularidade pela mídia autorizada pelo modelo moderno tecnocientífico, é visível como questões éticas que envolvem o futuro da espécie não encontram espaço para serem propostas. Sob o risco de colocar-nos anacronicamente contra a própria evolução (contra o progresso, como gostam os modernos), essas questões são interditadas.

Em uma longa reportagem de novembro de 1993, *Veja* dava destaque a "um grande acontecimento na biologia produzido pela mão do homem." Tratava-se do primeiro embrião humano artificialmente copiado, ou seja, o primeiro clone humano. Os cientistas não levaram o seu experimento até o fim, interromperam o processo quando o embrião estava com 32 trilhões das 75 trilhões de células que formam o organismo humano. Fizeram isso porque "antes que tentemos fazer a coisa para valer, é preciso que a sociedade decida se esta linha de pesquisa é apropriada", afirma Robert Stillman, que junto com Jarry Hall, foram os responsáveis por esta proeza do conhecimento humano[172].

---

[171] DUPUY, Jean-Pierre. "Fabricação do homem e da natureza" in NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* Op.cit., p.39.

[172] "Nos Campos do Senhor: Copiar um embrião humano é apenas uma das ousadias de que cientistas são capazes quando brincam de Deus." In Revista *Veja,* ed. 1312, 03/11/1993.

"É preciso que a sociedade decida se esta linha de pesquisa é apropriada", nos diz o cientista. É exatamente na formação da opinião pública dessa sociedade sobre o fato relatado que *Veja* vai contribuir com o processo. *Veja* afirma (a matéria não é assinada, mas isso pouco mudaria o teor da reportagem) que não existe uma resposta absoluta para a questão, mas a maneira como constrói sua argumentação nos fornece indícios suficientes para saber o que a revista deseja que seus leitores pensem a respeito. Inicialmente, *Veja* apresenta o que seria a posição oficial do Vaticano, um alerta para que os cientistas "evitassem enveredar pelo túnel da loucura". "Não podia ser diferente", alega a revista, "para uma fonte doutrinária da qual acabou de jorrar uma encíclica (...) que condena com o mesmo rigor a camisinha e a pílula anticoncepcional". Dessa forma, na lógica de *Veja*, tal receio de que a Singularidade pudesse estar nos enveredando pelo túnel da loucura só pode ser atribuída a uma instituição medieval e por aqueles indivíduos que compartilham ainda hoje deste ultrapassado imaginário.

Em seguida, a revista apresenta a opinião da "Sociedade Americana de Fertilidade", entidade independente que promove as técnicas de inseminação artificial nos EUA. Também eles recomendaram prudência: "o assunto é de muita gravidade e só pode ser bem conduzido se houver regras estritas aceitas nacionalmente para seu controle." Esta opinião, de pessoas envolvidas com tais experimentos que pedem cautela, foi considerada por *Veja* excessiva, como se vê pela sequência da narrativa: "Outras opiniões mais serenas não viram muita novidade científica no experimento nem se assustaram com as questões éticas que o anúncio da experiência propôs." Pelo que se vê, a virtude da serenidade só alcançam aqueles que se coadunam com a representação de mundo da revista. Vejamos quais seriam essas outras opiniões mais serenas.

O primeiro chamado a legitimar o discurso de *Veja* é o médico Norman Fost, apresentado como "um respeitado estudioso da ética científica da Universidade de Wisconsin". Fost colocou, na opinião da revista, "o problema em termos mais compreensíveis". Quais são esses termos? "Cabe aos pais decidirem o que fazer com os embriões que eles geraram natural ou artificialmente", disse Fost. "Do ponto de vista científico também não há nada de assustador. O que eles fizeram foi mostrar que é possível gerar embriões de gêmeos idênticos num laboratório", concluiu o respeitado estudioso de ética científica.

O argumento de Fost dá voz a uma perspectiva bastante comum entre os envolvidos com projetos de Singularidade, como a clonagem. Consiste em retirar o foco do que representa esse novo engenho para a vida da espécie – que passa a controlar a operação biológica que gera uma nova vida artificial – para atribuir a responsabilidade envolvida em tal empreitada ao consumidor que terá acesso ao novo produto disponibilizado. Uma reflexão ética na Cidade sobre as possíveis consequências coletivas de um tal experimento, como propõem Hannah Arendt e Jean Pierre Dupuy, fica reduzida ao que os pais decidirem fazer com os embriões, como se tal dimensão ética fosse suficiente para abarcar todas as outras possíveis utilizações desse novo poder de fabricar vida.

A tentativa de silenciar a ética da Cidade fica muito clara também na sequência, quando Fost naturaliza como algo quase banal, do ponto de vista científico, a clonagem: "Do ponto de vista científico, não há nada de assustador." Mas a questão parece ser, exatamente, se o ponto de vista científico é suficiente para decidir por ações e experimentos que envolvem o futuro do humano.

Nessa mesma linha argumentativa, em seguida, a revista traz a opinião de James Watson, um dos descobridores da forma de DNA, a molécula da vida: "A ciência não pode se submeter à ética, sob pena de inibir a investigação. A aplicação das descobertas, sim, pode ser definida socialmente". Tal opinião ganhou destaque pela revista, numa foto de Watson com a seguinte legenda: "O pioneiro Watson: a ciência não deve ter limites éticos". Esta afirmação é central para *Veja* e para o desejado desenvolvimento ininterrupto da ciência moderna. Aqui está o princípio fundador da modernidade e da tecnociência que tanto viria caracteriza-la no século XX. Como era de se esperar, de maneira a mascarar a inferioridade de quem apenas olha para o futuro e despreza o passado, a índole que move o mundo moderno é a de alguém que não deve ser contrariado pelo debate ético da Cidade.

Vale ressaltar ainda, na afirmação de Watson, o suposto controle posterior da sociedade sobre uma descoberta já realizada. Com as pesquisas tecnocientíficas movimentando bilhões, seria mesmo possível uma pesquisa financiada atingir seu objetivo e depois, caso receba críticas, ser simplesmente abortada? Por que a crítica ignorada no início do processo seria considerada ao final, depois de gastos bilhões para o experimento? E ainda, até que ponto, uma

vez realizada a descoberta, a ética da Cidade pode posteriormente intervir? O caso da energia nuclear é paradigmático. Se atualmente nos colocássemos majoritariamente contra, ela deixaria de existir? A comunidade humana foi consultada quando se decidiu pela fabricação dessa energia e posteriormente pelo seu uso para fins militares? O que o discurso de Watson encobre é o fato decisivo de que, especialmente no período pós-guerra, a ciência que não leva em consideração limites éticos é movida pela ética do capital, deixando a ele e a sua conhecida "ambição desmedida" a tarefa de conduzir o destino humano.

Veja ainda argumenta: "Se conseguirem vencer as oposições morais, os médicos poderão contar com a clonagem no futuro como mais uma técnica capaz de ajudar casais inférteis a ter filhos". E então é evocada a imagem da família burguesa feliz. Um casal sorridente com o filho cujo sexo escolheram, a mãe feliz que queria um filho sem ter estabelecido contato sexual, a mãe rodeada dos seus filhos que foram gestados na barriga da avó... a base do argumento é sempre a mesma, tais pesquisas justificam-se pelas melhorias que ocasionariam para casos particulares. O fato do sorriso dessas famílias burguesas demandar que todas as outras famílias do mundo sejam inseridas num futuro que coloca a condição humana "sobre a navalha" (tradução literal de *Blade Runner)* não mereceu a atenção de *Veja*, cuja opinião certamente reverbera um discurso autorizado de grande amplitude.

Finalmente, neste futuro "pós-humano" sobre o qual *Matrix* nos fala, o grande desafio do herói é conseguir desvincular-se do mundo da metrópole em que sempre viveu e atribuir-lhe novos significados. Entre a metrópole e a pós-metrópole cenarizadas nesta película, existe uma *modernidade em crise*, a metrópole moderna ideal representada como ilusória e condenada à destruição. Tal crise confirma-se pela maneira pessimista como o homem-máquina foi abordado: devido aos conflitos envolvidos neste binômio, seremos lançados num mundo pós-humano, pós-biológico. Ou seja, a relação homem e máquina, tão valorizada e que tanto define o projeto moderno, projetava-se em uma distopia em que humanos viviam cegamente como se estivessem no apogeu da civilização humana, mas, de fato, eram apenas fantoches, devorados por algo que eles mesmos haviam criado. Acorrentados, confundindo sombras com realidade, os humanos da metrópole nem suspeitariam que existe algo do lado

de fora da caverna (Platão). Em *Matrix,* um modelo naturalizado de mundo está em crise. E esse modelo, ampliamos, é o próprio projeto moderno.

Talvez a espécie esteja mesmo se encaminhando para um futuro pós-humano em que o humano desaparece no vetor tecnológico. Mas parece haver uma saída, uma esperança, se nos for possível realizar a metamorfose da personalidade que tem em *Neo* um de seus símbolos. É interessante notar, retomando mais uma vez as provações do herói já aludidas na odisseia de Kubrick, como *Neo* pode ser compreendido neste ciclo arquetípico que contempla as "mil faces do herói". O conflito de identidades é recorrente na jornada dos heróis, como nos lembra o mitólogo Joseph Campbell no seu extensivo estudo sobre este mito de todos os tempos e culturas[173]. Afinal, o herói serve a dois "deveres": por um lado, é membro do grupo social ao qual pertence e mantem vínculos, mas por outro é também uma figura não pode ser resumida ao seu tempo, atualização que é de uma demanda estrutural – de uma narrativa fundadora – da psique humana. Como muito se ilustrou na cultura dos quadrinhos e também do cinema no último século, nem sempre as demandas de cada uma dessas duas identidades encontram fácil acordo.

De forma significativa, dentre os vários elementos que constituem a trajetória do herói, este aspecto particular – *a crise de identidade* – foi potencializado ao máximo em *Matrix*, tornado-se mesmo o fio condutor do enredo e o grande desafio deste *herói da pós-metrópole*. De fato, o grande inimigo que Neo precisa enfrentar não são as máquinas. O seu grande inimigo é ele mesmo, é a dúvida que o acorrenta à identidade de Thomas Anderson e não lhe permite tornar-se o herói que está destinado a ser. Justamente num momento histórico de aceleração tecnocientífica e grande densidade populacional, o herói do fim do segundo milênio é aquele capaz de morrer e renascer transfigurado na sua interioridade, para não ser mais um a projetar sobre o mundo externo algo que é preciso ser vivido simbolicamente.

A crise do sujeito moderno fica ainda mais nítida quando situamos a trajetória particular de Thomas Anderson-Neo no ciclo mais amplo do percurso do herói, ou na "unidade nuclear do mito do herói", como define Campbell: "O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula

[173] CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

representada por rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* – que podem ser considerados a unidade nuclear do mito."[174] Ainda segundo este autor,

> Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes[175].

Campbell cita vários personagens mitológicos, como Jasão, que navegou por entre as rochas em perigo de colisão para chegar a um mar de prodígios, vencer o dragão que guardava o Velocino de Ouro e retornar, agora com o poder de recuperar o trono que era seu por direito. Odisseu, como vimos, o modelo exemplar grego para o mito do herói que realiza a iniciação e o retorno, também é lembrado. Mas segundo o mitólogo, de maneira um tanto surpreendente, mas que provavelmente diz respeito à busca pelo Oriente como antídoto para a cegueira moderna[176], "uma majestosa representação das dificuldades envolvidas na tarefa do herói, assim como a sublime importância que ela assume quando compreendida profundamente e realizada com solenidade, é apresentada na lenda tradicional da Grande Luta do Buda"[177].

De forma bastante abreviada, a partir da versão mais detalhada de Campbell, o jovem príncipe Gautama Siddarta, montado no seu cavalo Kanthaka, abandona o castelo de seu pai e o reino que iria herdar e se lança ao mundo desconhecido, para além dos portões. Este é o momento da separação. Siddarta vaga por 7 anos como um asceta, praticamente sem alimentar-se e infligindo duras provações ao seu corpo, acreditando na superioridade do espírito sobre a matéria. Neste período, Siddarta, visto aos olhos do mundo como um mendigo, alcançou e transcendeu os oito estágios de meditação. Foi então que, sentado sob uma árvore, viu uma jovenzinha chamada Sujata vir em sua direção e entregar-lhe arroz em uma tigela de ouro. Ali Siddarta compreendeu o caminho

---

[174] CAMPBELL, op.cit., p.36.
[175] *Ibid.,* p.36.
[176] Peter Sloterdijk, quando afirma que a modernidade, abandonada a si mesma, esgotou suas reservas morais e "não é mais capaz de liberar, a partir de si mesma, as contraforças para barrar a sua deriva fatal (...) as coisas andam como elas querem, as intenções iniciais não tem mais importância", aponta como saída para o Ocidente uma certa tendência de intelectuais que voltam-se para o Oriente, no sentido da compreensão do ser como "ser-em-direção-à-quietude-no-movimento", isto é, da boa mobilidade. SLOTERDIJK, Peter apud NOVAES, Adauto. "Herança sem Testamento" in NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* Op.cit., p.21.
[177] CAMPBELL, Joseph, op.cit., p.36.

do meio, aquele situado entre o espírito e a matéria. Encaminhou-se então por uma estrada demarcada pelos deuses para a Árvore Bo, debaixo da qual iria redimir o universo. Ele colocou-se sob firme determinação no Ponto Imóvel, venceu Kama-Mara, o deus do amor e da morte, que investiu violentamente contra ele, tentando quebrar-lhe a concentração montado num elefante com armas em suas mil mãos. Tendo obtido a vitória contra Kama-Mara, o príncipe Siddarta iluminou-se, tornando-se o Buda. Aqui, o segundo momento do monomito completou-se, o da iniciação. Depois disso, Siddarta – agora Buda – duvidou de que pudesse comunicar a sua experiência e pensou em reter a sabedoria que obtivera só para si. Foi quando o deus Brahma desceu do zênite para implorar-lhe que se tornasse mestre dos deuses e dos homens. Foi então que Buda retornou às cidades dos homens, onde caminhou entre os cidadãos do mundo, distribuindo o benefício inestimável do conhecimento do Caminho[178].

O que nos ensina esse modelo exemplar das tradições do Oriente sobre *Matrix* e o Ocidente? Com o processo do ciclo do herói reconhecido como um todo, é possível perceber como o presente da película (no caso o ano de 1999) atualiza o mito, e por essa atualização podemos identificar o que há de específico nessa temporalidade. O herói da pós-metrópole, representado por Neo, se encontra exatamente entre a separação e a iniciação. O seu desafio é separar-se do mundo conhecido que vivia como Thomas Anderson e iniciar-se como Neo, no mundo real fora da ilusão da matrix. Assim, no grande processo representado pelo ciclo, *a ênfase na separação-iniciação do herói* estaria latente como a demanda particular do presente histórico quando ocorre a produção da película. Presente esse no qual nos encaminhamos vertiginosamente para um futuro pós-humano e pós-biológico que se desdobra de uma modernidade que, como bem colocou Peter Sloterjidk, esgotou suas reservas morais e "não é mais capaz de liberar, a partir de si mesma, as contraforças para barrar a sua deriva fatal."

Num artigo sempre revisitado, lançado no Brasil no formato de um pequeno livro, Stuart Hall elabora um diagnóstico sobre o mundo ocidental a partir, exatamente, do fenômeno das identidades em crise: "As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno,

[178] *Ibid.,* p.36-39.

até aqui visto como um sujeito unificado"[179]. A assim chamada "crise de identidade" é vista como um *sintoma* de uma mudança mais ampla, "que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social"[180]. Dessa forma, o declínio da macroestrutura do mundo moderno é visível empiricamente no universo micro das subjetividades. É exatamente esse sintoma apontado por Stuart Hall que se destaca da trama de *Matrix.* Ao abandonar a velha identidade pela qual reproduzia a metrópole moderna para então renascer como herói, Thomas Anderson-Neo torna-se um símbolo capaz de sintetizar as esperanças não apenas de rebeldes humanos que resistem a tornar-se alimento para máquinas num futuro distópico pós-humano, mas para todos aqueles que pressentem, como Jean Baudrillard, que vivemos na virada do segundo milênio uma época em que impera "o desaparecimento de qualquer sujeito, seja do poder, do saber ou da história, em proveito de uma mecânica operacional e de uma falta de responsabilidade total do homem."[181]

Portanto, na narrativa aqui desenvolvida que atravessa três décadas, centrada nos futuros projetados a partir do binômio homem-máquina, percebe-se o medo de que a criatura máquina se volte contra o criador humano sendo recorrentemente anunciado. Desta metáfora, foi possível perceber a reverberação de um receio quanto ao modelo tecnocientífico que se desdobrava, aceleradamente na época da produção destas películas, para um provável futuro pós-humano em que a espécie seria superada por um ser de inteligência mais avançada, em que o "humano desapareceria no vetor tecnologia".

Desta primeira aproximação do empírico, foi possível identificar ainda dois eixos de investigação que se desdobram das narrativas analisadas. Um refere-se a questões quanto ao grande cenário cultural em que tais películas foram produzidas, que nos remetem para discussões sobre modernidade e pós-modernidade, eixo que será explorado no último capítulo. Já no capítulo seguinte, rastreando uma outra questão central que perpassa as fontes, procuro identificar o *arranjo psíquico* que está coordenando a subjetividade que ambienta

[179] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999, p.7.
[180] *Ibid.*
[181] BAUDRILLARD, Jean apud NOVAES, Adauto. "Herança sem Testamento", op.cit., p.16.

"o desejo secreto que o conhecimento científico parece nutrir de romper definitivamente com o passado animal do humano, e a vontade de superar os limites do homem, entendidos como limitações intoleráveis por uma ambição desmedida"[182]. Esta ambição, já bem conhecida entre os gregos, atravessa séculos e pode ser reconhecida também nas tragédias de *Hamlet* e *Macbeth* e ainda, de forma paradigmática no que se trata da modernidade tecnocientífica, no cientista Victor Frankenstein, do romance de Mary Shelley. Esta *forma de ser e agir específica* típica ao reportório humano que está motivando todos esses enredos, os gregos nomearam em seu tempo como *hybris.* No capítulo que se segue, procuro apontar as características mais pronunciadas desta forma de ser e agir no mundo e, assim, reconhecer suas ressonâncias nas películas hollywoodianas do final do segundo milênio.

[182] SANTOS, Laymert Garcia, op.cit., p.54-55.

CAPÍTULO 3

Hybris, uma velha conhecida no imaginário ocidental

3 – Hybris, uma velha conhecida no imaginário ocidental

Ao investigar algumas projeções de futuro nas décadas finais do século XX, vimos como algumas das mais destacadas ficções científicas daquele período estavam centradas em dilemas relacionados ao binômio *homem-máquina*. Nessas películas identificamos uma ansiedade difusa, expressão de um medo, como a ambiência da matriz discursiva na qual se originaram tais projeções. Ao ser elaborada em signos, essa ansiedade difusa deu forma a um cenário onde nossas mais avançadas criações tecnológicas se voltam contra nós mesmos.

O receio de que a criatura máquina se volte contra o criador humano, ao ser enunciado, atuava como um questionamento incisivo quanto à tendência tecnocientífica consolidada no ocidente no momento da produção dessas narrativas fílmicas. Vimos como até mesmo em *2001 Uma Odisséia no Espaço* – a única entre as ficções trabalhadas que projetava um futuro utópico, otimista, focado na realização e transcendência humana – o questionamento quanto às implicações do modelo tecnocientífico igualmente atravessou o eixo central da trama, sendo-lhe reservado o clímax na odisseia moderna.

Como procuro sustentar no presente capítulo, a trama central dessas narrativas fílmicas contemporâneas retoma, a partir de signos e cenários modernos, um *elemento trágico* bem conhecido na tradição ocidental. Nessa perspectiva, constatar a reincidência desse fator trágico permite não apenas um exame mais preciso do imaginário em que tais películas foram produzidas, como também pode nos auxiliar num prognóstico da situação configurada.

O elemento que provoca o terror trágico[183] nos espectadores do final do século XX – a criatura que se volta contra o criador – é uma expressão propriamente moderna de uma circunstância já conhecida e demarcada pelos gregos pelo menos desde seu período arcaico. Procuro demonstrar que o receio da criatura se voltar contra o criador é um novo signo para um antigo significado, o conhecido temor quanto às previsíveis consequências de ações que tinham como base o que os gregos nomeavam como *hybris.*

[183] Refiro-me a uma das características próprias ao gênero trágico de acordo com o modelo de Aristóteles, na medida em que toda tragédia deve despertar em sua audiência terror e piedade. Cf. Aristóteles, *Poética,* 1449 b 26; 1452 b 31-37 e 1453 a 1-7.

Falar, portanto, num primeiro momento no fenômeno da *hybris* e, posteriormente, reconhecê-la como um elemento a configurar a modernidade – como sugerem as películas analisadas – situa este estudo, necessariamente, em bases de uma tradição ocidental compartilhada ao longo do tempo.

A *hybris*, entendida como uma *forma de ser e agir específica* típica ao repertório humano, era reconhecida como um dos elementos mais importantes da vida grega, louvada num primeiro momento nas epopeias míticas (Odisseu será a grande exceção, como veremos) e combatida como o maior dos erros morais, posteriormente, no universo da *pólis*. De maneira geral, a *hybris* se fazia presente no momento em que os humanos *comedores de pão*[184] eram captados pela arrogância, quando se viam enredados por uma autoconfiança desmedida. Ao se deixar tomar por esse ânimo, sucumbindo à sedução do poder, os comedores de pão excediam os limites da sua condição (ultrapassavam a medida, o *métron* humano) e identificavam-se com os deuses. Esse desequilíbrio gerava uma reação dos deuses, a *nêmeses,* a justa vingança, a fim de recolocar o humano na sua esfera própria e assim restabelecer a ordem no cosmos.

Nas páginas seguintes procuro recuperar, em diferentes temporalidades, imagens de como a *hybris* foi elaborada no interior da tradição ocidental. Dessas elaborações variadas retiro alguns elementos para que, justapostos, como numa montagem, ganhe forma, lentamente, uma imagem capaz de referenciar a experiência da *hybris* tal qual ela se processa na modernidade. A proposição é de que, no empírico analisado ao final do século XX, este é o arranjo psíquico que motiva os enredos encenados.

Inicio esse percurso apresentando como, já na Grécia mítica de Homero[185], a *hybris* sofre as suas primeiras reconfigurações de sentido, quando deixa de ser o impulso vital capaz de transformar um mortal em um herói para sempre lembrado – como no caso de Aquiles – passando a ser, com Odisseu, uma ofensa contra os deuses e a razão dos obstáculos por eles colocados para o retorno do "solerte guerreiro" à Ítaca e à sua família. A *hybris*, nesse primeiro recorte, poderia ser resumida como *a identificação do humano com os deuses.* Exponho

[184] O epíteto é de Hesíodo, o mais notável poeta da chamada Grécia Arcaica juntamente com Homero, em *O trabalho e os dias.* Tradução de Emanuel Araújo (mimeo), verso 82.
[185] HOMERO. *Ilíada e Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

em seguida a sua nova conotação na *pólis* grega, quando então a *hybris* é entendida como a maior entre as desvirtudes a ser evitada pelos cidadãos. É nesse ambiente da *pólis* que Eurípides elabora, em *Hipólito*[186], mais um mecanismo envolvido, mais uma diferenciação quanto a este fenômeno. Em *Hipólito,* a *hybris* não é apenas a identificação do humano com os deuses, mas a identificação do humano com *um* dos deuses em detrimento de outro. Será justamente essa imagem, narrada pelo último dos imortais da tragédia clássica, aquela que nos permitirá uma compreensão mais densa quando nos voltarmos para as configurações e para o dilema que a *hybris* apresenta na modernidade.

Nessa longa duração em que se inserem a desmesura e o excesso característicos da *hybris*, recorro também a imagens dela reportadas em *Hamlet* e *Macbeth*[187], de forma a recolher mais modulações para confecção da sua fisionomia moderna. Shakespeare aparece aqui por duas razões.

Em primeiro lugar, para constatar a permanência, nos assuntos humanos, da efetividade da *hybris* e das suas prováveis consequências trágicas – tendo em mente que nestas tragédias da primeira década do século XVII, o fenômeno da *hybris* é representado a partir dos significantes disponíveis naquele tempo, época na qual a relação entre homens e deuses no plural não dispunha da mesma popularidade como entre os helenos, suplantada como foi pelo Deus único católico ou protestante. Nesse caso, ao identificar a ação da *hybris* por meio de outros signos em outra temporalidade, refuto a hipótese de que este fenômeno, ainda que nomeado originalmente pelos gregos, estivesse restrito à experiência das fronteiras temporais e culturais da Grécia antiga.

Ainda quanto a este primeiro argumento, mais a fundo, a referência à *hybris* em Shakespeare não apenas indica a permanência da sua efetividade e do seu provável desfecho trágico nos assuntos humanos, o que nos permite recusar a hipótese de que ela seria algo específico ao mundo grego: em *Hamlet* e *Macbeth,* assim como já havia ocorrido na *Odisséia* de Homero, a *hybris* é um elemento central, decisivo, em torno do qual se desenvolve a sucessão de eventos da narrativa. Existe, portanto, uma centralidade da *hybris* nessas obras, o que *sugere* que este fenômeno, mais do que mero coadjuvante, desempenhava

[186] EURÍPIDES, *Hipólito.* Brasília: Editora UnB, 1997.
[187] SHAKESPEARE, William. *Hamlet.* Porto Alegre: L&PM, 2007 e idem, *Macbeth*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

um papel significativo nas sociedades ao tempo desses autores, ou, no mínimo, certamente, na sensibilidade destes.

A segunda razão para *Hamlet* e *Macbeth* comporem essa montagem, não menos importante, é que Shakespeare confere especial ênfase na relação crucial entre *hybris e moralidade.* Apresentada em signos mais próximos à subjetividade moderna, a ênfase nesta conexão indissociável nos versos daquele chamado de "o centro do cânone ocidental"[188] já prenuncia a importância decisiva que essa relação ocupará no universo genuinamente moderno do início do século XIX e, como vimos nas películas hollywoodianas, também ao final do século XX.

Diferentemente da maneira como procedi com as narrativas gregas, as tragédias de Shakespeare serão analisadas a partir de categorias da psicanálise, num exercício deliberado de anacronismo. Esta escolha se deve pela constatação do notório prestígio que a interpretação freudiana sobre *Hamlet* adquiriu no último século nas ciências humanas. Procuro então apresentar o argumento central da análise freudiana de *Hamlet* e, em paralelo, proponho uma outra leitura possível dessa narrativa, muito respaldado pela ponderação que *Macbeth* proporciona sobre a tragédia do príncipe dinamarquês.

Após abordar as diferentes condutas de Hamlet e Macbeth frente à sedução da *hybris,* concluo este capítulo com o romance *Frankenstein ou o Prometeu Moderno,* da então jovem escritora inglesa Mary Shelley*.* Inspirada por uma imagem onírica autônoma do inconsciente[189], Shelley enuncia, nesta obra de 1818, o receio quanto aos excessos de uma visão de mundo iluminista que ganhava espaço rapidamente no mundo europeu. Ancorado no discurso científico próprio à nova razão soberana[190], o espírito iluminista elaborava o humano a partir de premissas inéditas, liberto de qualquer tipo de submissão – seja ao Deus cristão, ou aos deuses da antiguidade clássica, ou aos processos naturais. O cientista Victor Frankenstein, protagonista da trama de Shelley, personifica,

[188] Cf. BLOOM, Harold. "Shakespeare, Centro do Cânone" in *O Cânone Ocidental.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
[189] Quanto ao fato de que a imagem central da obra ocorreu à autora como uma experiência direta do inconsciente, além das implicações deste fato nos sentidos evocados pela narrativa, a discussão destinada a este romance trará maiores detalhes.
[190] "A racionalização de toda prática da vida é o meio de o Iluminismo atingir seu objetivo principal, qual seja, a entronização do sujeito racional e autônomo" in KREIMENDAHL, Lothar. *Filósofos do século XVIII.* São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004, p.30.

como um modelo mítico exemplar[191], a transformação coletiva ocasionada pela revolução intelectual burguesa: abandono dos limites colocados por qualquer forma de tradição, ampliação do domínio sobre a natureza pelo desenvolvimento técnicocientífico e, como procuro sustentar, a experiência da *hybris* em sua forma propriamente moderna. Aponto ainda, ao final, a significativa continuidade entre *Frankenstein* e as películas contemporâneas analisadas.

Antes de iniciar o percurso em busca de algumas representações deste específico comportamento humano nomeado como *hybris,* me parece importante fazer uma observação de caráter metodológico.

Ao reconhecer, em diferentes temporalidades, as permanências ou rupturas de práticas e representações, o historiador exercita uma das atividades próprias ao seu ofício. E nesse exercício de olhar para o passado e nele observar os elementos de identidade ou, no sentido oposto, as diferenças que se apresentam quanto ao presente em que ocorre a pesquisa histórica, a *alteridade* é aquela que maior ênfase tem recebido em estudos recentes. Chegar ao passado é chegar a uma "terra estrangeira", como bem sintetiza David Lowenthal quando reflete sobre as várias maneiras como o passado atua sobre o presente, ou inversamente, as tantas formas como o presente se apropria do passado[192]. Nas explicações metodológicas preliminares do seu já clássico *O Grande Massacre dos Gatos,* Robert Darnton é ainda mais explícito quanto a esta abordagem. Aproximando os fazeres dos historiadores ao dos antropólogos, ele inicialmente aborda a importância da alteridade na antropologia:

> Mas uma coisa parece clara a todos os que voltam do trabalho de campo: os outros povos são diferentes. Não pensam da maneira como pensamos. E, se quisermos entender sua maneira de pensar, precisamos começar com a idéia de captar a diferença[193].

---

[191] Sobre o poder pedagógico do mito como modelo exemplar, conferir ELIADE, Mircea. *O sagrado e o Profano: a essência das religiões.* São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.84-92.

[192] "*I seek to show how the past, once virtually indistinguishable from the present, has become a ever more foreign realm, yet one increasingly suffused by the present*." (Procuro mostrar como o passado, outrora praticamente indistinguível do presente, tornou-se um domínio cada vez mais estrangeiro, embora cada vez mais impregnado pelo presente.) in David Lowenthal (1985), *The past is a foreign country.* UK: Cambridge University Press, 2003, p.XIX.

[193] DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos e outros episódios da história cultural francesa.* Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. XV.

Em seguida, nesta mesma linha argumentativa, Darnton refere-se ao constante perigo do historiador projetar para o passado e nele apenas encontrar valores do seu tempo presente, perdendo de vista a particularidade das visões de mundo do período que se tem como objeto, caindo em anacronismo. O historiador estadunidense sustenta que é o próprio choque cultural a certeza de que a aproximação com o sistema de significados de uma cultura passada foi bem sucedido:

> Traduzindo em termos do ofício do historiador, isto talvez soe, simplesmente, como aquela familiar recomendação contra o anacronismo. Mas vale a pena repetir a afirmativa, porque nada é mais fácil do que deslizar para a confortável suposição de que os europeus pensavam e sentiam, há dois séculos, exatamente como o fazemos agora – acrescentando-se as perucas e sapatos de madeira. Precisamos ser constantemente alertados contra uma falsa impressão de familiaridade com o passado, de recebermos doses de choque cultural.(...) Quando não conseguimos entender um provérbio, uma piada, um ritual ou um poema, temos a certeza de que encontramos algo.[194]

Sem perder de vista a importância desta tendência predominante na historiografia contemporânea, me parece inegável, no entanto, que ao focar nas continuidades de algumas maneiras de experienciar o mundo, também temos acesso a aspectos de grande interesse acerca da *ação humana no tempo* – finalmente o objeto maior do historiador, como tão bem definiu Marc Bloch[195]. Mas seria mesmo possível conceber um fenômeno psíquico nomeado há aproximadamente três mil anos pelos gregos como algo ainda atuante no imaginário moderno no final do século XX? Como realizar a abertura necessária para que a imagem de uma *condição humana* comum – a única capaz de respaldar uma abordagem como a aqui proposta – seja possível?

Auxiliado inicialmente pelos saberes da teoria e crítica literária, o historiador poderia inquirir sobre o que torna ainda interessante para o leitor moderno a leitura de Homero, de Eurípides ou de Shakespeare. O que a longa duração do poder persuasivo de suas obras pode revelar? Todo o fascínio que envolve esses autores e que atravessa séculos ou milênios se explicaria meramente pelo "apuro formal" das suas obras, pelo requintado tratamento dado

[194] DARNTON, op.cit., p.XV.
[195] BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício do historiador.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.55.

ao signo visível? Certamente essa é uma das razões para a perenidade destas obras, mas melhor seria ampliar essa noção de estético, não reduzindo ao formalismo a sua eficácia sobre a constituição das subjetividades.

Como lembra Fernando Pessoa nas suas considerações sobre estética, é específico da arte evocar as emoções que caracterizam as feições do humano, pois "o valor essencial da arte está em ela ser o indício da passagem do homem no mundo, o resumo da sua experiência emotiva dele" [196] . Nesse encaminhamento, as expressões artísticas são os registros públicos dos grandes fatos humanos:

> E, como é pela emoção, e pelo pensamento que a emoção provoca, que o homem mais realmente vive na terra, a sua verdadeira experiência registra-a ele nos fastos das suas emoções e não na crônica do seu pensamento científico, ou nas histórias dos seus regentes e dos seus donos[197].

A perenidade das narrativas artísticas, nessa perspectiva, não se explicaria pelo seu refinamento formal. O poder simbólico de despertar emoções em gregos, romanos, renascentistas e modernos se deve ao fato do discurso artístico dar corpo a traços comuns e compartilhados presentes em toda forma de subjetividade, na medida em que a arte é uma *expressão autêntica do instinto*:

> Como, pois, a obra de arte, para que deveras o seja, nem seja apenas o simulacro de uma, tem de provir do instinto. (...) Portanto, o que primeiro temos que fazer é distinguir se uma aparente obra de arte pode ou não ter valor, isto é, provém ou não do instinto[198].

Ao expressar um instinto em sua obra, nos diz Pessoa, "o artista não exprime as suas emoções. O seu mister não é esse. Exprime, das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros homens. Falando paradoxalmente, exprime apenas aquelas suas emoções que são dos outros."[199] Vale a pena acompanhar o poeta português nas suas ponderações sobre o *Rei Lear* de Shakespeare, em que

[196] PESSOA, Fernando. "Introdução à Estética" in Walmir Ayala (coord.) *Fernando Pessoa: Antologia de Estética, Teoria e Crítica Literária.* Rio de Janeiro: Ediouro, p. 25.
[197] Ibid, p.25.
[198] PESSOA, Fernando. Op.cit, p.34.
[199] Ibid, p.38.

ficam bastante evidentes as bases desse caráter generalista e universalista atribuídos por ele à arte[200]. Pessoa inicia com uma questão:

> Todos nós sentimos a dor e o delírio do Rei Lear de Shakespeare; esse delírio, contudo, é, diagnosticavelmente, o da demência senil, de que não podemos ter experiência, pois quem cai em demência senil nem pode perceber Shakespeare, nem qualquer outra coisa. Porque é, então, que, sendo esse delírio tão caracterizadamente o do demente senil, o sentimos tanto nós, que não temos conhecimento desse delírio?[201]

Esse sentimento de identidade com Lear é explicado por Pessoa devido à obra tratar de uma função orgânica comum, compartilhada por todos os membros da espécie humana:

> [sentimos nós o delírio senil] porque Shakespeare pôs nesse delírio só aquela parte que nele é humano, e afastou a que nele seria, ou particular do indivíduo Lear, ou especial do demente senil. Todo processo mórbido envolve essencialmente ou um excesso, ou um abatimento, de função[202];

Pessoa avança na sua argumentação sobre Lear:

> Se, apresentando um caso de doença mental, o apresentarmos pelo lado em que é excesso ou abatimento da função normal, com isso mesmo o apresentamos como ligado a essa função, e compreensível para quem a tenha; se, porém, o apresentarmos pelo lado em que é desvio ou diferença, com isso mesmo o apresentamos como desligado ou separado dessa função, e incompreensível, portanto, a quem não esteja no mesmo caso mórbido, o que será pouca gente, senão pouquíssima[203].

Por fim, o poeta português sintetiza o seu argumento quanto ao caráter geral e universal da arte:

> Tudo o que se passa numa mente humana de algum modo análogo se passou já em toda outra mente humana. O que compete, pois, ao artista que quer exprimir determinado sentimento, por ex., é extrair desse sentimento aquilo que ele tenha de comum com os

[200] A *generalidade*, entendida como "a sensação expressa pelo artista deve ser tal que possa ser sentida por todos os homens por quem possa ser compreendida", e a *universalidade,* segundo a qual "o artista deve exprimir, não só o que é de todos os homens, mas também o que é de todos os tempos", são os dois primeiros princípios da arte segundo a estética de Fernando Pessoa. Cf. PESSOA, op.cit., p.38.
[201] PESSOA, Fernando. Op.cit., p.28-29.
[202] Ibid, p.29.
[203] PESSOA, Fernando. Op.cit., p.29.

> sentimentos análogos dos outros homens, e não o que tenha de pessoal, de particular, de diferente desses sentimentos[204].

Neste terceiro capítulo em especial e nesta pesquisa como um todo, ao me deter em documentos históricos literários que perduraram para além do tempo em que foram produzidos, existe uma postura teórico-metodológica que se dispõe a reconhecer, caso se faça visível empiricamente, a enunciação narrativa de *constantes* da condição humana. Traços perenes que se mantêm simbolicamente eficazes durante séculos por, pragmaticamente, referenciar a idéia de humano construída pelas políticas de memória no ocidente ou, na reflexão de Fernando Pessoa, por expressarem os sentimentos que são comuns à experiência humana no tempo, no sentido de elaborarem os seus instintos básicos e inescapáveis.

Perceber as diversas conotações que estes traços tipicamente humanos adquiriram nas culturas em cada momento histórico nos permite, sem dúvida, compreender melhor as especificidades de cada temporalidade, o que pode vir a ser, eventualmente, uma boa estratégia metodológica para os historiadores. A partir das diferentes representações atribuídas a um "comparável" – pensemos no sacrifício ou na morte – temos um vetor para adentrar o imaginário dessas culturas e reconhecer-lhes as especificidades. Mas não é este o objetivo aqui. A intenção não é apontar os afastamentos entre a Grécia de Homero a Eurípides e à Inglaterra nos séculos XVII e XIX de Shakespeare e Mary Shelley. O que se pretende, neste capítulo, é retraçar uma duradoura linhagem identitária entre presente e passado, identificável na permanência de certos conteúdos simbólicos recorrentes, a despeito dos diferentes arranjos culturais ao longo do tempo.

Reconhecer a continuidade de algumas atitudes mentais por tantos séculos, como ocorre com esta conduta humana nomeada pelos gregos como *hybris,* metodologicamente procura amenizar os excessos de uma época que, no plano simbólico, se funda no rompimento dos vínculos com as tradições do passado no seu movimento de *maioridade* iluminista, na expressão já consagrada de Kant. Ao ver a si mesmo numa posição de superioridade frente a todas as formas de experiências passadas, o pensamento moderno justifica o rompimento com as antigas tradições qualificando-as como bárbaras ou, na melhor das hipóteses, momentos de sua infância. A crença de que representa o

[204] Ibid, p.29-30.

progresso máximo das formas culturais dá indícios da autoconfiança excessiva do imaginário moderno, a mesma que caracterizava a desmesura da *hybris* do herói grego. Narcísico, extremamente confiante no seu poder inovador e transformador, o sujeito moderno exemplar, ao romper com o passado inflado pela *hybris*, priva-se, consequentemente, do que a experiência dos antigos poderia lhe acrescentar.

3.1 – A Hybris como identificação com os deuses em Odisseu

Quando Odisseu, libertado após sete anos de cativeiro na Ilha da ninfa Calipso, enfim se aproximava da terra dos Feácios (hábeis navegadores que o conduziriam de volta para casa), Poseidon, deus do mar, lança contra sua instável jangada uma terrível tempestade de ventos e ondas: "O coração de Odisseu se abalou", nos diz Homero, "fraquejaram-lhe os joelhos." Já havia ele resistido dezoito dias no mar, sozinho, desde que partira da ilha da ninfa de tranças bem feitas. Tão perto de alcançar um terreno firme, vê-se frente à imensa ira do senhor dos mares. É quando ouvimos Odisseu dirigir as seguintes palavras ao espírito magnânimo: "Quão infeliz! Ai de mim! Que me falta passar de mais grave?" (Odisseia, Canto V, verso 299)[205]. Nesta súplica de uma frágil condição humana, uma profunda mudança se passava não apenas com Odisseu, mas também com o nascente imaginário ocidental.

Naquele momento, Odisseu, no mínimo o maior herói entre os gregos juntamente com Aquiles até o canto dos últimos *aedos* (final do período arcaico, século 5 ac), aquele que personificava os mais elevados ideais para construção da identidade helênica[206], reconhece dolorosamente toda a sua impotência frente à vontade dos deuses. Desencorajado ante a tempestade, Odisseu diz ao espírito magnânimo que preferia ter morrido nas planícies de Tróia e recebido as devidas honras funerárias a perecer "por modo assim mísero e escuro." (V, 300-312). Mas sabemos que Odisseu não perecerá, pois seus apelos a uma instância que o supera indicam que ele finalmente se encontra em posição de receber auxílio divino. Guiado a partir daquele instante mais uma vez por Palas Atena – a quem

[205] Todas as referências seguintes à Odisseia serão indicadas apenas pelo canto e verso.
[206] "Na Grécia, tudo começa com a epopeia, tudo é inaugurado com ela e permanecerá ao longo dos séculos sob o signo de Homero. É aí que devemos buscar, de início, o estabelecimento e a atualização das principais categorias da antropologia grega." em HARTOG, François. "O retorno de Ulisses"*,* in *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga* [1996]. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p.25.

devia a concepção do cavalo de Tróia (VIII, 493) – ele vencerá a morte, completará seu retorno à terra natal e sua fama não será jamais esquecida, alcançando a glória (*kléos*) destinada aos heróis.

Como é diferente este Odisseu suplicante daquele que saiu vitorioso da Guerra de Tróia, responsável direto pela vitória dos aqueus com a artimanha do cavalo de madeira. A humildade com que dirige suas palavras ao espírito magnânimo demonstra como o "guerreiro solerte", que tinha como principal característica a astúcia, havia de fato se modificado durante a sua epopeia. O grande Odisseu, que creditava a queda de Tróia após um cerco de 10 anos à sua incomparável inteligência (*métis*), haveria de se tornar pequeno frente às intenções dos deuses, para só então encontrar a redenção e o direito de regressar a Ítaca.

No seu caminho de volta após a vitória em Tróia sobre o qual a Odisseia nos narra, Odisseu e sua esquadra primeiro chegaram à terra dos Cíconos, onde mataram os homens e saquearam os tesouros e as mulheres. Tendo a oportunidade de partirem em segurança, o comandante, no entanto, cedeu aos pedidos de sua tropa, e dessa forma "vinho gostoso e abundante beberam, ovelhas sem conta sacrificaram na praia, e assim bois que se arrastam tardonhos." (IX, 45-46). Foi o tempo necessário para que os Cíconos pedissem socorro a outros Cíconos circunvizinhos, mais fortes e mais numerosos. Odisseu reconhece que "então Zeus sobre nós, infelizes, um fado triste, mui triste mandou, porque novos trabalhos sofrêssemos." (IX, 52-53), o que viria a lhe custar seis homens de cada nau. Este foi o primeiro indício de que a sorte parecia estar mudando de lado para o grande Odisseu, aquele que venceu os muros de Tróia.

O ápice da arrogância, do orgulho da *hybris* que marca o transbordamento da "justa medida" (*métron)* daquele que personificava o ideal aristocrático grego ocorreu a seguir, quando ele e seus companheiros chegaram à Ilha dos Ciclopes. Foi nesta terra que Odisseu despertou contra si a ira do poderoso Poseidon, o "deus que os pilares da terra sacode", que a partir daquele instante colocou-se em postura vigilante com a intenção de impedir o retorno do herói.

"Logo que a Aurora, de dedos de rosa, surgiu matutina, a percorrer a ilha toda pusemo-nos cheios de espanto." (IX, 152-153). Na terra dos Ciclopes,

Ninfas conduziam inúmeras cabras, o que garantiu caçada abundante para Odisseu e seus homens. Abastecidos de guarnições, mais uma vez eles poderiam partir, mas o guerreiro solerte optou por explorar as terras e quem nelas habita. Escolheu ele doze dos mais corajosos companheiros, e mesmo vendo que se tratava de uma terra ocupada por "gigantes monstruosos", decidiu entrar na gruta de um deles, Polifemo, para ver o que lá poderia encontrar. Dentro da gruta, os secadores de queijos estavam repletos. Temendo o encontro com o gigante, nos diz Odisseu que "meus companheiros me pediram voltássemos logo com uma boa porção desses queijos; depois cuidaríamos, sem perder tempo, de às naves velozes levar alguns anhos e cabritinhos, e as ondas salgadas cursar, em seguida. *Mas não me quis convencer.*" (IX, 224-228, grifo meu). Odisseu, na autoconfiança típica da *hybris,* julga-se imbatível contra qualquer que seja o ser que venha enfrentar. Permaneceram na gruta, e o gigante, ao vê-los, os fez prisioneiros, devorando inclusive seis dos seus companheiros. Mesmo aturdido com o que considerou falta de hospitalidade, o astuto Odisseu sucede em ludibriar Polifemo, embriagando-lhe com vinho e cegando-lhe com um pau de oliveira em brasa. Ao monstro, Odisseu havia dito chamar-se "Ninguém", o que garantiria a sua proteção e a do restante dos seus homens de qualquer revanche por parte do Ciclope, podendo seguir viagem em segurança.

Fragmento de *Ciclope cego,* Pellegrino Tibaldi, 1555.

A uma distância segura, a bordo dos seus navios batendo com os remos nas ondas grisalhas, Odisseu resolve provocar o monstro gigante com palavras mordazes:

> Não deverias, ó Ciclope, ter comido de um fraco os companheiros na côncava gruta, abusando da força. Teus atos ímpios, ó monstro!, haveriam de um dia voltar-se contra ti mesmo, por teres o arrojo de em casa teus hóspedes – monstro! – comer. Zeus, assim te castiga, por isso, e os mais deuses. (IX, 475-479).

Odisseu, insolente, credita sua ação à vontade do maior entre os deuses, mas sem com ele ter travado nenhum diálogo! Enraivecido com a ofensa, o Ciclope arrancou a parte superior de uma montanha e a lançou contra as embarcações, não as atingindo por muito pouco. Vencendo as ondas criadas, ainda a uma certa distância, Odisseu se voltou outra vez para Polifemo. Seus homens tentaram dissuadi-lo: "Louco! Por que provocar um selvagem feroz tal como esse, que há pouco ao mar um penhasco atirou, e o navio, de novo, nos arrastou para praia, onde a Morte encontrar presumimos?" (IX, 494-496). Odisseu ignora os avisos e, tomado pela arrogância, grita orgulhosamente para o gigante: "Ouve Ciclope! Se um dia, qualquer dos mortais inquirir-te sobre a razão vergonhosa de estares com o olho vazado, dize ter sido o *potente Odisseu*, *eversor de cidades*, que de Laertes é filho e que em Ítaca tem sua morada." (IX, 502-505, grifo meu).

Essas palavras tiveram um alto preço para Odisseu, pois colocaram em curso uma série de eventos que tinham como meta reestabelecer o equilíbrio que havia sido rompido, eventos que implicariam em grande sofrimento para o guerreiro solerte. Um mortal ultrapassava os limites (*métron*) da condição humana portando-se como um deus invencível, e isso passou a ser, a partir do surgimento da *pólis* (séc. 8 ac), um insulto aos deuses, um grave erro moral. Tal audácia provocaria uma reação dos deuses (*nêmeses*), de modo a restabelecer no individuo o seu *métron* adequado. No entanto, e esse é um ponto importante para compreensão do legado específico de Odisseu para a cultura ocidental – é apenas a partir dele que a *hybris* como desmesura – como identificação de um mortal com os deuses – passou a ser algo contra o qual deveria o herói precaver-se. Antes do guerreiro solerte, a falta de medida da *hybris* estava na base das ações dos principais protagonistas helênicos, e suas consequências (*nêmeses)* glorificavam ainda mais a trajetória do herói.

Em comparação com os dois grandes heróis gregos da *Ilíada* – Agamêmnon e Aquiles – Odisseu representa o ponto culminante do processo aqui chamado de "metamorfose do *ethos* do herói". Pode-se perceber o curso desse processo de transformação na imagem do herói exemplar a partir das diferentes conotações atribuídas à "virtude heroica" (*areté*) tal como a praticava Agamêmnon, posteriormente o contraste que Aquiles representou a essa virtude e, finalmente, o novo sentido que Odisseu acrescentava a esse *ethos*.

Agamêmnon era, entre todos os reis gregos, o mais poderoso: recebeu do próprio Zeus seu cetro de comando, ou seja, era representante direto da divindade máxima. Esta virtude garantia sua autoridade e a honra específica que lhe cabia. Assim, a identificação com os deuses (*hybris)* em Agamêmnon era devido a sua posição como chefe de Estado. Já Aquiles representava um outro tipo de virtude heróica, uma outra honra, como bem aponta Vernant: "Jogar todos os dias, em todos os momentos, sua própria vida, sua *psykhé*, ou seja, a si mesmo no combate é o único critério da honra para Aquiles, e é exatamente isso que 'parece morto' para Agamêmnon."[207] Enquanto para Aquiles a "glória imperecível" só podia ser conquistada nos campos de combate, para Agamêmnon, o estadista que recebeu sua honra diretamente dos deuses, os campos de batalha são a morte. Aquiles se revolta contra isso, como quando justifica a Odisseu a sua recusa de reintegrar as tropas gregas sob o comando do maior rei entre Aquivos:

> Nem Agamêmnon, certo, nem outro qualquer dos Aquivos, conseguirá convencer-me, pois graça nenhuma me veio de meu esforço incessante ao lutar contra os nossos inimigos. Tanto ao ocioso, que ao mais esforçado, iguais prêmios são dados; as mesmas honras se outorgam ao fraco e ao herói mais galhardo. Morre da mesma maneira o inativo e o esforçado guerreiro. (Ilíada, IX, 315-320).

Vernant sustenta que, para Aquiles, a honra social, a honra de Estado, parecem ínfimas quando se escolheu, como ele, a honra dos bravos, a honra heróica. O ponto fundamental para a conquista da glória imperecível é, em Aquiles, a coragem de arriscar justamente o maior entre todos os bens, qual seja, a própria vida. Aquiles, antes de embarcar para a guerra de Tróia, já havia

[207] VERNANT, Jean-Pierre. "A bela morte de Aquiles" in *Entre mito e política* [1996]. São Paulo: Edusp, 2002, p.409.

sido informado por sua mãe, a deusa Tétis, que era preciso escolher qual tipo de morte ele teria:

> Dois destinos levam-me para a morte, que tudo termina. Se fico combatendo aqui em torno da cidade de Tróia não terei mais volta; em compensação, uma glória imperecível me espera. Se volto, ao contrário, para a terra de minha pátria, não terei mais glória; uma longa vida, em compensação, está reservada para mim e a morte que tudo termina não conseguirá me atingir por muito tempo. (Ilíada, IX, 410-416).

Vernant sintetiza a glória imperecível reservada aos que optam, como Aquiles, pela "bela morte" nos campos de batalha:

> Como a vida é a única coisa no mundo que não se pode recuperar quando foi retirada, o homem que escolheu deliberadamente a possibilidade de perdê-la ao arriscar-se em cada confronto guerreiro situa-se fora e além das regras comuns de honra. A glória imperecível à qual aspira não pode ser medida a partir das outras formas de consideração. Se é preciso pagá-la, com o preço de sua vida, pela "bela morte", a do guerreiro que cai na flor da idade no campo de batalha, esta glória permanece para sempre ligada ao seu nome, enquanto as honras de que os outros gozam em vida, que podem ser devolvidas quando forem perdidas, não servem de nada quando se está morto[208].

Para os que tiveram a honra de sacrificar o seu bem mais precioso pela "bela morte", sua memória será glorificada no canto dos *aedos* para todo sempre. É por isso que Odisseu, quando náufrago na tempestade enviada por Poseidon, diz ao espírito magnânimo que preferia ter morrido nas planícies de Tróia e recebido as devidas honras funerárias a perecer "por modo assim mísero e escuro." (Odisseia, V, 300-312). Pois a sua morte nas planícies de Tróia seria, como nos diz Hartog, a morte do "herói que aceita morrer no combate, ultrapassar as portas do Hades e do esquecimento, contanto que obtenha, em troca, o *kléos* [glória], que viva pelo canto dos *aedos* e na memória social."[209] Ao contrário dessa morte heroica na primeira fila dos combatentes, continua Hartog, "a morte no mar é um horror completo, pois perde-se tudo, sem a menor contraparte: a vida, o retorno, mas também o renome e até o nome."[210]

---

[208] VERNANT, ibid, p.410.
[209] HARTOG, François. "O retorno de Ulisses", in *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga* [1996]. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p.45.
[210] HARTOG, ibid, p.45.

Aquiles, ainda que mortal, compartilhava muito da sua identidade com os deuses. Era filho da deusa Tétis, além de portar uma armadura feita por Hefesto, o deus metalúrgico. Além disso, Aquiles, com o seu ímpeto irrefreável, deixava-se dominar pela ira insuflada pelos deuses e dela retirava um incomparável poder destruidor no campo de batalha. Ao ser dominado pela ira, Aquiles não consultava os deuses acerca das intenções colocadas nessa emoção que o possuía, ele simplesmente a executava. Ultrapassava o *métron* humano e movia-se identificado com as paixões. Sua *hybris,* portanto, advinha em parte de sua filiação a Tétis e apadrinhamento de Hefesto, como também pela maneira como era possuído pelas paixões insufladas pelos deuses.

Após sua vitória contra Heitor (*Ilíada*, XXII), Aquiles, enlouquecido de ódio, ultraja o corpo do maior herói entre os troianos, levando-o para o acampamento dos Aqueus para o desespero de Príamo, rei de Tróia, que não poderia velar o corpo do seu filho. Sua possessão o faz perder de vista um dos códigos centrais que marcavam a esfera do humano no imaginário grego, o sepultamento dos mortos. A maneira colérica como Aquiles guerreava, se por um lado garantiu-lhe fama imortal, passou a ser, com a advento da *pólis* e da revolução hoplítica nas guerras[211], considerada inadequada no cosmos ordenado que tinha a moderação (*sophrosine*) como guia.

Nesse sentido, Odisseu representou um novo *ethos* para o herói. Diferente de Agamêmnon, que tinha recebido sua honra diretamente de Zeus, ou Aquiles, que estava tão próximo dos deuses por filiação ou possessão, o guerreiro solerte era apenas um mortal que contava com o uso da sua inteligência como maior recurso. Ao ter a idéia do cavalo de madeira que viria arruinar Tróia, Odisseu, o astuto mortal, cai no perigo da desmesura e é possuído pela *hybris.* Ele não percebe que a idéia engenhosa do cavalo de Tróia havia sido inspirada por Atena. Depois do sucesso de sua estratégia, Odisseu julga-se imbatível graças a sua inteligência, e não mais possui a humildade necessária para prestar os sacrifícios

[211] De acordo com Vernant, "o hoplita já não conhece o combate singular; deve recusar, se se lhe oferece, a tentação de uma proeza puramente individual. (...) Foi treinado em manter a posição, marchar em ordem, lançar-se com passos iguais contra o inimigo, cuidar, no meio da peleja, de não deixar o seu posto." A virtude do hoplita consiste em "um domínio completo de si, um constante controle para submeter-se a uma disciplina comum, o sangue frio necessário para refrear os impulsos instintivos que correriam o risco de perturbar a ordem geral da formação." Cf. *As Origens do Pensamento grego.* Rio de Janeiro: Difel, 2009, p.67.

destinados aos deuses para que lhe concedam bom êxito em seus empreendimentos. E como vimos, Odisseu, no auge da arrogância que se desenvolveu nesse processo, orgulhosamente diz ao Ciclope para lembrar-se que foi o potente Odisseu, o eversor de cidades, quem havia lhe cegado. O gigante monstruoso, de fato, não permitiu tal acontecimento cair no esquecimento.

Polifemo, filho de Poseidon, "que a terra sacode", ao ouvir as palavras mordazes de Odisseu, implorou então para o alto céu, pedindo que seu pai provocasse a desgraça daquele que se nomeava o potente destruidor de cidades:

> Ouve-me ó Deus de cabelos escuros, que a terra sacodes, se sou seu filho, em verdade, e te orgulhas de pai me ter sido, dá que não possa voltar Odisseu, eversor de cidades, que de Laerte é filho e que em Ítaca tem a morada. Mas, se é do Fado que deva rever os amigos, e a casa bem construída voltar, assim como ao torrão de nascença, que, miserável, o faça e mui tarde, perdidos os sócios, em um navio estrangeiro, e aflições vá encontrar no palácio. (IX, 528-535)

O desejo de Polifemo desdobrou-se como uma profecia. Se o destino de Odisseu era mesmo regressar à Ítaca, como o fez, esse retorno se deu exatamente na forma pedida pelo Ciclope para Poseidon: só, perdidos todos os companheiros, somente depois de passados dez anos da vitória em Tróia, levado nas embarcações dos Feácios, e ainda deparando-se com o seu palácio tomado por pretendentes ao seu trono que promoviam a desordem dos seus bens e a opressão de seus familiares. O potente Odisseu, julgando-se invencível como um deus após a glória de Tróia, havia atraído contra si forças que o reduziriam a um frágil mortal. Ter sido hábil para *resistir à morte* lançada por essas forças que o obrigavam a romper a "identificação com os deuses" (*hybris)* – submetendo-o mais uma vez aos limites humanos – foi um gesto original de Odisseu, parte decisiva do seu legado imperecível para o mundo ocidental.

Essa última metamorfose no *ethos* do herói, o sentimento de que, de alguma forma, a virtude de Odisseu é mais valorosa do que a de Aquiles (como a de Aquiles também o era em relação a de Agamêmnon), ganha contornos nítidos no encontro entre Odisseu e Aquiles no reino dos mortos, quando o guerreiro solerte desce ao Palácio de Hades em busca de orientação pelo adivinho Tirésias, evento que será narrado adiante. Em dado momento da peregrinação de Odisseu no reino sombrio, a figura de Aquiles surge e o saúda, perguntando-lhe o que o

trazia até ali. Odisseu a ele responde, e refere-se à glória da sua "bela morte", *kléos* que perdura por entre os homens:

> Ó nobre filho do Eácida, Aquiles, primeiro entre Dânaos! Vim, por me ser necessário pedir um conselho a Tirésias sobre a maneira de em Ítaca alpestre chegar de tornada. Ainda ao país dos Aqueus não fui ter, nem à pátria querida; sim, continuo a vagar e sofrer. Mas ninguém, nobre Aquiles, é tão feliz como tu, no passado e nos tempos vindouros. Enquanto vivo, os Argivos te honrávamos, qual se um deus fosses; ora que te achas no meio dos mortos, sobre eles exerces mando inconteste. Não pode queixar-te da morte, ó Pélida! (XI, 478-485).

A isso Aquiles responde com palavras comoventes, especialmente para os que acreditavam que a virtude (*areté*) de Aquiles representava o mais alto grau que poderia ser tangenciado pelo *ethos* do herói: "Ora não venhas, solerte Odisseu, consolar-me da morte, pois preferira viver empregado em trabalhos do campo sob um senhor sem recursos, ou mesmo de parcos haveres, a dominar deste modo nos mortos aqui consumidos."(XI, 488-491). A aura da "bela morte" perde um tanto do seu encanto nessa pesarosa constatação. Entre os dois destinos possíveis que lhe foram revelados pela sua mãe Tétis, Aquiles lamenta aquele que escolheu. O guerreiro solerte, por sua vez, foi hábil para escapar da morte prematura e, ainda assim, ser digno de ter o seu nome para sempre lembrado. Uma nova conduta para o herói exemplar, portanto, personificou-se em Odisseu. Um novo caminho para a glória imperecível foi dado a conhecer por aquele que tanto vagou e sofreu.

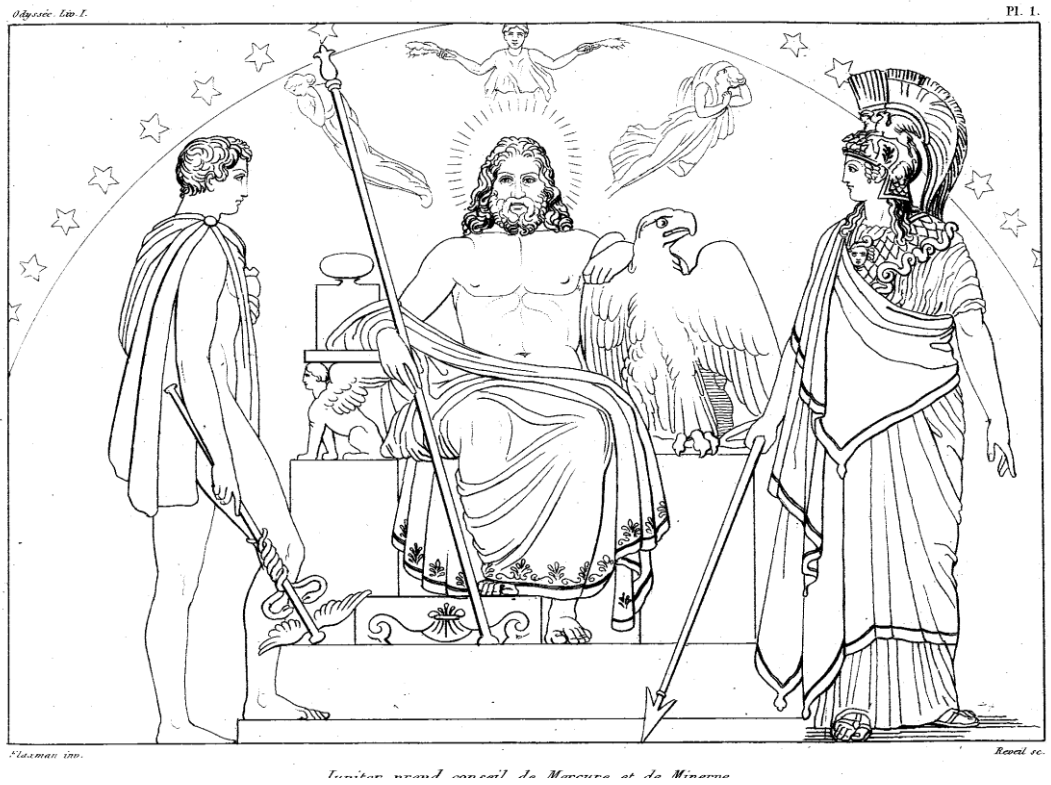
Retornando ao curso da narrativa, depois do encontro com o Ciclope, Odisseu passou ainda por aflições na ilha Eólia, na Lestrigônia e também na ilha da deusa-bruxa Circe. Nada que pudesse perturbar sua autoconfiança. Odisseu seguia seu curso como um guerreiro impávido, que nenhuma força reconhecia como intransponível à sua *métis*. Mas quando soube por Circe que era preciso realizar uma *nékyia* para consultar o adivinho tebano Tirésias, Odisseu não pode conter a angústia. Afinal, ninguém nunca havia descido ao reino dos mortos e dele retornado: "Parte-me o coração ao ouvi-la dizer tais conceitos. Caio de bruços por cima do leito, a chorar, sem vontade nem de com vida ficar, nem de ver outra vez o sol claro." (X, 496-498). O potente Odisseu começa a sentir o pesado fado que lhe cabia. Mas logo o eversor de cidades se recompôs, e seguindo as orientações da deusa de tranças bem-feitas, praticou os ritos

necessários, realizou a *nékyia* e da casa lúgubre de Hades conseguiu voltar. Encontrou Aquiles, como vimos, e de Tirésias ouviu sobre o que lhe aguardava, assegurando-se de que Poseidon havia mesmo atendido ao pedido de Polifemo: "Andas em busca do doce regresso, Odisseu preclaríssimo, mas há de um deus agravar-te o retorno; não creio que escapes daquele que sacode os pilares da terra, pois sempre irritado contra ti se acha, por teres o filho querido cegado." (XI, 100-104).

O astuto rei de Ítaca segue sua epopeia. Instruído mais uma vez por Circe, ele e seus companheiros resistem ao canto das sereias, evitam a destruição da nau por Cila, monstro de muitas cabeças, e superam o redemoinho Caribde, chegando à ilha Trinácia. Lá, quando Odisseu se rendeu ao sono, seus homens famintos ignoraram o aviso de Tirésias e Circe e abatem o gado do deus-sol, Hélio. Por isso foram todos punidos com um naufrágio, do qual apenas Odisseu restou com vida, cumprindo-se mais uma parte da maldição contra ele lançada. Odisseu, agora o "sofredor de trabalho", chegou então à ilha Ogígia, onde ficou cativo de Calipso, ninfa do mar que por ele se apaixonou, prometendo-lhe inclusive a imortalidade se ao lado dela ficasse. Odisseu, no entanto, não desistia da idéia de rever sua esposa e seu filho.

Passados sete anos na ilha de Calipso e com a ida de Poseidon para os limites do mundo conhecido, a terra dos Etíopes, Atena aproveita a oportunidade e intervém por Odisseu junto a Zeus, que aceita os pedidos de sua filha querida e envia Hermes, seu mensageiro, ao encontro de Calipso. O pedido era para que a ninfa libertasse "o varão mais sofrido de quantos outros heróis na cidade de Tróia indefesos lutaram." (V, 105-106). A ninfa, mesmo contra a vontade, acolhe a determinação de Zeus, garante as guarnições necessárias, e Odisseu se lança ao mar com uma jangada por ele mesmo construída. No décimo oitavo dia, quando a terra dos Feácios já avistava, foi notado por Poseidon, e seu naufrágio decisivo tomou curso, o naufrágio que lhe permitiu a redenção:

Odisseu e Calipso, Arnold Bocklin, 1883



Concílio dos Olímpicos – Hermes, Zeus e Atena, John Flaxmam, 1810.

> Eis que Posido, de volta dos homens Etíopes, o enxerga, dos altos montes dos povos Solimos. De pronto o percebe, que pelo mar navegava. Ainda mais se exaspera com isso; move indignado a cabeça e a si próprio dirige a palavra: "Oh! Por sem dúvida os deuses por modo diverso acordaram sobre Odisseu, quando estive em visita entre as gentes Etíopes. Vejo-o bem perto da terra Feácia, onde é força que escape do laço extremo do Fado que sobre ele pesa sinistro. Penso, porém, que ainda posso causar-lhe outra série de males." (V, 282-290).

Pelo canto do *aedo,* temos agora a imagem que levou Odisseu ao fundo do seu desespero, quando Poseidon...

> Tendo isso dito, congloba os bulcões, deixa o mar agitado com o tridente. Suscita, depois, tempestade violenta dos ventos todos e em nuvens envolve cinzentas a terra conjuntamente com o mar. Baixa a Noite do céu entrementes, Euro mais Noto se chocam, e Zéfiro desagradável, bem como Bóreas, que do éter provém, portador de ondas grandes. (V, 291-296).

Tempestade de Neve, Willian Turner, 1842

Foi então que, como vimos, "o coração de Odisseu se abalou, fraquejaram-lhe os joelhos." (V, 297). E ouvimos do agora frágil Odisseu uma súplica ao espírito magnânimo: "Quão infeliz! Ai de mim! Que me falta passar de mais grave?" (V, 299). O guerreiro solerte já havia superado desafios improváveis. Em alguns desses momentos, a convicção ameaçou deixar-lhe. O potente Odisseu, no entanto, sempre encontrava com sua inteligência uma maneira de contornar as dificuldades que se colocavam. Mas agora não. Frente à ira de Poseidon, só, numa frágil jangada, extenuado após dezoito dias vagando sem dormir, o que poderia o potente Odisseu contra uma tempestade como a representada pelo mestre inglês Willian Turner?

Desencorajado ante a tempestade, Odisseu diz ao espírito magnânimo que preferia ter morrido nas planícies de Tróia e recebido as devidas honras funerárias a perecer "por modo assim mísero e escuro." (V, 300-312). Ao terminar de pronunciar essas palavras, uma grande onda se lançou terrivelmente contra ele, abalando os paus da jangada, lançando-o submerso nas águas. Por muito tempo submergido Odisseu ficou, até que conseguisse vir à tona expelindo da boca a água salgada. Depois de ter a sua jangada destruída, o guerreiro solerte, extenuado, ainda sobrevive. Nesse momento, Poseidon "move, zangado, a cabeça, e consigo comenta o seguinte: 'voga, desta arte, no mar, continuando a sofrer tantos males, té que consigas chegar a indivíduos de Zeus descendentes. Mas quero crer que nunca hás de queixar-te por falta de dores", e dali o "deus que os pilares da terra sacode" seguiu para Egas, lugar de sua bela morada. (V, 375-381). Poseidon sabe que não pode impedir o retorno de Odisseu, mas julga tê-lo feito pagar com todos os sofrimentos pela sua desmedida.

Com a saída de cena de Poseidon, Palas Atena pode enfim auxiliar o seu predileto entre os mortais, aquele que utiliza como ninguém a *métis* que a caracteriza. Atena obstrui o caminho de todos os ventos, tendo ordenado a todos que fossem dormir sossegados. Deixou apenas um deles agindo, para que as ondas abrisse e conduzisse o guerreiro até os Feácios, "e da Morte e do negro Destino escapasse." (V, 387). Dessa maneira Odisseu flutuou a nado duas noites e dois dias, até que se aproximou da terra. Mas ao aproximar-se, ouviu o barulho do mar quebrando nas altas pedras, e pela segunda vez, nos diz Homero, "o coração de Odisseu se abalou, fraquejaram-lhe os joelhos". (V, 406). Eis que

uma vaga maior o lançou contra os duros recifes, mas Atena, a de olhos glaucos, lhe sugeriu contra a rocha atirar-se e abraça-la, resistindo ao influxo da onda. Assim Odisseu fez, gemendo de dor até a vaga potente passar. Mas o refluxo da onda o feriu com força, arremessando-o no meio do mar nervoso, ficando coberto mais uma vez por uma onda gigante.

O solerte Odisseu, no entanto, havia sobrevivido até aquele momento, e as suas súplicas como um frágil mortal frente aos desígnios dos deuses indicavam que a sua *hybris* havia sido domada. Mais uma vez ele ocupava o lote que lhe cabia. Atena, antes impedida de protegê-lo para não se colocar contra Poseidon, agora podia agir, pois Odisseu rompera a identificação com os deuses pela qual ele estava sendo penalizado. "E, contra o próprio Destino, teria o infeliz perecido, se inspiração não lhe desse a donzela de Zeus de olhos glaucos" (V, 436). Por ela inspirado, Odisseu consegue emergir da onda gigante, e passa a nadar ao comprido da costa, a procura de um terreno de viável aclive. Chega então a um rio, e a seguinte oração lhe dirige:

> Quem quer que sejas, atende-me, ó deus a quem muitos invocam! Venho fugindo do mar, das ameaças do divo Posido. São veneráveis, até para os deuses eternos, os homens, quando errabundos suplicam, tal como eu agora, que chego à tua corrente, depois de sofrer, e teus joelhos enlaço. Tem compaixão, que eu também necessito de amparo, nesta hora. (V, 445 a 450).

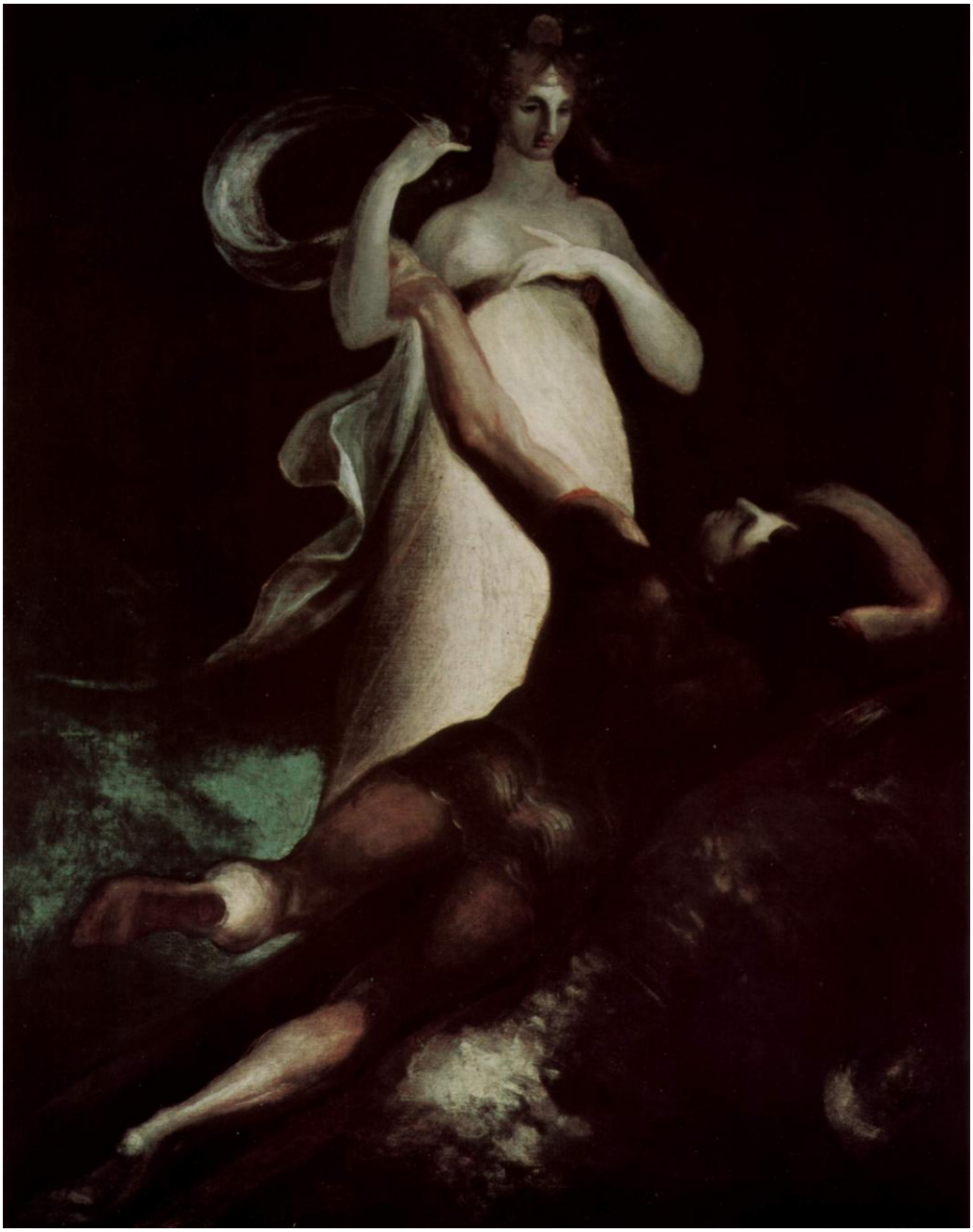
O "potente destruidor de cidades" realmente havia se transformado frente a tantos sofrimentos. Ocupa agora um lote humilde, em apelo, desejoso não por impor a sua vontade, mas para contar com a boa vontade divina, pois, sem ela, o "sofredor de trabalho" agora sabe que nada pode. Logo após pedir compaixão à divindade do rio, "a corrente ele susta de pronto, detendo suas ondas; junto do herói fez as águas tornarem-se calmas, salvando-o na embocadura do rio."(V, 451-453). Odisseu consegue, enfim, chegar ao terreno fecundo. Encontra um abrigo entre duas árvores, se cobre com as suas folhas, e "Atena deita-lhe sono nos olhos, porque libertado se visse, com o cerrar-se das pálpebras, logo dos graves trabalhos." (V,491-493).

Esta última prece foi aquela que selou a compreensão de Odisseu da sua condição humana, era a indicação final de que a transformação interior que permitiu Odisseu a saída da *hybris* estava concluída. Tendo vencido a morte

nesse processo em que foi restabelecida a justa medida humana, a partir dali o solerte guerreiro firmou uma relação direta com Palas Atena, rogando-lhe sua proteção e auxílio para os seus passos posteriores. Logo a seguir, quando o astuto clama "ouve-me agora, ó donzela invencível, de Zeus proveniente! Dá-me atenção, já que dantes embalde te envici meus gemidos, quando me faz naufragar o deus forte, que sacode a terra. Faze que os Feácios de mim se apiedem e amigos se mostrem" (VI, 324-328), firmou-se entre eles uma relação em que Odisseu, situado na justa proporção humana, passou a recorrer ao auxílio da deusa diretamente.

E de fato, daquele momento em diante, a deusa de olhos glaucos não apenas acompanhou Odisseu o ajudando de maneira indireta, como sempre fez – como quando inspirou Telêmaco a ir em busca de notícias do pai ou quando interveio junto a Zeus para libertar Odisseu do cativeiro de Calipso. Com o retorno de Odisseu ao *métron* humano, Palas Atena agora pode estabelecer um diálogo permanente com ele, orientando-lhe e inspirando-lhe em todos os seus passos seguintes, até os últimos versos da epopeia deste grande herói.

Como um rito iniciático, portanto, sobreviver ao naufrágio lançado por Poseidon marca uma transição para Odisseu: o solerte guerreiro consegue escapar da teia da *hybris,* vence a Morte que se lhe afigurava como consequência da sua arrogância cega e, na justa proporção humana, estabelece uma relação direta com os deuses. E como veremos no capítulo seguinte, o naufrágio de Odisseu, símbolo de inesgotável ressonância, pode nos auxiliar, milênios após a sua enunciação, na demarcação das fronteiras entre o *ethos* moderno e o *ethos* pós-moderno ao final do século XX.



O Naufrágio de Odisseu Johann Heinrich Füssli, 1803

3.2 – A Hybris como identificação unilateral com um dos deuses, em **Hipólito**

Escrita em 428ac, a tragédia *Hipólito*, de Eurípides (484-406ac), nos oferece a imagem de outro aspecto do fenômeno da *hybris,* tal como ela foi compreendida pelos gregos entre os períodos arcaico e clássico. Em relação ao momento em que epopeia homérica ganhou sua forma escrita, havia se passado pouco mais de três séculos, o suficiente para a consolidação da *pólis* e de seus

valores, o que representava uma ruptura de grande extensão com o mundo aristocrático cantado pelos *aedos.*

A idéia, já trabalhada com Odisseu, de *hybris* como transposição do *métron* humano deve permanecer, mas a ela Eurípides acrescenta uma nova característica a ser considerada quanto à medida humana adequada. Trata-se de uma segunda diferenciação, de um momento seguinte na compreensão do dinamismo psicológico envolvido na *hybris.* Não por acaso, *Hipólito* é obra de maturidade[212] do último entre os três grandes poetas trágicos clássicos, na curta vida que teve a tragédia como gênero narrativo entre os gregos ao longo do século 5ac.

Durante o período em que as tragédia foram produzidas e encenadas como parte dos festivais dedicados ao deus Dionísio, o mito havia sido deslocado da sua centralidade como narrativa estruturante da identidade helênica, como ocorria na Grécia arcaica de Homero. Ao mesmo tempo em que os personagens míticos continuavam a atuar como modelos exemplares protagonizando as narrativas trágicas – o que demonstra que o mito era ainda um elemento importante na formação do homem grego – esses mesmos heróis eram agora confrontados pelo coro, a voz coletiva que representava a nova racionalidade da cidade, baseada não mais na justiça inspirada pelos deuses, mas em regulações decididas em debate público entre os cidadãos da *pólis*[213]*.* A tragédia grega no século 5ac continha a luta entre os valores do mundo mítico do passado e a racionalidade que ditava as instituições nas cidades. A consciência trágica, desse modo, é aquela dividida entre dois *ethos*, entre o *mythos e o logos*.

A tragédia e sua encenação desempenhava uma importante função na dinâmica social da *pólis*. Ela estava integrada às festividades das Grandes Dionisíacas, três dias dedicados à celebração e ao culto do deus Dionísio. A festa era realizada no começo da primavera, no fim de março, em plena cidade, na

[212] Há autores, como lembra Bernardina Oliveira na sua introdução à obra, que consideram *Hipólito,* com a sua harmoniosa composição entre o prólogo, as odes corais e o êxodo, a obra-prima de Eurípides. Cf. GRUBE, G.M.A. *The drama of Euripides.* London, Methuen, 1941, p.177.

[213] Como bem sintetiza J.P. Vernant, o *logos* que marcava o universo espiritual da *pólis* era visível na "preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder", na "plena publicidade dada às manifestações da vida social" e ainda na "isonomia, a igual participação de todos os cidadãos no exercício do poder." Conferir "O universo espiritual da pólis" in *As Origens do Pensamento grego.* Rio de Janeiro: Difel, 2009.

encosta da Acrópole. O espetáculo dramático tomava lugar entre outras cerimônias, sendo um dos componentes de um conjunto ritual complexo dedicado ao deus do vinho e do êxtase. Vernant e Vidal-Naquet lembram que "corria entre os gregos um ditado famoso sobre a tragédia: 'O que tem isso a ver com Dionísio?' ou, numa forma mais categórica: 'isso não tem nada a ver com Dionísio'"[214]. Se as tragédias, portanto, tudo tinham a ver com Dionísio, o que representava a carga simbólica desse deus no universo espiritual da *pólis*? O que se esperava ver e ouvir quando era Dionísio quem estava coordenando as ações?

Cultuar Dionísio nas Dionisíacas e nos outros eventos que a ele eram dedicados ao longo do ano representava a "busca pela loucura divina", uma experiência extática desestabilizadora da identidade funcional:

> Dioniso encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão extática, a nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente[215].

Dionísio era a expressão da irracionalidade que rompia com a identidade coletiva desejada para o cidadão grego desde a instituição da *pólis.* Neste imaginário que se tentava consolidar*,* a prudência (*sophrosyne*) era a principal virtude a ser alcançada – exatamente aquela que se coloca em oposição como um antídoto à *hybris* dos heróis míticos*.* Sobre esta nova configuração apresentada pela *pólis*, nos diz Vernant que "em contraste com a *hybris* do rico, delineia-se o ideal da *sophrosyne*. É feito de temperança, de proporção, de justa medida, de justo meio. 'Nada em excesso', tal é a fórmula da nova sabedoria."[216] Agora é possível perceber como Odisseu, e o seu *ethos* de contenção da *hybris,* já acenava para o que viria ser o *ethos* hegemônico na *pólis* séculos depois.

Sólon (650-570ac), poeta e grande legislador ateniense, tentará fazer da *pólis* um cosmos harmonioso, no qual a Boa Lei (*eunomia*) garantirá que cada elemento que compõe a cidade receba o mérito que lhe é devido:

---

[214] VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga,* vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.19.
[215] Ibid, p.21.
[216] VERNANT, Jean Pierre. "A organização do cosmos humano" in *As Origens do Pensamento grego.* Rio de Janeiro: Difel, 2009, p.89.

> Manda-me o meu coração que ensine aos Atenienses estas coisas:
> Como a Desordem causa muitas desgraças ao Estado,
> E a Boa Ordem apresenta tudo bem arranjado e disposto,
> E muitas vezes põe grilhetas aos injustos.
> Aplaca as asperezas, faz cessar a saciedade, enfraquece a insolência,
> faz murchar as flores nascidas da desgraça,
> endireita a justiça tortuosa e abranda os actos
> insolentes, termina com os dissídios,
> cessa a cólera da terrível discórdia, e, sob o seu influxo,
> todos os actos humanos são sensatos e prudentes.[217]

De acordo com a *eunomia*, o homem da cidade é o homem médio, e para esse modelo se instituir era preciso renunciar à *hybris* aristocrática do período arcaico, aquela que movia os grandes feitos individuais louvados pelos mitos heróicos. Não foi por acaso que Sólon, já idoso, abandonou indignado uma das primeiras apresentações teatrais, pois nelas a cidade recontava a epopeia e trazia mais uma vez para discussão os antigos valores aristocráticos que a *sophrosyne* tentava calar. Assim, Dionísio e seu festival traziam a tensão entre a ordem da cidade e o irracional, e seu simbolismo representava a *alteridade* no contexto da *pólis:* "[Dionísio] é um deus cuja figura intangível, ainda que próxima, arrasta seus fiéis pelos caminhos da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo."[218] Numa *pólis* regida pela Boa Lei, era a própria possessão em *hybris* o que Dionísio oferecia aos seus seguidores, desterrando-os de si mesmos, dos seus limites humanos, projetando-os no reino dos deuses. No entanto – e esse é um ponto fundamental que marca a diferença entre a *hybris* do guerreiro mítico e a *hybris* da loucura dionisíaca – esta última era uma possessão voluntária, ritualizada, e que, por isso, funcionava como uma catarse na mentalidade coletiva da Grécia clássica.

Em linhas gerais, este era o cenário espiritual em que a tragédia *Hipólito* foi escrita e encenada. O fator que origina o drama do personagem principal desta obra-prima nos induz a pensar que Eurípides dava voz a um aspecto da realidade que estava sendo pressionado para o esquecimento com a

[217] SÓLON, "Eunomia" (frag.3, Diehl), traduzido do grego por Maria Helena da Rocha Pereira. In: Pereira, Maria Helena da Rocha (org.) *Hélade - Antologia da Cultura Grega*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Instituto de Estudos Clássicos, 1995, 6a ed., p. 109-110.
[218] VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga,* vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.21.

institucionalização da *pólis* e do *logos* que a caracteriza. Era mesmo tarefa adequada para Dionísio, símbolo da alteridade subterrânea, garantir a expressão catártica das forças vitais que, sob o jugo de uma pretensa moderação casta, Hipólito e a razão grega acreditavam poder controlar.

A ação decisiva de Hipólito, o protagonista que dá nome à narrativa, ocorre logo no primeiro ato da tragédia, após o prólogo feito por Afrodite que antecipa as futuras ações que por ela serão desencadeadas como vingança à insolência deste jovem príncipe.

Hipólito, voltando de uma caçada, chega ao palácio do seu pai, Teseu, o herói mítico que matou o minotauro e encontrou a saída do labirinto do Rei Minos, de Creta. Na entrada do palácio de Teseu erguem-se duas estátuas, de Ártemis e Afrodite, à direita e à esquerda da porta principal. A frente de cada estátua há um altar. Hipólito e seus servidores entoam cantos em homenagem à deusa Ártemis, filha de Zeus e Leto, irmã de Apolo. Ártemis é exímia caçadora e símbolo da beleza virginal. Hipólito, puro em sua castidade, é o mortal mais próximo da deusa, e lhe presta sinceras homenagens quando se aproxima de sua imagem:

> A ti, senhora, eu trago esta coroa que eu fiz e por mim entretecida. Provém de um prado sem mácula, onde nem o pastor o rebanho ousa apascentar, nem o ferro nunca tocou.
>
> Percorre-o apenas, este prado imaculado, a abelha primaveril e fecunda-o o Pudor com águas fluviais.
>
> Aqueles que nada têm a aprender, mas, por sua natureza, em tudo partilham sempre da moderação, a esses, é-lhes lícito colher; não têm igual direito os maus.
>
> Para teus cabelos de ouro, aceita, amada senhora, este diadema, oferta de piedosas mãos.
>
> Só a mim, entre os homens, me é dada esta honra: contigo conversar, ouvindo tua voz, embora sem contemplar sua face.
>
> Que eu dê a volta final da vida como a primeira!
>
> (Hipólito, versos 73-86).

Nesse momento de completa devoção, um velho servo se dirige a Hipólito e inicia um diálogo que se mostrará decisivo na tragédia. O servo tentava lembrar ao jovem príncipe uma valiosa lei humana que também era válida entre

os deuses. A compreensão do princípio aludido pela lei teria impedido Hipólito de ser enredado pela *hybris,* mas o jovem príncipe faz pouco caso das palavras do servo:

> **Servo:** Meu amo – pois "senhor" só dos deuses é privilégio –, não queres aceitar de mim um bom conselho?
>
> **Hipólito:** Certamente! De outro modo não mostraríamos sensatez.
>
> **Servo:** Conheces a lei estabelecida entre os mortais?
>
> **Hipólito:** Não conheço. Mas porque me interrogas sobre isso?
>
> **Servo:** Odiar o soberbo e o que a todos não apraz.
>
> **Hipólito:** Certamente! Pois não é a soberba odiosa aos mortais?
>
> **Servo:** E para os afáveis, alguma mercê existe?
>
> **Hipólito:** Sim! E proveito, sem grande esforço.
>
> **Servo:** Entre os deuses, supões que acontece o mesmo?
>
> **Hipólito:** Certamente, se os homens seguem as leis divinas.
>
> **Servo:** Por que não saúdas, então, uma deusa venerada?
>
> **Hipólito:** Que deusa? Mas cuidado! Que a tua língua não se precipite.
>
> **Servo:** A que se ergue à tua porta, Cípris [Afrodite].
>
> **Hipólito:** De longe a saúdo, pois sou puro.
>
> **Servo:** Mas é venerado e insigne o seu nome entre os mortais.
>
> **Hipólito:** Cada qual faz a sua escolha entre os deuses e os homens.
>
> **Servo:** Possa tu ser feliz, possuindo o senso de que careces.
>
> **Hipólito:** Não me agrada nenhum dos deuses honrados nas trevas.
>
> **Servo:** Aos deuses se devem prestar as honras que lhes são devidas, meu filho!
>
> **Hipólito:** Ide, companheiros. Ide para casa e preparai a refeição. É agradável, após a caça, uma mesa bem provida. Almofacem também os cavalos, para que, uma vez saciados e presos aos carros, os possa convenientemente exercitar. À tua Cípris, as minhas saudações!...

E então Hipólito entra no palácio pela porta principal, enquanto os companheiros o fazem pelas portas laterais. O desprezo insolente a Afrodite e seu culto, exclusivamente dedicado na sua devoção a Ártemis, caracteriza Hipólito em *hybris,* em *uma identificação unilateral com apenas um dos deuses*. Nesse sentido, Bernardina Oliveira chama a atenção que mesmo a virtude constituindo para Hipólito uma preocupação sincera, ela "não atinge, contudo, a

excelência, pois não consiste em moderação, mas numa castidade absoluta que o arrasta ao sectarismo. Ela é genuína, mas lastimosamente limitada: é só castidade, não é virtude total!"[219]. Ao identificar-se apenas com a castidade representada por Ártemis, lançando às "trevas" Afrodite e tudo o que essa deusa simboliza, Hipólito deixa escapar a virtude que tanto anseia, caindo na sua contraparte: "Assim, a *sophrosyne* existe no jovem príncipe, mas incompleta e sem a grandeza que se lhe atribui, pois ele chega mesmo a cair no pecado contrário – o da *hybris*, o excesso, o orgulho, a violência."[220]

Afrodite, a deusa renegada, trama então todo um ardil para destruir Hipólito. Situada na parte superior do palácio de Teseu, é ela quem abre a peça num prólogo, e anuncia aos espectadores a soberba do jovem príncipe e as consequências dessa postura:

> Tão grande e formoso é o meu nome entre os mortais como no céu: sou a deusa Cípris.
>
> A todos os que habitam e vêem a luz do Sol, entre o Ponto e os limites do Atlas, se veneram o meu poder, respeito; mas faço cair em desgraça aqueles que nos tratam com soberba, pois grata é também aos deuses a veneração dos mortais.
>
> Em breve vereis a verdade das minhas palavras.
>
> O filho de Teseu, nascido da Amazona e criado pelo casto Piteu, Hipólito, é o único que, entre os cidadãos desta terra de Tresena, diz ser eu a pior das deusas – desdenha as delícias do amor e afasta as legítimas uniões.
>
> Venera a Ártemis, irmã de Febo e filha de Zeus, como a maior entre as deusas.
>
> Tendo-a sempre por companheira, convívio incomum por um mortal alcançado, pelos bosques verdejantes, com seus cães rapidíssimos, extermina os animais ferozes de toda esta terra.
>
> Não invejo isto. Porque o faria? Mas, hoje ainda, devido às faltas contra mim cometidas, punirei Hipólito. O meu plano fiz progredir desde há muito; necessito agora de pouco esforço.
> (Hipólito, 1-23).

[219] OLIVEIRA, Bernardina S. "introdução" em EURÍPIDES, *Hipólito.* introdução, versão do grego e notas de Bernardina de Sousa Oliveira. Brasília: Editora UnB, 1997, p.12.
[220] Ibid, p.12.

E então sobre Hipólito e sua família convergiram imensos sofrimentos. Afrodite vingou-se fazendo Fedra, a segunda esposa de Teseu, apaixonar-se pelo jovem príncipe. Ao saber de uma serva sobre o amor da madrasta, ele repele Fedra de forma violenta, o que a leva, finalmente, a cometer suicídio. Mas antes, Fedra deixa uma carta para Teseu acusando Hipólito de tentar violenta-la. Faz isso de modo que "... a um outro também a minha morte será funesta, para que ele aprenda a não se orgulhar com os meus infortúnios: associado ao meu mal, e dele partilhando, *aprenderá a ser moderado*". (726-731, grifo meu). Teseu, ao ler a falsa carta, é tomado pelo ódio e expulsa o filho do seu palácio. A seguir evoca Poseidon, para que este deus conduza o jovem à morte. Ocorre então um acidente com a carruagem de Hipólito, e ao final, já com o filho prestes a deixar o reino dos vivos, Teseu é informado por Ártemis sobre o que realmente aconteceu, restando apenas ao herói mítico o desespero pela morte da esposa e do filho, ambos vítimas dos ardis de Afrodite. Um desfecho trágico que envolve todos os personagens principais da peça, com exceção de Afrodite – ainda que o enredo termine com a promessa de Ártemis de que se vingará daquela deusa pela morte do seu preferido entre os mortais.

Um ponto muito importante nessa trama é o fato de que, mesmo Hipólito sendo o preferido entre os mortais da deusa Ártemis, esta não foi capaz de impedir os horrores que seu devoto predileto estava a sofrer. Ártemis justifica esse fato se referindo a uma lei entre os deuses:

> Cípris desejou que tudo acontecesse desta maneira, saciando, assim, sua ira. Esta é a lei entre os deuses: *nenhum pretende obstar ao propósito que outro formulou*, *mas sempre nos mantemos afastados.* Porque, podes estar certo, se a Zeus não temesse, jamais teria caído na vergonha de permitir que morresse o homem que, para mim, é o mais querido de todos os mortais. (Hipólito, 1326-1334).

Esta lei entre os deuses, enunciada por Ártemis, nos permite compreender a inação da deusa frente à vingança de Afrodite. Justifica também o porquê de Atena, na epopeia de Odisseu, não poder ajuda-lo diretamente até o momento em que Poseidon lança contra o guerreiro solerte a última tempestade, afastando-se para sua bela morada em Egas. Apenas com a retirada de Poseidon Atena poderia agir, sem que estivesse colocando-se contra o "propósito que outro [deus] formulou". E para Poseidon retirar-se, como sabemos, foi preciso

Odisseu suplicar por sua vida aos deuses, contendo a *hybris* e retornando ao *métron* próprio aos mortais.

Hipólito, movido pela *hybris* que o tornava devoto apenas de Ártemis, atraiu contra si a vingança de Afrodite, a deusa por ele renegada. A virtude genuína, a verdadeira moderação, a *sophrosyne* tão buscada pelos gregos, quem anuncia é o humilde servo: "Odiar o soberbo e o que a todos não apraz", ao que complementa "Aos deuses se devem prestar as honras que lhes são devidas, meu filho!". A lei entre os mortais estabelece, portanto, que é preciso honrar a todos os deuses, considerando que cada um, em sua especificidade, possui uma finalidade própria no cosmos e deve fazer parte da vida. Se com Odisseu percebemos que o apropriado *métron* humano implica em não se identificar com os deuses de maneira geral, com Hipólito acrescenta-se a esta imagem da adequada medida humana a capacidade de manter-se como um mediador, hábil em garantir a cada um dos deuses o seu lugar na experiência, prestando o culto devido a todos, porém sem com nenhum deles se identificar.

3.3– *A Hybris em Hamlet e Macbeth: duas posições do eu diante do inconsciente*

O fascínio das grandes obras literárias e dos antigos mitos, que de maneira irresistível e involuntária nos movem interiormente, é um fenômeno que desperta interesse nas ciências humanas em geral. Esse fascínio provocado pelas grandes narrativas é significativo e aponta um domínio interdisciplinar fecundo para explorações. Nesta pesquisa, pelo menos dois aspectos da capacidade de uma obra criativa elaborar nossas emoções nos interessam.

O primeiro diz respeito aos benefícios terapêuticos da catarse de afetos que o sujeito experimenta frente às imagens disponibilizadas pela obra, afetos que muitas vezes não eram experienciados no limiar da consciência tanto por seu caráter incompatível – numa perspectiva freudiana[221] – ou porque, além disso, podem dizer respeito a experiências típicas que nunca haviam sido

[221] "Enquanto o poeta", nos diz Freud, "à medida que desenreda o passado, traz à luz a culpa de Édipo, ele está, ao mesmo tempo, compelindo-nos a reconhecer nossas próprias mentes internas, nas quais aqueles mesmos impulsos, embora suprimidos, ainda podem ser encontrados" Cf. FREUD, Sigmund. (1900) *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Edição Standard brasileira da Obras Completas de Sigmund Freud (ESB), vol.4. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p.278.

atualizadas pela subjetividade e permaneciam desconhecidas no inconsciente coletivo, numa perspectiva junguiana[222].

O segundo aspecto que nos liga às grandes narrativas – e aqui com especial ênfase para o historiador, na medida em que essa disciplina mantém entre os seus interesses questões relativas à construção das identidades – diz respeito à própria constituição do que seria o aparelho psíquico humano, ou seja, aos aspectos estruturais da subjetividade. Na abordagem psicanalítica, as forças atuantes que estruturam o aparelho psíquico inicialmente são reconhecidas na análise individual para, posteriormente, serem reafirmadas e universalizadas (como constituintes do aparelho psíquico geral) quando encontram um correspondente nos mitos ou na literatura[223]. O complexo de Édipo é o exemplo mais conhecido desse processo que percorre do particular ao universal.

Desde a rápida aproximação feita por Freud na obra inaugural da nova ciência psicanalítica entre Édipo e Hamlet[224], uma considerável produção tem sido destinada a consolidar a interpretação freudiana que percebe Hamlet como a representação moderna do mesmo dinamismo psíquico reconhecido anteriormente na tragédia de Sófocles: Hamlet seria Édipo em tempos modernos. O núcleo dessa argumentação enfatiza a *ambivalência* e a *inibição* do personagem shakespeariano ao longo do enredo, apontando o conteúdo psíquico inconsciente que estaria provocando esses sintomas. Freud chama atenção para o espantoso fato de Hamlet ter sido capaz de, num súbito rompante de cólera, transpassar com sua espada um intruso que se escondia atrás da cortina no quarto da mãe, ou ainda, de forma premeditada e ardilosa, enviar dois ex-companheiros para uma emboscada fatal que seu tio Cláudio tramara contra ele, mas, por outro lado, sofrer grande hesitação em vingar a recente morte do pai e matar seu tio Cláudio, o novo rei, que se casara com sua mãe, a viúva rainha do

[222] Jung chamou estes conteúdos inconscientes que não foram anteriormente reprimidos ou recalcados pela consciência de conteúdos arquetípicos, conteúdos derivados dos arquétipos que estruturam o inconsciente coletivo. Cf. JUNG, C.G. "O Conceito de Inconsciente Coletivo" in *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, Vol.IX/1. Petrópolis: Vozes, 2000.
[223] MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.139.
[224] Logo após evocar o mito de Édipo como amplificação a uma série de sonhos sobre a morte de pessoas queridas, Freud dedica um longo parágrafo em que traça paralelos entre Édipo e Hamlet. Cf. FREUD, *A interpretação dos sonhos,* op.cit., p.263ss.

reino da Dinamarca. Freud procura traduzir o que se passava no inconsciente de Hamlet e estaria na base da sua inibição:

> O que é, então, que o inibe de cumprir a tarefa imposta pelo fantasma do pai? A resposta, mais uma vez, aponta para a natureza peculiar da tarefa. Hamlet é capaz de fazer qualquer coisa – salvo vingar-se do homem que eliminou seu pai e ocupou o lugar deste com sua mãe, o homem que lhe mostra os desejos reprimidos de sua própria infância realizados. Desse modo, o ódio que deveria impeli-lo à vingança é nele substituído por auto-recriminação, por escrúpulos da consciência que o fazem lembrar que ele próprio, literalmente, não é melhor que o pecador que deve punir[225].

Este é o núcleo da interpretação freudiana para a tragédia de Hamlet, explicação que se tornou bastante difundida nos meios psicanalíticos e das ciências humanas em geral, colocando-se como objeto de interesse e de futuros desdobramentos desde então[226]. Neste capítulo, entretanto, procurei desenvolver uma análise de *Hamlet* a partir de outra abordagem: acrescentei, à sua leitura, alguns sentidos inscritos em outra obra-prima de Shakespeare, *Macbeth.* Com as duas obras em mãos, o quadro adquire outra extensão, pois surge, de forma acentuada, uma temática não considerada anteriormente.

O próprio Freud, de maneira muito sensata, admitia a possibilidade de que outros sentidos pudessem ser encontrados em uma obra genuinamente criativa, pois "...todos os escritos genuinamente criativos são o produto de mais de um motivo único e de mais de um único impulso na mente do poeta, e estão abertos a mais de uma interpretação isolada...". Porém, logo depois de deixar em aberto novos entendimentos sobre a trama, o pai da psicanálise, na frase seguinte com que completa este raciocínio que inicialmente parece dar ênfase à pluralidade, deixa escapar que sua interpretação já alcançou o fundamental do enredo: "...Naquilo que escrevi, apenas tentei interpretar *a camada mais profunda dos impulsos na mente do criativo escritor*."[227] Em outras palavras, ele já nomeara o dinamismo psíquico decisivo apresentado em *Hamlet*. Entre o Freud consciente que, de maneira prudente, antecipa em quase setenta anos alguns traços da

[225] FREUD, op.cit., p.281.
[226] Entre os trabalhos mais conhecidos que retomam a aproximação entre Hamlet e Édipo, destacam-se JONES, E. *Hamlet et Oedipe.* Paris, Gallimard, 1967; LACAN, J. *Hamlet por Lacan.* Textos psicanalíticos. São Paulo: Escuta, 1983; PELEGRINO, H. "Édipo e Paixão" in A. Novaes (org.), *Os sentidos da Paixão.* São Paulo: Companhia das Letras, 1985 e ainda BLOOM, H. *O Cânone Ocidental.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
[227] FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Op.cit.,p.282. (grifo meu)

idéia de *recepção* nas ciências humanas[228]; ou o *Outro* que, após destronar todas as interpretações anteriores de *Édipo* e *Hamlet,* considera ter identificado o impulso fundamental expresso nas duas tragédias, será com o primeiro Freud, aquele aberto à diferença, que seguiremos em diálogo.

Assumindo, portanto, outras referências iniciais, a questão que nos interessa é a forma como um certo tipo de *moralidade* aparece em duas obras clássicas do pensamento de Shakespeare (1564-1616), *Hamlet* e *Macbeth*. As duas obras, produzidas quase em sequência – *Hamlet*, entre 1599 e 1601, e *Macbeth*, entre 1603 e 1606 – possuem entre si simetrias opostas: *Hamlet* é a peça mais longa de Shakespeare, *Macbeth* é a mais curta. Esta oposição na estrutura formal, como veremos, é um dado significativo, pois expressa, também na forma, o profundo antagonismo encontrado na postura dos dois protagonistas frente a uma situação similar que a eles foi apresentada.

A idéia de moralidade aqui desenvolvida certamente já estava presente em Hamlet, mas é com Macbeth – sua alteridade absoluta – que se torna realmente visível. Pelo o que Hamlet não é, ficamos sabendo quem de fato ele foi. Trata-se do conhecido mecanismo que constrói a identidade a partir da diferença[229].

A moral que Hamlet explicita – e que Macbeth nos auxilia a identificar – não corresponde à moralidade das religiões ou das leis sociais introjetadas numa instância superegóica. Nestes códigos morais externos, *a posteriori* incorporados pelo sujeito, *o lugar do bem e do mal já está definido*, não há dúvidas sobre qual é a ação moralmente correta, a única incerteza é sobre a força do ego para realiza-la. A angústia do sujeito, nessa configuração subjetiva, é encontrar em si mesmo tendências incompatíveis com esta moralidade introjetada, é perceber

[228] Penso aqui no estudo de Berger e Luckmann, de 1966, pioneiro em dimensionar os aspectos objetivos e subjetivos na construção da realidade social. Cf. BERGER, P. e Luckmann, T. *A construção Social da Realidade.* Petrópolis: Vozes, 2003. Outra obra referência sobre a dimensão subjetiva nas práticas sociais é a de Michel de Certeau (1980), *A invenção do cotidiano: Artes de fazer.* Vol.1*.* Petrópolis: Vozes, 2002.

[229] "Em geral, consideramos a diferença como um produto derivado da identidade. (...) Por sua vez, na perspectiva que venho tentando desenvolver, identidade e diferença são vistas como mutualmente determinadas. (...) Para isso seria preciso considerar a diferença não simplesmente como resultado de um processo, mas o processo mesmo pelo qual tanto a identidade como a diferença (compreendida, aqui, como resultado) são produzidas." Cf. SILVA, Tomaz Tadeu. "A produção social da identidade e da diferença" in Idem (org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009, p.76.

não ter completo controle sobre seus desejos, muitos deles, que se possível, melhor seria eliminar.

A moralidade de Hamlet é de outra origem, não está escrita em nenhum código de conduta que nos chega de fora. Ela se expressa no sempre difícil exercício do *eu* em julgar e ligar-se adequadamente aos vários aspectos da personalidade. A partir de outros signos, como vimos, uma representação precisa do fracasso em alcançar essa moralidade que atende às exigências de uma *psique plural* se encontra em *Hipólito*. É a ausência no jovem príncipe ateniense dessa virtude, capaz de reconhecer em todas as imagens psíquicas legitimidade e propósito no desenvolvimento da personalidade, o fato que o levou à *hybris* e às consequências trágicas que se abateram sobre ele e seus familiares.

Como bem nos instruiu Eurípides, o serviço dedicado a um só dos deuses psíquicos invariavelmente provoca uma reação dos preteridos. Afrodite deixa claro no seu prólogo inicial que "grata é também aos deuses a veneração dos mortais." Hipólito rendia homenagem a apenas uma das deusas, prestava-lhe serviço unilateral e exclusivo, tinha certeza do seu acerto moral. Em *hybris,* o ego identifica-se apenas com uma atitude, em detrimento de todos os outros aspectos da psique. Tudo o que não condiz com essa atitude dominante é reprimido. Até o momento em que o inconsciente emerge em oposição ao ego, e Afrodite vinga-se da veneração unilateral cega de Hipólito.

Diferentemente do príncipe ateniense, por sua vez, Hamlet demonstra os desafios e angústias de uma subjetividade centrada na escuta atenta de todos os aspectos da personalidade. Nesse outro espaço subjetivo, a angústia do sujeito não é tanto encontrar em si mesmo tendências incompatíveis com a moral coletiva. Isso porque por um lado, já sabe que as pulsões incompatíveis são constituintes da natureza própria do humano, o que apazigua bastante o sentimento de culpa; por outro, o cultivo da virtude que reconhece todos os deuses já demandou do sujeito um afastamento, em maior ou menor grau, dos valores coletivos de seu tempo – o que torna as normas coletivas não mais um imperativo categórico, mas sim referências a serem consideradas na busca da ação conveniente para cada momento específico.

A real angústia do sujeito agora, tão bem delineada em Hamlet, é saber *onde está o bem*, em qual das duas polaridades psíquicas imediatas à

experiência subjetiva se encontra o impulso que levará à ação apropriada para o dado instante. Será a voz do consciente ou do inconsciente aquela que leva ao acerto, a conduta precisa? Homens e mulheres são chamados a decidir não mais a partir do ponto de vista exclusivo do seu ego – tantas vezes apenas reprodutor da moral coletiva – mas a partir da totalidade consciente e inconsciente de sua personalidade. Em *Hamlet* e *Macbeth*, Shakespeare nos fala um pouco dessa moral plural e sobre o perigo da *hybris* que sempre está à sua espreita. Esses dois personagens ilustram dois tipos de atitudes do *eu* frente ao inconsciente.

Como estaria este sujeito plural, capaz de dialogar com as diversas instancias de sua psique na medida em que não se identifica com nenhuma delas, figurada em *Hamlet* e *Macbeth*? As duas tragédias têm como base o rompimento do sujeito com as normas coletivas do seu tempo, ou seja, se rompe a identificação unilateral do ego com os valores conscientemente compartilhados. De fato, ambos os protagonistas não apenas violam a moral cristã de seu tempo (não matarás), como o fazem na sua forma mais extrema, cometendo regicídio. São, do ponto de vista da moral coletiva, transgressores. Ambos percorrem a trilha daqueles que seguem um apelo de seu inconsciente em detrimento da atitude moral dominante. Mas a forma como o fazem é muito diferente.

Desde o casamento de sua mãe, a rainha, com seu tio, o novo rei, Hamlet experimenta imenso desconforto. O casamento sucedeu-se apenas um mês após a morte do pai, e o jovem príncipe sente-se inconformado com a ausência de cuidados com a memória do falecido, com a ausência do sentimento de luto. É assim, melancólico, que Hamlet encontra o fantasma de seu pai, e deste ouve que fora brutalmente assassinado por seu irmão o novo rei enquanto dormia, e que "se você [para Hamlet] tem sentimentos naturais não deve tolerar; Não deve tolerar que o leito real da Dinamarca/ Sirva de palco à devassidão e ao incesto." (*Hamlet*, Ato I, Cena V).

Hamlet encontra o fantasma do pai. O simbolismo do fantasma é vastamente conhecido: os fantasmas já foram vivos, mas agora habitam o mundo dos mortos, são figuras de um "além" desconhecido, onde tempo e espaço são indeterminados. Jean Delumeau aponta que, no século XVI, a crença em fantasmas era comum, muitos eram os ritos para o estabelecimento de boas relações com os mortos, pois "outrora, o passado não estava realmente morto e

podia irromper a qualquer momento, ameaçador, no interior do presente. Na mentalidade coletiva, muitas vezes a vida e a morte não pareciam separadas por um corte nítido."[230] Depois de listar várias situações em que tributos aos mortos eram prestados pelos vivos, Delumeau sustenta que:

> Todos esses fatos implicam a duradoura sobrevivência em nossa civilização ocidental de uma concepção de morte (ou antes dos mortos) própria das sociedades arcaicas, como as entende E.Morin. Nessas sociedades, os defuntos são vivos de um gênero particular, com quem é preciso contar e compor e, se possível, ter relações de boa vizinhança. (...) A morte não é identificada como algo pontual, mas sim progressivo[231].

Na concepção ainda viva na mentalidade europeia do século XVI, os mortos podiam influenciar o mundo dos vivos, como de fato ocorre com Hamlet.

A mesma indeterminação de tempo-espaço, o mesmo caráter de algo desconhecido são também características atribuídas, modernamente, ao inconsciente – tanto na abordagem freudiana em que os desejos infantis esquecidos mantêm-se ativos e autônomos, como na abordagem junguiana, na qual a esses primeiros desejos da criança se acrescentam ainda os primeiros desejos e inclinações da espécie. O fantasma do pai, nessa linha interpretativa que se pauta, deliberadamente, em categorias psicanalíticas, representaria a escuta por Hamlet de um conteúdo do seu próprio inconsciente, escuta que só foi possível com o apoio de Horácio, o único a compartilhar os verdadeiros conflitos da alma do jovem príncipe e que, ao final, contará o que realmente aconteceu ao mundo. Hamlet escuta o fantasma – uma parte de si mesmo, de acordo com nossa análise – que o impulsiona a vingar a memória do pai, assassinando o novo rei. O fantasma lembra a Hamlet que o sentimento de vingança nesta situação é natural, não é algo que deve ser combatido pela sua consciência cristã como imoral.

Logo após o encontro, Hamlet está convencido de que o que foi dito pelo fantasma era verdadeiro. Ele está disposto a abrir mão de tudo o que aprendeu até então – a dimensão coletiva de sua personalidade – a fim de realizar a tarefa que lhe fora imposta:

---

[230] DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.84.
[231] Ibid, p.91.

> Ah, pobre fantasma, enquanto a memória tiver um lugar
> neste globo alterado. Lembrar de ti!
> *Ouve, vou apagar da lousa da minha memória*
> Todas as anotações frívolas ou pretensiosas,
> Todas as ideias dos livros, todas as imagens,
> Todas as impressões passadas,
> Copiadas pela minha juventude e observação.
> *No livro e no capitulo do meu cérebro,*
> *Viverá apenas o teu mandamento,*
> *Sem mistura com qualquer matéria vil*.
> (*Hamlet*, Ato I, cena 5, grifo meu)

Até esse instante, percebe-se uma completa identificação de Hamlet com a pulsão do seu inconsciente representada pelo fantasma do pai. Para realizar a ação que lhe foi sugerida, tudo o mais deve ser sacrificado: a lousa da memória será apagada, as lembranças que definem sua identidade serão esquecidas, de modo que uma nova identidade guiada apenas pelo mandamento do fantasma de seu pai possa surgir. Enquanto imagem do ego, Hamlet foi capaz de romper a identificação com a moral coletiva (a primeira ligação a ser rompida quando a experiência da psique plural começa a ganhar forma), mas tornou-se presa do seu inconsciente, que afinal sussurrou-lhe uma ação que poderia aplacar a melancolia que lhe abatia desde o casamento real. Não se pode falar em uma moralidade até aqui: o fato de que o rompimento da identificação com os valores coletivos foi imediatamente substituída pela identificação com uma pulsão inconsciente demonstra que Hamlet apenas alternou sua posição no quadro, ainda incapaz de portar-se como um moderador entre as diversas demandas psíquicas que lhe acometem. Em outras palavras, trocaram-se os deuses de devoção, mas a unilateralidade irrefletida continua a mesma.

Macbeth personifica de forma exemplar a escolha pela efetivação do *arranjo psíquico* que tem Hamlet sob domínio neste momento da trama, o da possessão por um vigoroso conteúdo inconsciente. Ao ouvir a profecia das bruxas – outro símbolo das forças mágicas e desconhecidas do inconsciente – de que se tornaria o novo rei, Macbeth escuta seus desejos mais profundos e não trabalhados, e não duvida deles. O general, que voltava vitorioso de uma batalha, identifica-se com a pulsão de seu inconsciente que lhe promete o poder com o qual sempre sonhou. A frágil dúvida moral que lhe inquietava no primeiro momento foi logo enfraquecida por Lady Macbeth, sua *anima* em forma de mãe devoradora, de inconsciente que devora o consciente, do feminino que reduz à

ruína o masculino, ou, como sugere André Green, como o complemento adequado para a "bissexualidade que esse casal simboliza."[232]

Hamlet, assim como Macbeth, também ouviu de seu inconsciente o seu desejo mais profundo naquele estado de ânimo melancólico em que se encontrava: ele deveria vingar seu pai e matar o novo rei. Só que diferente de Macbeth, Hamlet *duvida* das instruções do seu inconsciente. É exatamente nesse momento que Hamlet escapa ao fascínio do arranjo psíquico (do arquétipo) que Macbeth simboliza. *Somente agora Hamlet se torna moral*. Ocupando a posição de mediador frente à incisiva demanda do seu inconsciente, Hamlet se questiona se terá sido a voz divina ou o diabo quem lhe sussurrou tudo aquilo. O príncipe decide tirar a prova observando as reações do rei frente à mesma situação narrada pelo fantasma de seu pai sobre seu assassinato:

> Mas o espirito que eu vi pode ser o demônio.
> O demônio sabe bem assumir formas sedutoras
> E, aproveitando minha fraqueza e melancolia
> - Tem extremo poder sobre almas assim -
> Talvez me tente para me perder.
> Preciso provas mais firmes que uma visão.
> O negocio é a peça - que eu usarei
> Pra explodir a consciência do rei.
> (*Hamlet,* Ato II, cena 2)

Percebe-se que o ego em Hamlet foi profundamente influenciado pela visão de seu pai. O encontro com o inconsciente foi numinoso, e depois de tais encontros o ego já não pode mais seguir como se nada tivesse acontecido. Trata-se de uma aparição que lhe exige um ato que mudará de maneira definitiva o curso do seu destino. No momento em que o eu é atingido por um intenso fluxo de imagens do inconsciente, é muito comum que toda a dimensão humana perca completamente o valor. Deixamos para trás todas as regras que nos limitavam, todos os compromissos assumidos, e seguimos o impulso que nos move e promete o prazer outrora perdido. Mas Hamlet duvida. Mesmo fascinado pela visão, mantém-se em espera, dá um passo atrás antes de lançar-se. E ai está sua moralidade, é a hesitação frente à demanda do inconsciente que o mantém no *métron* humano adequado, que o permite escapar da sedução da *hybris.*

[232] GREEN, A. *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura.* Rio de Janeiro: Imago, 1994, p.164.

Sabemos que nesse ponto a explicação freudiana atribui um sentido bastante diverso para a dúvida que assalta o espírito do jovem príncipe: sua hesitação viria do conflito moral em punir aquele que realizou seu mais secreto desejo, eliminar o pai e ligar-se à mãe. O ódio que deveria movê-lo à vingança, retomando Freud, "é nele substituído por auto-recriminação, por escrúpulos da consciência que o fazem lembrar que ele próprio, literalmente, não é melhor que o pecador que deve punir" [233] . Entre interpretações tão distintas para o significado da inibição do príncipe protagonista, a cena seguinte à exibição do teatro que desmascarou a culpa de Cláudio aos olhos de Hamlet me parece significativa. Trata-se, como veremos, de um momento decisivo na trama, que condensa com precisão as intenções do príncipe em relação à morte do novo rei.

Ao ser chamado ao quarto da rainha após a encenação, no seu caminho o príncipe avista Cláudio ajoelhado, abatido pela catarse provocada pelo teatro, tentando convencer a si mesmo de que ainda tinha o direito de rezar pelo perdão divino, apesar do seu "delito fétido, [de] fedor que chega ao céu." Nesse momento, sem ser notado, Hamlet tinha o rei facilmente ao alcance de sua espada. Porém, mais uma vez ele não age, não executa o pedido do pai, mesmo já convencido pelas palavras do fantasma.

Vejamos o diálogo que Hamlet trava consigo mesmo quando tem o rei como uma presa fácil no seu campo de ação, momento de alta densidade da narrativa, quando são colocadas todas as condições para o desfecho desejado pelos que se identificam com a figura do herói-protagonista: o momento em que se apresenta a oportunidade ideal para a execução da vingança!

> Eu devo agir é agora; ele agora está rezando.
> Eu vou agir agora – e assim ele vai pro céu;
> E assim estou vingado – isso merece exame.
> Um monstro mata meu pai e, por isso,
> Eu, seu único filho, envio esse canalha ao céu.
> Oh, ele pagaria por isso recompensa – isso não é vingança.
> (Ato III, cena 3)

As três primeiras sentenças denunciam que a ambivalência (vou agir – melhor não) toma conta de Hamlet. Ele decide então ponderar sobre aquele impulso que o levava à ação. Ele está pronto para mover sua espada quando

[233]Cf. FREUD, S. *A interpretação dos sonhos,* op.cit., p.281.

percebe que a morte do rei, naquela circunstância, não significaria uma vingança plena como a desejada por ele e por seu pai – pois morreria o corpo, mas a alma do infame seria redimida imerecidamente:

> Ele colheu meu pai impuro, farto de mesa,
> Com todas suas faltas florescentes, um pleno maio.
> E o balanço desse aí – só Deus sabe,
> Mas pelas circunstâncias e o que pensamos
> Sua dívida é grande. Eu estarei vingado
> Pegando-o quando purga a alma,
> E está pronto e maduro para a transição?
> Não.
> (Ato III, cena 3).

Uma interpretação freudiana provavelmente reconheceria nessa hesitação, nesse preciosismo em relação à maneira como a vingança seria executada, mais um mecanismo de defesa movido pela consciência que não quer a morte daquele que carrega a projeção do seu Édipo profundo. Tudo não passaria de um mero jogo de cena, apenas mais uma estratégia de auto-engano para o ego manter sua fixação na imagem reprimida de sua infância. No entanto, conhecemos a representação que a morte possui para Hamlet. Para ele, morrer ultrapassa em muito a ausência do sopro vital na carne. Temos uma clara visão de como Hamlet compreendia a morte em outro diálogo dele consigo mesmo, anterior, quando o jovem príncipe, ainda melancólico, organizava a apresentação teatral para confirmar sua suspeita.

> Ser ou não ser – eis a questão.
> Será mais nobre sofrer na alma
> Pedradas e flechadas do destino feroz
> Ou pegar em armas contra o mar de angústias –
> E combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;
> Só isso. E com sono – dizem – extinguir
> Dores do coração e as mil mazelas naturais
> A que a carne é sujeita; eis uma consumação
> Ardentemente desejável.
> (Ato III, cena 1)

Neste primeiro momento, a morte é o fim, o alívio para os açoites e insultos do mundo. A existência do ser como um todo se encerra ali. Mas a seguir Hamlet confere uma interpretação própria para a morte, *imagem* que tanto o imobiliza no propósito de dar fim à própria vida como, na linha

argumentativa aqui apresentada, é também o motivo consciente que o impede de assassinar Cláudio no momento da prece:

> Morrer – dormir –
> Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
> *Os sonhos que hão de vir no sono da morte*
> *Quando tivermos escapado ao tumulto vital*
> *Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão*
> *Que dá à desventura uma vida tão longa. (...)*
> Quem aguentaria fardos,
> Gemendo e suando numa vida servil,
> Senão porque o terror de alguma coisa após a morte –
> O país não descoberto, de cujos confins
> Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,
> Nos faz preferir e suportar os males que já temos,
> A fugirmos pra outros que desconhecemos?
> (Ato III, cena 1, grifo meu)

De fato, para alguém que compreende a morte não apenas como um corpo que pára de pulsar, mas como um sonho em que a alma segue após o sono nesta vida, a maneira como ocorre essa transição entre vida e morte é realmente decisiva. Dessa forma, retornando ao momento em que Hamlet dialoga consigo mesmo e hesita em matar Cláudio quando o tem ao alcance de sua espada, é possível entender que, para o jovem príncipe, mata-lo naquela circunstância não seria cumprir a tarefa requerida pelo pai, mas garantir ao desprezível rei um bom sonho após o sono da morte.

> Pára espada, e espera a ocasião mais monstruosa!
> Quando estiver dormindo, bêbado, ou em fúria,
> Ou no gozo incestuoso de seu leito;
> Jogando, blasfemando, ou em qualquer ato
> Sem sombra ou odor de redenção.
> Aí derruba-o, pra que seus calcanhares dêem coices no céu,
> E sua alma fique negra e danada
> Quanto o inferno, pra onde ele vai.
> (Ato III, cena 3).

Essa decisão consciente de não poupar Claudio de todas as dores possíveis nos faz pensar se, depois da certeza da culpa do tio, Hamlet permanece de fato tão indeciso – ambivalente, na expressão freudiana – quanto antes. Hamlet parece agora convicto sobre o que deve ser feito, apenas à espera do momento propício em que poderá atingir *o corpo e a alma* do maldito rei – bem diferente do príncipe melancólico do início da peça, quando sofria em silêncio, imobilizado

pela perda do pai e pelo desrespeito da mãe à memória do falecido[234], ou, ainda, daquele que cultivava pensamentos sombrios de auto-aniquilação, tangenciando os mistérios da vida e da morte, do "ser ou não ser", mesmo já tendo encontrado o fantasma do pai, pois ainda permanecia incerto quanto ao que havia lhe sido revelado.

Logo após decidir por não matar ainda o rei, Hamlet vai ao encontro da rainha e a encurrala, lançando contra ela toda a sua decepção quanto à maneira incestuosa como vinha agindo. É somente depois da confirmação da culpa do rei que Hamlet vence a sua inibição/ambivalência e passa a atuar efetivamente no seu plano de vingança, em todas as esferas. Não surpreende que, justamente após a peça encenada, o jovem príncipe finalmente revele à mãe que o ato por ela praticado "torna os votos conjugais tão verdadeiros quanto promessas de viciados", como também que Hamlet desfira sua espada, sem hesitação, em direção ao intruso que se escondia atrás da cortina ouvindo a sua conversa com a rainha, imaginando que poderia estar matando o próprio rei:

> **Hamlet:** Olá, minha mãe, de que se trata?
>
> **Rainha:** Hamlet, ofendeste muito teu pai.
>
> **Hamlet:** Mãe, a senhora ofendeu muito meu pai.
>
> **Rainha:** Vamos, vamos, tu respondes com uma língua tola.
>
> **Hamlet:** Vem, vem, a senhora pergunta com uma língua indigna.
>
> **Rainha:** Como? O que é isso Hamlet?
>
> **Hamlet:** Que foi que aconteceu?
>
> **Rainha:** Esqueceste quem eu sou?
>
> **Hamlet:** Não, pela cruz, não esqueci. A senhora é a Rainha, esposa do irmão do seu marido; E – antes não fosse! – é minha mãe.
>
> **Rainha:** Muito bem, vou te colocar diante de pessoas capazes de falar contigo.
>
> **Hamlet:** Vamos lá, sente aí e não se mova; Não vai sair daqui antes que eu a ponha diante de um espelho onde veja a parte mais profunda de si mesma.

[234] Ó Deus! Uma fera, a quem falta o sentido da razão, teria chorado um pouco mais – ela casou com meu tio, o irmão de meu pai, mas tão parecido com ele como eu com Hércules! Antes de um mês! Antes que o sal daquelas lágrimas hipócritas deixasse de abrasar seus olhos inflamados, ela casou. Que pressa infame, correr assim, com tal sofreguidão, ao leito incestuoso! Isso não é bom, nem vai acabar bem. Mas estoura, meu coração! Devo conter minha língua. (Ato I, cena 2).

> **Rainha:** Que pretendes fazer? Vais me matar? Socorro, socorro, aqui!
>
> **Polônio:** *(Atrás da tapeçaria)* Olá! Socorro! Socorro! Socorro!
>
> **Hamlet:** *(Puxando o florete)* Que é isso? Um rato? Morto! Aposto um ducado; morto! *(Dá um lance com o florete através da tapeçaria)*
>
> **Polônio:** *(Atrás)* Oh, me mataram! *(Caí e morre).*
>
> **Rainha:** Ai de mim, que fizeste?
>
> **Hamlet:** Ora, eu não sei. *Quem é; o rei?*
>
> **Rainha:** Oh, que ação sangrenta e absurda!
>
> **Hamlet:** Ação sangrenta! Quase tão má, minha boa mãe, como matar um rei e casar com o irmão dele!
>
> **Rainha:** Como matar um rei!
>
> **Hamlet:** Sim, senhora, foram as minhas palavras, *(levanta a tapeçaria e olha Polônio).* Tú, miserável, absurdo, intrometido, idiota – adeus! *Eu te tomei por um teu maior*.
> (Ato 3, cena 4)

Se considerarmos a maneira incisiva como Hamlet pressionou a rainha, ou a rápida decisão por ele tomada em matar aquele que se encontrava escondido na tapeçaria – "Quem é; é o rei? (...) Tú, miserável, absurdo, intrometido, idiota – adeus! Eu te tomei por um teu maior" – é difícil escapar à impressão de que o príncipe melancólico ou indeciso ficou para trás. A partir da confirmação da culpa do tio pela peça, Hamlet não aparenta mais sofrer com a ambivalência que antes o imobilizava. Depois da dúvida e da espera, *Hamlet* confirmou o que lhe fora dito pelo inconsciente. A figura do fantasma do pai não era o demônio assumindo uma forma sedutora. De fato seu tio era culpado e iria sofrer a sua vingança. A dúvida transformou-se em entrega consciente ao que lhe foi pedido pelo destino.

Por fim, para ressaltar as diferenças entre a atitude moral de Hamlet e Macbeth, para destacar o fato que cada um deles personifica uma resposta exemplar à sedução da *hybris* expressa pela possessão do ego por um conteúdo do inconsciente*,* gostaria de trazer a penúltima fala de cada um antes da morte:

Hamlet: "Ó deus, Horácio, que nome execrado/ Viverá depois de mim, se as coisas ficarem assim ignoradas! Se jamais me tiveste em teu coração/ Renuncia ainda um tempo a bem-aventurança. E mantem teu sopro de vida neste mundo de dor/ Pra contar a minha história."

Macbeth: "Maldita seja a língua que mo revelou! Acaba de abater em mim o que possuía de melhor! Que jamais acredite nesses demônios enganadores que zombam de nós com oráculos de duplo sentido, murmurando palavras prometedoras aos nossos ouvidos e destruindo nossas esperanças!"

Perante a moral coletiva cristã da sociedade de corte do seu tempo, Hamlet e Macbeth pertencem a uma mesma categoria, são assassinos, mataram o símbolo maior do reino, o rei. Os dois protagonistas morrem ao final de suas respectivas tragédias. Mas Hamlet, ao morrer, quer que sua história se perpetue. Macbeth blasfema contra a própria vida. Temos, portanto, dois modelos, duas representações arquetípicas do encontro entre o *eu* o *inconsciente*: um tragicamente divino, o outro, demoníaco.

3.4 – *Frankenstein e o receio da hybris moderna*

Pensando em "...uma história que falasse aos misteriosos medos de nossa natureza e despertasse um espantoso horror"[235], Mary Shelley, em 1818, na época uma jovem promissora nas belas-letras de 19 anos, publicou sua obra mais conhecida e que tem se mostrado imune ao esquecimento. *Frankenstein ou o Prometeu moderno* provavelmente é o primeiro registro literário em que se reconhece a preocupação quanto à *hybris* por meio de signos genuinamente modernos, signos já retirados de uma cultura que seria modelada pela ciência e tecnologia. O primeiro *Fausto* de Goethe, publicado em 1808 e que lhe seria anterior, refere-se mais propriamente ao processo de transição entre os mundos medieval e moderno, enquanto a tragédia do desenvolvimento moderno é o tema central de Goethe apenas na segunda parte da obra, publicada em 1832.

Com a vantagem do olhar retrospectivo, percebe-se que tem sido próprio a *Frankenstein* desempenhar, ao longo dos quase 200 anos desde a sua enunciação, a função de uma *contranarrativa compensatória* à visão moderna de mundo. Sua crítica recai, sobretudo, sobre a dimensão tecnocientífica da modernidade, nos riscos que esse modelo peculiar à razão iluminista implica. Precisamente da mesma forma como no romance de Shelley onde a "criatura odiosa", uma vez criada, está sempre à espreita do seu criador, a

[235] SHELLEY, Mary (1818). "Introdução da autora" in *Frankenstein ou o Prometeu moderno.* São Paulo: Círculo do Livro, 1989, p.09.

contranarrativa *Frankenstein* passou a acompanhar cada passo dado pelo imaginário moderno no seu processo de institucionalização nos países europeus.

Desde sua publicação, a narrativa de Mary Shelley tem sido adaptada para inúmeros outros suportes discursivos, sinal da constantemente renovada popularidade do seu enredo[236]. Mas o que mais nos chama a atenção quanto à vitalidade dessa obra, sem dúvida, é a constante recorrência do seu tema central em outras narrativas contemporâneas. Como vimos nas películas das últimas décadas do século XX analisadas, a idéia central básica de *Frankenstein* – o medo da criatura se voltar contra o criador – foi recorrentemente enunciada.

É interessante notar a forma como o medo de que nossas criações tecnocientíficas possam colocar-se contra nós mesmos fixou-se firmemente ao imaginário moderno como um dos seus signos constantes. Um dos mais eruditos críticos quanto a este receio – essa "tecnofobia", como ele a nomeia –, o renomado escritor russo-americano de ficção científica Isaac Asimov identificou neste receio um fator tão contundente à experiência moderna a ponto de nomeá-lo como algo estável e estruturante como um complexo no sentido freudiano, nesse caso, o *complexo de Frankenstein.* O significado deste complexo, dizia Asimov em 1983, mais de 150 anos depois da publicação do romance de Shelley, nunca precisou ser explicado: "...a força da história de Frankenstein é tão grande que jamais precisei definir o sentido do termo em qualquer ocasião. Presumi que todo mundo soubesse do que se tratava e acertei"[237].

Ao questionar o progresso científico como caminho natural para o progresso humano, Mary Shelley colocava em dúvida um dos eixos centrais do projeto de sociedade que se consolidava no século XIX nos países europeus. Shelley apresentava as prováveis consequências trágicas de um desenvolvimento

[236] O enredo foi adaptado primeiramente para o teatro e depois para inúmeras mídias, como cinema, TV, rádio e quadrinhos. Uma das mais famosas transposições do romance para as telas é a realizada em 1931 pela Universal Pictures, dirigida por James Whale, com Boris Karloff como o monstro. Esta adaptação deu a aparência mais conhecida associada à criatura, com uma cabeça chata, eletrodos no pescoço e movimentos pesados e desajeitados (apesar do livro descrever a criatura como extremamente ágil). Este filme tornou-se um clássico do cinema. Em 1994 foi lançada uma adaptação cinematográfica dirigida por Kenneth Branagh de nome *Mary Shelley's Frankenstein,* com Robert De Niro como a criatura. Apesar de o título sugerir uma adaptação fiel, o filme toma uma série de liberdades quanto à história original.

[237] ASIMOV, Isaac (1983), "Os robôs, os computadores e o medo" prefácio in ASIMOV Isaac, WARRICK Patrícia e GREENBERG Martin. *Histórias de Robôs.* Vol.1. Porto Alegre: L&PM, 2010, p.12.

do saber científico que não fosse equilibrado por um idêntico desenvolvimento moral. A responsabilidade humana quanto à onipotência que a ciência parecia lhe conferir é um questionamento importante e duradouro de *Frankenstein.*

Nas páginas seguintes, apresentarei a trágica história do protagonista desse enredo, o cientista Victor Frankenstein. Procuro dar indícios de que sua história pessoal condensa, tal qual um modelo mítico exemplar, o movimento em curso no imaginário coletivo à época, de rompimento com a tradição e consolidação do Iluminismo nos países europeus.

Reconheço que este imaginário moderno iluminista não era tão homogêneo nos países europeus como minha fala faz supor. Estudos sobre "Iluminismos" apontam para os diferentes contornos que tais debates adquiriram na França, na Alemanha, na Itália e na Inglaterra. Porém, sintomaticamente, percebe-se um núcleo comum a essas abordagens, a referência à secularização do mundo (maioridade da Razão) e à ruptura com as tradições clássica e eclesiástica. Além disso, entre essas abordagens existe um mito fundador compartilhado, o dito horaciano *Sapere aude* (ouse saber) traduzido por Kant como *Tem coragem de fazer uso da tua própria inteligência!,* no seu artigo célebre O *que é iluminismo?,* publicado em 1783 a pedido do influente jornal de Berlim *Berlinische Monatsschrift.* São essas características fundamentais que tenho em mente quando falo em modernidade iluminista[238].

Na história de Victor, trato com maior ênfase o momento da transição por ele realizada entre o saber hermético e o saber científico. Como procuro demonstrar, *nessa transição entre saberes Frankenstein é enredado pela hybris,* o que gera, como era de se esperar, consequências desastrosas. Curiosamente, a parte do enredo que trata dessa transição – Capítulos 1 ao 4 – foi acrescentada pela autora apenas na terceira edição da obra, em 1831, juntamente com uma introdução em que ela descreve a maneira como foi concebido o romance[239]. Além da notável estratégia em acrescentar simultaneamente as origens da sua obra literária e da obra do seu protagonista, o cientista Frankenstein, com este segundo acréscimo Shelley nos permite visualizar as circunstâncias que levaram

[238] Cf. sobre os "iluminismos" como também sobre tais premissas gerais, KREIMENDAHL, Lothar. Op.cit. e OUTRAM, Dorinda. *O Iluminismo.* Lisboa: Temas e debates, 1995.
[239] GIASSONE, Ana Cláudia. *O Mosaico de Frankenstein: o medo no romance de Mary Shelley.* Brasília: Editora UnB, p.10.

à formação do cientista que deseja e efetivamente executa a tarefa de, a partir de operações químicas, gerar vida em uma matéria morta.

Esse recorte específico, com foco na transição entre saberes que capacitou Victor a dar vida à criatura que viria a destruí-lo, se faz necessário porque *Frankenstein* é, apenas aparentemente, uma obra simples. Existe uma boa pluralidade de interpretações sobre o romance, que vai desde pensar a "criatura odiosa" como um pioneiro dos monstros que ganharam espaço no imaginário do século XIX na literatura fantástica[240], passando pela idéia de que o monstro criado representa a "criação do proletariado" que surgia como classe com a consolidação do mundo burguês[241], chegando até mesmo à concepção de que a criatura formada por partes humanas é uma primeira expressão da fragmentação do sujeito moderno e uma crítica à heteronormatividade[242].

Sem recusar nenhuma dessas interpretações, no entanto menos propenso a metaforizar os elementos oferecidos pelo enredo, procurei direcionar minha análise a partir da questão que me vem orientando desde o início deste capítulo, ou seja, a *hybris* caracterizada pela arrogância cega que retira o humano de seu *métron* adequado. Nessa perspectiva, entre as revoluções política (ascensão burguesa), econômica (industrialismo capitalista), e intelectual (iluminismo) que instauraram o novo imaginário moderno no mundo europeu a partir do século XIX, *Frankenstein* nos informa, preferencialmente, sobre a maneira como a revolução iluminista tecnocientífica estava sendo apropriada pelas sensibilidades logo após as revoluções burguesas do século XVIII[243].

---

[240] OLORENSHAW, Robert. "Narrating the Monster: From Mary Shelley to Bram Stoker" in Stephen Bann (org.) *Frankenstein: Creation and Monstrosity.* London: Reaktion Books, 1994.

[241] MORETTI, Franco. "A dialética do medo" in Idem, *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre sociologia das formas literárias.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

[242] MISKOLCI, Richard. *Frankenstein e o espectro do desejo*. Cadernos Pagu, n. 37, Campinas, jul./dez. 2011.

[243] Sobre a revolução política burguesa e o fim da estrutura aristocrática do antigo regime, para uma visão panorâmica, cf. MOTA, Carlos Guilherme, *A Revolução Francesa.* São Paulo: Ática, 1989 ou, de forma mais detalhada, os 25 verbetes que compõe a unidade "Idéias" in FURET, François e OZOUF, Mona. *Dicionário Crítico da Revolução Francesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Quanto à revolução econômica burguesa, com ênfase na industrialização e no livre comércio, cf. a introdução de FRIEDEN, Jeffry A. *Capitalismo Global.* Rio de Janeiro: Zahar, 2008 e ainda VIZENTINI, Paulo G.(et.all) "Industrialização e construção de nações na Europa (1848-1890)" in idem, *História do mundo contemporâneo.* Petrópolis: Vozes, 2008.

Victor Frankenstein era, sem dúvida, um jovem de caráter nobre. Esse aspecto é doloroso para o leitor, pois é capaz de gerar aquele segundo elemento reconhecido por Aristóteles em toda narrativa trágica, a piedade [244]. Não sentimos a repulsa que sentiríamos por um cientista movido apenas pelo seu desejo pessoal de glória. Em Victor, o desejo de glória era matizado na realização de uma obra que seria benéfica, no seu entender, para toda humanidade: "mas que glória não envolveria a descoberta se eu pudesse banir para sempre a doença do ser humano e tornar o homem imune a tudo o que não fosse a morte violenta!"[245] dizia ele, quando travou seu primeiro contato com os precursores das ciências naturais modernas.

Sua virtude de caráter foi forjada por um amor incondicional recebido no ambiente familiar. Suas primeiras lembranças de infância "são as ternas carícias de minha mãe e o sorriso de benevolente prazer de meu pai." [246] Victor rememora os cuidados recebidos naquela época mágica:

> *Com a profunda consciência do que deviam ao ser a quem tinham dado a vida*, acrescentada ao ativo espírito de ternura que animava a ambos, pode-se imaginar que em todas as horas de minha vida de criança eu recebi uma lição de paciência, de caridade, de autocontrole, e que fui guiado por um cordel de seda que fazia com que tudo me parecesse uma sequência de prazeres[247].

Esta é uma passagem reveladora. Veremos adiante que a falta, em Victor, dessa "profunda consciência do que deviam ao ser a quem tinham dado vida" que abundava de seus pais será decisiva quanto ao seu destino e ao da criatura que viria herdar o seu nome.

Ainda criança, antes dos sete anos, já se manifestava em Victor um espírito curioso que buscava ir além do que se apresenta aos olhos, que o levava a ponderar sobre os mecanismos invisíveis que operam o mundo visível. Referindo-se à sua irmã adotada e futura esposa, Elizabeth, Victor descreve sua precoce paixão pelo conhecimento:

---

[244] "...porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer". Cf. Aistóteles, *Poética,* 1453 a, 1-7.
[245] Shelley, op.cit., p.39-40.
[246] Ibid, p.33.
[247] Shelley, op.cit., p.33 (grifo meu).

> Enquanto minha companheira contemplava com espírito sério e satisfeito as magnificentes aparências das coisas, eu me deliciava em investigar as suas causas. O mundo, para mim, era um segredo que eu desejava descobrir. A curiosidade, uma ardente pesquisa para descobrir as leis ocultas da natureza, um contentamento que tocava o êxtase, à medida que elas se iam revelando a mim, acham-se entre as primeiras sensações de que tenho lembrança[248].

Passados alguns anos, esse desejo por conhecimento se intensificou ainda mais, mas não em todas as áreas. Victor não sentia atração pelo estudo de línguas, nem pelos códigos dos governos, nem pela política dos vários Estados. "O que eu desejava aprender eram os segredos do céu e da terra; e, embora eu me ocupasse da substância das coisas ou do espírito da natureza e da misteriosa alma do homem, minhas pesquisas dirigiam-se também para a metafísica, ou, no seu mais alto sentido, para os segredos do mundo físico"[249].

Foi então sobre este jovem excepcional, de caráter virtuoso e de espírito precoce na busca de conhecimento, que viria se abater, futuramente, uma grande desgraça.

Todos os relatos sobre Victor Frankenstein nos chegaram a partir das cartas enviadas pelo capitão Robert Walton para a sua irmã, Margaret. Trata-se, portanto, de um romance epistolar. Walton lançara-se numa expedição náutica, partindo da Inglaterra, em busca de uma passagem para o pólo norte. Na primeira carta para a irmã, já em alto mar, Walton afirma que "você não pode contestar o inestimável benefício que eu prestarei a toda humanidade, até a última geração". Prossegue ele: "E agora, minha cara Margaret, não mereço realizar algum grande feito? Minha vida transcorreu no ócio e no luxo, mas eu preferia a glória a todos os atrativos que a riqueza colocava em meu caminho"[250]. Mais uma vez, a glória é o impulso da ação.

A viagem marítima corria dentro do planejado, até o momento em que seu navio fica atracado em enormes cubos de gelo. Nesse meio tempo, Walton e seus homens vêem, a uma grande distância, um trenó sendo guiado por um homem de grande estatura. Era o monstro criado no laboratório. No dia seguinte, aproxima-se do navio um segundo trenó, dessa vez com Victor

[248] Ibid.,p.36.
[249] Shelley, op.cit., p.37.
[250] Shelley, op.cit., p.16.

Frankenstein, que perseguia sua criatura aos confins do mundo. Com seus membros quase congelados, Victor é resgatado ao navio, e entre ele e Walton se estabelece uma relação de afinidade. Passados alguns dias e com a melhora da saúde de Victor, o capitão, em certa ocasião, inicia um relato detalhado de sua empresa para o hospede recém-chegado:

> Fui facilmente levado, pela simpatia que ele demonstrou, a usar a linguagem do meu coração, a manifestar o ardente entusiasmo de minha alma, e a dizer, com todo fervor de que estava possuído, com que satisfação eu sacrificaria minha fortuna, minha existência, todas as esperanças, para alcançar meu objetivo. A vida ou a morte de um homem eram um preço muito baixo a pagar pelo conhecimento que eu procurava, pelo domínio que eu adquiriria e transmitiria para subjugar os inimigos elementares de nossa raça[251].

O entusiasmo de Walton era contrastado por uma "sombra de tristeza que se espalhava no rosto do meu ouvinte". Victor, depois de tentar conter a emoção, soltou um gemido e disse com a voz entrecortada: "Homem infeliz! Você quer compartilhar a minha loucura? Será que você também bebeu do líquido que embriaga? Escuta-me; deixe-me contar-lhe minha história, e você afastará o cálice de seus lábios!"[252]. Victor utiliza a velha imagem da serpente para enfatizar os perigos desse empreitada:

> O senhor busca o conhecimento e a sabedoria, conforme eu já fiz uma vez; e ardentemente espero que a satisfação dos seus desejos não venha a ser uma serpente que o pique, como sucedeu comigo. Não sei em que a narração dos meus desastres lhe será útil; no entanto, quando penso que o senhor está seguindo os mesmos caminhos, expondo-se aos mesmos perigos que me tornaram o que sou, acho que o senhor talvez tire algum proveito da minha narrativa[253].

E a partir de então temos acesso à história de Victor Frankenstein. Vimos um pouco da atmosfera que o rodeava em sua infância. Como o amor dos seus pais nele consolidou um caráter virtuoso, além do seu precoce interesse pelo conhecimento. Dando sequência ao seu relato, Victor afirma, categoricamente, que "as ciências naturais foram o gênio que regulou o meu destino"[254]. Tentando recompor o trajeto que o levou a esse destino, Frankenstein relembra que aos 13

[251] Ibid, p.27.
[252] Ibid, p.27.
[253] Shelley, op.cit., p.29.
[254] Ibid, p.38.

anos encontrou, acidentalmente numa hospedaria quando a família realizava uma viagem, um volume de Cornelius Agrippa (famoso alquimista do final do século XV). Ao entrar em contato com as teorias deste autor, o adolescente foi tomado por um enorme entusiasmo. Vibrando de alegria, Victor mostrou a nova descoberta a seu pai, que olhou descuidadamente para a capa do livro e disse: "Ah! Conrnelius Agrippa! Meu caro Victor, não perca seu tempo com isso. É uma bobagem."[255]

O efeito produzido por esse comentário de seu pai foi o contrário do pretendido. Ao chegar em casa, Victor reuniu toda a obra daquele autor e, também, as de Paracelso e Albertus Magnus, outros dois nomes influentes da alquimia no ocidente. Sob a orientação dos novos mestres, Victor entregou-se

> ...com a maior aplicação à busca da pedra filosofal e do elixir da vida; este último logo monopolizou totalmente minha atenção. A saúde era um assunto vulgar, mas que glória não envolveria a descoberta se eu pudesse banir para sempre a doença do ser humano e tornar o homem imune a tudo o que não fosse a morte violenta![256]

As promessas da alquimia seduziram o espírito do agora discípulo dos grandes mestres do saber hermético. Porém, passaram-se dois anos desde o início desses estudos e Victor sentia que tateava apenas escuridão. As teorias e símbolos desses alquimistas mantinham-se praticamente inacessíveis ao seu esforço de compreensão. Foi quando uma terrível tempestade e suas "línguas de fogo" colocaram o jovem em contato com as novas teorias sobre eletricidade e galvanismo. Ao ouvir de um culto professor, que acompanhava sua família, sobre tais temas durante aquele espetáculo da natureza, Victor sentiu-se atraído por esse saber de resultados práticos, visíveis, bem diferente do saber alquímico. E então "com tal disposição de espírito, entreguei-me às matemáticas e todos os seus ramos de estudo como pertencentes a uma ciência que se apoiava em alicerces firmes, e portanto digna de minha consideração."[257] Iniciava-se a transição de Victor do saber alquímico para o saber científico.

Foi no ano seguinte, aos 17 anos, ao seguir para universidade, que essa transição entre saberes se completou. Logo ao chegar à academia, ao acaso

[255] Shelley, op.cit., p.38.
[256] Ibid, p.39-40.
[257] Shelley, op.cit., p.41.

lendo os nomes dos seus futuros professores, Victor procurou e teve contato com o Professor Krempe, de história natural. Ao interrogar o jovem sobre seu percurso intelectual e ouvir dele sobre seus estudos de alquimia, o professor disse, espantado:

> - O senhor gastou realmente o seu tempo em estudar esses absurdos? – perguntou ele.
>
> Respondi afirmativamente.
>
> - Cada minuto – continuou o Professor Krempe com veemência –, cada momento que o senhor desperdiçou com aqueles livros foram totalmente perdidos. O senhor sobrecarregou sua mente com sistemas ultrapassados e nomes inúteis. Meu Deus! Em que deserto vivia o senhor, onde não havia uma alma bondosa para informa-lo de que essas fantasias com que o senhor se saturou têm mil anos de idade e são tão bolorentas quanto antigas? Jamais esperei encontrar, nesta idade da ciência e das luzes, um discípulo de Albertus Magnus e de Paracelso. Meu caro jovem, o senhor deve recomeçar todos os seus estudos[258].

Apesar das palavras de repreensão do Professor Krempe, o jovem Victor ainda não havia sido completamente convencido, pois achara Krempe desagradável e presunçoso. Foi o encontro com o Professor Waldman, professor de história da química, o fato decisivo que selou as ciências naturais como o gênio que regulou o seu destino. O professor, de aspecto benevolente e com a voz mais doce que Victor já ouvira, iniciou sua aula fazendo uma recapitulação da história da química e dos vários progressos feitos por diferentes homens de ciência, pronunciando com fervor os nomes dos mais destacados descobridores. Depois, explanou sobre o presente estado daquela matéria e explicou muitos dos seus termos elementares. E terminou com um elogio à química moderna que gravou-se no espírito de Frankenstein:

> - Os antigos professores desta ciência – disse ele – prometiam tudo, mas nada realizavam. Os mestres modernos prometem muito pouco; sabem que os metais não podem ser transmutados e que o elixir da vida é uma quimera. Mas esses sábios, cujas mãos parecem apenas patinhar na sujeira, ou cujos olhos parecem estar pregados aos microscópios e aos cadinhos, têm conseguido milagres. Eles penetram os recessos da natureza e mostram como ela funciona nos lugares mais ocultos. Sobem aos céus; descobriram como circula o sangue, e qual a natureza do ar que respiramos. Adquiriram novos e

[258] Ibid, p.45.

> quase ilimitados poderes; podem comandar os trovões no céu, reproduzir o terremoto, e até zombar do mundo invisível com as suas sombras[259].

Neste momento, Victor, ao ouvir tais palavras, foi seduzido não apenas pela nova química moderna, mas também pela *hybris:* "tais foram as palavras do professor – melhor me seria dizer, as palavras do destino – pronunciadas para me destruir." Em seguida sua mente se encheu com um só pensamento: "Tanto tem sido feito... mais, muito mais eu conseguirei; seguindo pelos passos já marcados, eu abrirei um novo caminho, explorarei forças desconhecidas, e desvelarei ao mundo os mais recônditos mistérios da criação"[260].

Victor isolou-se do mundo e permaneceu por dois anos pesquisando sobre o princípio da vida. Frequentava cemitérios e observava como da matéria putrificada surgia vida na forma de vermes: "Eu via como a bela forma do homem se degradava e se decompunha; eu assistia à corrupção da morte suceder a florescência da vida; contemplava como os vermes herdavam as maravilhas do olho e do cérebro."[261] Levava para o seu laboratório pedaços dos cadáveres e os constituía num só corpo. E depois de muito observar e refletir sobre as causas que levam a transformação da vida em morte e da morte em vida, Victor descobriu o segredo da origem da vida e de como aplica-lo, fazendo viver a matéria morta. Foi então que criou a "criatura odiosa", chamada por ele de mostro, de demônio, para logo em seguida abandona-lo à própria sorte.

Nesse momento, é possível identificar o pecado da *hybris* em que incorreu Victor. De criatura ele se torna criador, excedendo o *métron humano*. O argumento que quero sustentar agora é o de que nessa transição entre o saber hermético e o saber científico, Frankenstein manteve o antigo desejo de alcançar a vitória sobre a morte prometido àqueles que produzissem o *Elixir da Imortalidade* dos alquimistas, porém, ao tentar realizar a *Grande Obra* da arte alquímica por meios científicos, ao querer tornar concreto o que deve ser vivido como símbolo, Victor decretou a sua tragédia. E podemos pensar se também não antecipou, ainda no século XIX, o cenário que se desdobra do modelo tecnocientífico de mundo movido pela desmesura no século XX.

---

[259] Shelley, op.cit., p.46.
[260] *Ibid.,* p.47.
[261] Shelley, op.cit, p.50.

A seguir, encaminho uma discussão que traça aproximações e distanciamentos entre esses dois tipos de saberes, o hermético e o científico. Com isso, procuro demonstrar como o afastamento dos valores cultivados pelos mestres alquimistas foram determinantes para a captação de Victor pela *hybris* e as consequências trágicas que se seguiram. Em paralelo, procuro também evidenciar como o conjunto de valores da alquimia se coloca como um modelo de interpretação de mundo subversivo em relação ao mundo moderno científico que se instituiu com o seu declínio.

Ter acesso ao conhecimento alquímico exige uma iniciação, que diferencia o adepto do restante dos homens. O filósofo Paolo Rossi ressalta esse aspecto do segredo, ao comentar o surgimento da ciência moderna como uma nova imagem do saber em alternativa à tradição hermética no final do século XVII, o século da *filosofia de início da modernidade*:

> Para todos os expoentes da cultura mágica e alquimista, para todos os seguidores da tradição hermética, os textos da antiga sapiência são livros sagrados que contêm segredos que só alguns eleitos ou "iniciados" podem decifrar. A verdade está oculta no passado e na profundeza e quanto mais oculta está mais preciosa é. Tem de ser procurada e decifrada para lá dos artifícios que foram utilizados para a manter oculta àqueles que não são dignos dela.[262]

Também sobre esse caráter "oculto" da tradição hermética, um alquimista contemporâneo, Stanislas Klossowski de Rola, afirma que

> Embora cheios de belas promessas, estes textos contêm invariavelmente um grande número de complicados estratagemas, que têm como fim desalentar os frívolos. Estão escritos frequentemente com uma linguagem tão obscura e inacessível que o seu estudo requer anos e anos de absoluta dedicação; deve-se lê-los mil e uma vezes antes de poder entender a sua exegese[263].

Mas quanto às razões para a utilização dessa linguagem cifrada, o filósofo e o alquimista encaminham explicações distintas.

Para entender a visão do filósofo, é importante segui-lo na diferenciação que propõe entre o saber científico e o saber hermético. Para Paolo Rossi, a

[262] ROSSI, Paolo. "O cientista" In: VILLARI, Rosario. (org.). *O Homem Barroco*. Lisboa: Presença, 1995, p.238.
[263] ROLA, Stanislas K. (1977). *Alchemy: The Secret Art.* Londres: Thames and Hudson, 1997, p.9.

ciência se diferencia da alquimia e se apresenta como uma alternativa a ela exatamente por: 1) Não ter necessidade de nenhuma iniciação de tipo religioso, nem ter a necessidade de desprezar a parte da natureza humana que é "apenas humana" ou pertencer ao grupo dos eleitos e dos "iluminados"; 2) os processos de acesso à verdade (os métodos) não são inacessíveis, secretos, pois são simples e modestos, acessíveis a todos e 3) por isso, todos os seres humanos podem ter acesso ao saber e à verdade; o saber científico não se assemelha a uma experiência mística incomunicável, é apenas a explicitação de potencialidades existentes em todos[264].

Seguindo de perto essa diferenciação de Paolo Rossi, temos a sensação de que o saber científico é algo acessível a todos, um saber que não exigiria uma iniciação, o que evidentemente não é o caso. Pode-se dizer, na melhor das hipóteses, que a ciência nos exige um outro tipo de iniciação, profana[265], exatamente de acordo com a cultura secular em que ela exerce a função de discurso autorizado sobre o real. Sem a iniciação adequada, acompanhar o desenvolvimento de uma fórmula newtoniana ou uma reflexão sobre os processos envolvidos para a escrita da História pode parecer algo tão obscuro como um texto alquímico, o que torna questionável a "simplicidade" e "modéstia" que tornariam o método científico "acessível a todos", como defende o filósofo. Nessa linha de argumentação, Rossi parece sugerir que a linguagem cifrada da alquimia consiste numa tentativa de selecionar "eleitos", ou seja, criar uma elite de privilegiados com acesso ao conhecimento. Mas o mesmo não acontece com a ciência?

Assim, a ciência é "apenas a explicitação de potencialidades existentes em todos" tanto como o é a alquimia. O saber de ambas, potencialmente, poderia ser alcançado por qualquer um com estudo e dedicação, ainda que – e a este ponto retornarei adiante – o conhecimento alquímico de fato exija do adepto

[264] ROSSI, Paolo. op.cit., p 239.
[265] Até mesmo reconhecer na iniciação científica uma iniciação profana já é um gesto de benevolência quanto às pretensões seculares da ética científica moderna. Fica de lado, por exemplo, a provocativa assertiva junguiana de que, do ponto de vista da dinâmica psíquica, o homem moderno apenas substituiu os antigos símbolos orientadores por um novo símbolo, trocando os antigos deuses por uma única deusa, a Razão. Isso significa que continuaríamos no âmbito dos processos de identificação mágico-religiosos que o pensamento científico tanto apregoa ter abandonado. A esse respeito, conferir JUNG, Carl. "Chegando ao inconsciente" In: *O Homem e seus símbolos.* Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, s/d, p.101.

uma perseverança maior, pois demanda a integralidade das quatro funções psíquicas[266] para a compreensão da verdade que representa. Tal integralidade, ao que parece, não é uma exigência feita aos que aspiram ao saber científico.

Se Paolo Rossi vê na alquimia o elitismo dos eleitos, Klossowski de Rola apresenta outras razões que justificam a linguagem obscura dos textos alquímicos. A primeira delas era por proteção: "Tanto os céticos como os crentes coincidem em afirmar que se os alquimistas tivessem falado com claridade, teriam sido perseguidos ao longo de toda a história por manterem idéias e crenças que não eram as convencionais." [267] Ainda assim as perseguições existiram, como no caso do médico suíço Paracelso (1493-1541), perseguido como um feiticeiro pelas curas que realizava.

Mas de acordo com De Rola, o motivo principal para a obscuridade dos textos alquímicos – e este motivo demonstra como a tradição hermética contem elementos subversivos para a visão de mundo racionalista moderna – diz respeito à necessidade do desenvolvimento da função intuitiva do adepto e da espera humilde pela inspiração (ou vontade divina) para compreensão dos segredos envolvidos na transmutação dos metais:

> No entanto, a escuridão dos textos alquímicos se deve também a outras razões: são um desafio para aqueles que, pela sua natureza heroica, tentam "conhecer o seu interior". Como Teseu, o interessado enfrenta o Labirinto. Este Labirinto desafia a lógica linear, que neste contexto carece de utilidade. O ataque à lógica é feito pelo Minotauro do absurdo, que muito em breve reduzirá o suposto herói a nada, incapaz de resistir ao seu ataque. Unicamente por meio da *intuição e da inspiração* – o fio de ouro de Ariadne – se resolverá o enigma e a luz sucederá à escuridão.[268]

Depender da *intuição* e da *inspiração* para realizar a tarefa heroica que a alquimia exige coloca dificuldades ímpares para o homem moderno exemplar, pois representaria um retrocesso do saber científico a formas consideradas

[266] Refiro-me às quatro funções psicológicas que compõem a psique: sensação (*algo* é), pensamento (o que é esse *algo*), sentimento (esse *algo* é bom ou ruim) e intuição (de onde veio e para onde vai esse *algo*). Diferentemente do saber alquímico que busca integrar as quatro funções à consciência, o saber científico constrói a sua visão de mundo apoiado exclusivamente nas funções sensação e pensamento. Cf. JUNG, C.G. *Tipos Psicológicos.* Obras completas, Vol.8/2. Petrópolis: Vozes, 2009.
[267] ROLA, Stanislas K. *Alchemy, the secret art* ... Op.cit., p. 9. (grifo meu)
[268] Ibid, p.9.

ultrapassadas de conhecimento: "Meu Deus! Em que deserto vivia o senhor, onde não havia uma alma bondosa para informa-lo de que essas fantasias com que o senhor se saturou têm mil anos de idade e são tão bolorentas quanto antigas?" bradava contra o saber hermético o professor Krempe, legítimo representante da ciência moderna.

É preciso ter em mente que desde o século XVIII, o século do Iluminismo, a autonomia do sujeito era a reinvindicação básica. Essa autonomia só poderia ser assegurada pelo crivo crítico da razão aplicada a todos os campos, inclusive à política e à religião. O julgamento da razão humana se tornava a justa medida contra preconceitos e superstições: "A racionalização de toda prática da vida é o meio de o Iluminismo atingir seu objetivo principal, qual seja, a entronização do sujeito racional e autônomo."[269]

Uma vez que o sujeito racional alcança a soberania, a razão crítica passa a ser o símbolo coletivo central para construção da identidade moderna. Neste novo mundo racionalmente delimitado e controlado, a intuição como forma de conhecimento perdeu espaço. A função psíquica da intuição, por ser inconsciente, não pode ser controlada pelo ego racional, e por isso não se ajusta aos procedimentos do saber científico, ou pelo menos do saber que ainda não incorporou à sua imagem de ciência o regime noturno do imaginário, na forma de imaginação simbólica[270]. Para a ciência moderna tradicional, como a intuição não pode se ajustar às análises controladas que a razão exige na sua tentativa de domínio sobre o mundo fenomênico, é preciso apartá-la como uma função inválida para o conhecimento do real. Ao não se submeter às exigências da razão e operar independentemente, a intuição passa a ser desautorizada como método de conhecimento.

O sujeito racional entronizado é autônomo. E ser autônomo certamente passa por não depender de *inspirações* para alcançar o conhecimento verdadeiro. Depender de inspirações seria, para o sujeito moderno exemplar, ainda estar

[269] KREIMENDAHL, Lothar. *Filósofos do século XVIII.* São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004, p.30.
[270] Desenvolvo este tema da incorporação da imaginação simbólica ao pensamento racional na elaboração de um novo saber científico em BRITO, Marcelo G.C. "A interpretação dos sonhos freudiana: uma intervenção clínica na cultura moderna" In: VIANA, Terezinha de Camargo (org.) *Sobre psicanálise, subjetivação, arte e cultura.* Lisboa: Ed. Placebo, 2011.

subordinado a algo fora dele mesmo, algo fora do controle de sua razão, um capricho, talvez, da Natureza ou dos deuses. Mas no seu mundo esses antigos símbolos não passam de figuras mortas, sem nenhum poder de identificação para a libido. Pela primeira vez na História conhecida, impulsionado pelas conquistas técnicas da Revolução Industrial e pela Razão Iluminista, o homem moderno rompe com todas as tradições e experimenta a crença de um domínio seu sobre a Natureza em um mundo sem deuses[271].

Mas a linguagem alquímica é simbólica. Seus símbolos provêm do inconsciente e precisam que o sujeito cognoscente utilize a sua própria percepção inconsciente para que seja possível acessá-los. Assim, a iniciação na tradição hermética exige do interessado não apenas o cultivo das faculdades racionais, mas também uma abertura para o inconsciente por meio da intuição. Sem contato com as fontes psíquicas de onde provêm as imagens alquímicas, estas são apreendidas como pura obscuridade. No mundo ordenado do homem moderno, os símbolos alquímicos são absurdos, caóticos, uma linguagem que escapa ao seu controle. Exatamente o sentimento experimentado pelo jovem Victor de estar tateando no escuro quando se dedicava ao estudo dos antigos mestres, sem nada que pudesse lhe garantir sustentação.

Esta querela entre razão e intuição pode ser observada também no interior da ciência. Carlo Ginzburg, certamente um dos mais notáveis historiadores de sua geração, colocou em dúvida a eficácia do método de Erwin Panofsky para compreensão do significado de uma obra de arte exatamente por exigir do método científico um alinhamento exclusivo com a razão. Panofsky alia simultaneamente uma detalhada pesquisa histórica sobre a obra em questão – neste momento valendo-se dos maiores rigores acadêmicos – para que, aproximando-se da mentalidade coletiva em que a obra foi produzida, uma "recriação estética intuitiva" possa trazer à luz a significação da obra. Panofsky, assim, utiliza tanto a razão como a intuição no seu método, e isso, para um racionalista, é inconcebível[272].

[271] "É, portanto, a marca desse período [século XVIII], que engloba a secularização na política, na cultura, na literatura e na religião, ou seja, em todas as manifestações da atividade humana". KREIMENDAHL, Lothar. Op.cit., p.7.
[272] Conferir GINZBURG, Carlo. "De A.Warburg a E.H Gombrich: notas sobre um problema de método" In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.* São Paulo: Companhia

Além da intuição, a inspiração necessária para que o adepto possa penetrar na linguagem simbólica da alquimia também é subversiva aos valores modernos, pois exige uma *humildade* quase inatingível para aqueles informados por tais valores. Humildade em reconhecer-se como apenas parte dos processos naturais e não como o centro, humildade daquele que se submete aos ciclos da Natureza pois tem em mente que sem um adequado alinhamento às forças naturais a Grande Obra não se realizará[273].

A necessidade de intuição e inspiração faz reconhecer que, apenas pelo esforço crítico da razão, não é possível adentrar o invisível que se esconde sob o véu do mundo sensorial. Mas é exatamente este âmbito do real que o alquimista se dedica a alcançar, pois é lá que os processos decisivos que moldam as ações humanas no mundo são decididos, de acordo com a visão hermética. O materialismo moderno torna-se apenas uma sombra para aquele que busca a Pedra Filosofal, pois o empirismo ao qual o adepto precisa responder engloba o mundo invisível e o visível, o alto e o baixo, o interior e o exterior. Como afirma De Rola, o alquimista é o herói que luta por conhecer o Labirinto da sua subjetividade, pois, finalmente, a transmutação de metais está misteriosamente ligada à transformação da própria personalidade daquele que busca:

> Enquanto a química se ocupa dos fenômenos cientificamente verificáveis, a misteriosa doutrina da alquimia se refere a uma realidade escondida de ordem superior (...) [Esta realidade] pode ser percebida e compreendida como a maior Beleza de todas as Belezas, o maior Amor de todos os Amores e o mais Alto do Alto, só é necessário que *a consciência mude profundamente e passe do nível normal de percepção cotidiana (o chumbo) a um nível de percepção sutil (o ouro)*, de maneira que cada objeto se perceba com a forma arquetípica perfeita, contida no Absoluto[274].

Submeter a própria subjetividade à fórmula hermética universal *solve et coagula* (dissolver e coagular) é agir na realidade invisível que realiza a transmutação dos metais. É o laborioso processo que leva a metamorfose da

---

das Letras, 1989 e PANOFSKY, Erwin. "A história da arte como uma disciplina humanística" In: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

[273] "A Obra é preparada e levada a cabo utilizando esta única substância que, após ser identificada, deve ser obtida [trata-se da matéria-prima que será transmutada]. Para isso é essencial viajar até o lugar da mina e obter o sujeito no seu estado bruto. Isto em si já é uma tarefa árdua, e é necessário fazer um horóscopo para determinar qual é o momento mais propício." Cf. ROLA, Stanislas K. op.cit., p.10.

[274] ROLA, Stanislas K. Op.cit., p.7. (grifos meus)

personalidade, que deixa uma percepção comum para alcançar uma percepção sutil, que transforma assim o chumbo em ouro.

Na tradição hermética, o conhecimento sobre a criação da vida e a conquista da imortalidade são atributos dos portadores da Pedra Filosofal. Mas a verdadeira alquimia, vimos, realiza-se no mundo interior dos símbolos. Victor, o cientista moderno materialista, ao tornar literal o que é simbólico, ao dar vida a um ser externo e não a uma nova personalidade, ultrapassa o limite do humano em *hybris* e perverte a ordem natural, o que o levará a loucura.

Quando Victor Frankenstein estava empenhando em dar vida à sua criação, diz ele que "eu não podia admitir quaisquer argumentos sobre a impraticabilidade do meu plano grandioso e complexo" [275] . Tomado pela arrogância cega, Victor estava fechado a qualquer argumento e também à sua função sentimento (a função que julga se algo é bom ou ruim, na tipologia junguiana), função que tentava lembrá-lo, atuando de dentro, dos riscos da sua empreitada: "a sala de dissecação e o matadouro forneciam a maior parte do meu material. Muitas vezes minha natureza humana afastava-se repugnada do meu trabalho, enquanto, impelido por uma ansiedade sempre crescente, eu me aproximava da conclusão da minha tarefa."[276]

Tomado pela *hybris*, movido apenas pelo julgamento da sua razão e calando seu sentimento de repulsa, Victor ultrapassa os limites do humano e de criatura se torna criador, dando vida, como um deus, ao que antes era natureza morta. Esse imenso poder sobre a natureza, no entanto, não foi acompanhado por um desenvolvimento moral correspondente. O cientista foi capaz de criar uma "obra odiosa" e não se sentir responsável pela sua criação, simplesmente abandonando-a a própria sorte. Faltava a Victor, apesar dos anos de estudo, aquilo que seus pais tinham em demasia, a "profunda consciência do que deviam ao ser a quem tinham dado vida". A atrofia da função sentimento terá consequências fatais no enredo, pois finalmente a criatura, mesmo senhora de uma alma delicada e em muitos aspectos mais humana que a de seu criador, se torna vingativa a partir da recusa de amor por todos os habitantes daquele mundo em que foi lançada à revelia.

[275] Shelley, op.cit., p.52.
[276] Ibid, p. 53.

No momento em que narrava para o capitão Walton a descoberta da origem da vida, Victor avisa que não a revelará, e faz uma advertência que sintetiza a maneira como compreende tudo o que lhe ocorreu:

> Não quero leva-lo, desprevenido e cheio de ardor, como eu então estava, infalivelmente para o que será a sua desgraça e destruição. Aprenda comigo, se não pelos meus ensinamentos, ao menos pelo meu exemplo, como é perigoso adquirir saber, e quão mais feliz é o homem que acredita ser a sua cidade natal o mundo do que aquele que *aspira a tornar-se maior do que sua natureza permite*[277].

A história de Victor, ao menos, redimiu Walton. O capitão, atendendo aos apelos de sua tripulação, decidiu não seguir viagem ao norte – o que parecia morte certa – e retornar. *Ao "tornar-se maior do que sua natureza permite" por meio da manipulação da vida e da morte a partir de operações científicas, Victor representa um dos primeiros registros da hybris em forma moderna.*

Um último aspecto que nos chama a atenção é a equivalência feita por Mary Shelley entre Victor Frankenstein e Prometeu. Victor, na narrativa da escritora inglesa, seria, a partir do título da obra, o "Prometeu moderno". No próximo capítulo, já com uma imagem mais palpável do fenômeno da *hybris* desde a antiguidade e de algumas das suas variações, é possível pensar tal *arranjo psíquico* na contemporaneidade a partir desse ambíguo deus titânico evocado por Shelley. O mesmo Prometeu, como vimos, já havia sido evocado na segunda metade do século XX como símbolo da índole da modernidade tecnocientífica, como propunha Günther Anders, em 1956, ao apontar a "vergonha prometeica" que conduz à "obsolescência do humano" como o dilema da tecnociência. Noutra apropriação significativa, a figura de Prometeu nos conduzirá, pela obra do sociólogo Michel Maffesoli, a uma discussão sobre modernidade e pós-modernidade, finalmente o grande cenário no qual nossas narrativas fílmicas sobre o futuro foram produzidas, nesta linha argumentativa. Isso significa que faremos uma nova aproximação do empírico fílmico trabalhado no segundo capítulo, mas agora situando as três ficções científicas hollywoodianas nesse contexto mais amplo em que as forças da modernidade eram questionadas por uma nova representação de mundo pós-moderna.

[277] Ibid., p.51 (grifo meu).

CAPÍTULO 4

Prometeu e a sombra de Dionísio: entre o moderno e pós-moderno

4 – Prometeu e a sombra de Dionísio: entre o moderno e o pós-moderno

Victor Frankenstein, o bioquímico de 1818 que rompeu com a alquimia e gerou vida artificial a partir de métodos científicos, inaugurou, pela via das ficções, o que aqui será tratado como o dilema da *hybris moderna* no imaginário ocidental. A velha *hybris,* compreendida como uma estrutura antropológica do imaginário (um arranjo psíquico específico do repertório humano), viu surgir no início do século XIX uma circunstância histórica propícia onde foi coletivamente constelada e vivida a partir dos signos do início da modernidade industrial-iluminista. A *hybris* clássica como padrão de conduta coletiva não é um risco para coletividades que apenas lutam para sobreviver, ou para aquelas de homens e mulheres não individuados, submissos a um Deus onipotente: a *hybris* clássica é apenas facultada como experiência quando nos encontramos no alto da montanha, quando nos sentimos como os deuses após uma vitória, ou quando tão confiantes na devoção à nossa deusa favorita (ao nosso padrão moral referendado) nos fixamos e esquecemos da vida dupla, sacrificando a devida referência à *centralidade subterrânea*, como a chama Michel Maffesoli.

Para que possa se efetivar como *arranjo psíquico condutor* numa individualidade ou numa coletividade, a arrogância que caracteriza a perda da dimensão humana da *hybris* exige um cenário grandiloquente compatível com o seu teor. E de fato, havia naquele novo mundo burguês de Victor Frankenstein uma "vontade de poder" imensa, represada por séculos de submissão às formas políticas e religiosas, uma força que, uma vez liberta, parecia ser capaz de mover-se inexoravelmente rumo a um futuro magnífico.

A nova configuração das cidades no século XIX foi pensada para cenarizar, como bem aponta Maria Stella Bresciani, toda essa grandiloquência, "sugerindo primordialmente o poder da burguesia, um poder que deveria parecer grandioso, infinito, esmagador"[278] se comparado ao das velhas estruturas que haviam ruído frente ao apelo da modernidade. A Paris de Haussmann pontuava o que viria a ser o modelo desejado para as novas cidades construídas sobre aço e concreto. O novo traçado urbano "expressa bem essa modernidade imposta pela burguesia às antigas cidades europeias, o traçado em perspectiva das longas avenidas

[278] BRESCIANI, Maria Stella. "Metrópoles: As Faces do Monstro Urbano (as cidades no século XIX)" in *Revista Brasileira de História*, v.5, nº 8/9. São Paulo, set.1984/abr. 1985, p.42.

abertas por Haussmann em Paris, na década de 1850: de um lado assegurar o fluxo de homens, mercadorias, transportes e, não esqueçamos, o exército; por outro, impedir que qualquer objetivo oposto a esse se efetivasse."[279]

As largas e longas avenidas como espaços privilegiados para o livre fluxo de mercadorias e de capital. Com a vantagem da mirada retrospectiva, especialmente levando em consideração o cenário configurado pós 1945, pode-se dizer que, dois séculos e meio depois, a inteligência do filósofo das Luzes foi cooptada pela astúcia comercial do empresário capitalista como característica central do homem moderno. Em um mundo laico em que o sagrado não é mais que uma anacrônica ilusão[280], as Luzes foram transformadas em tecnociência aplicada para o controle da Natureza e em pragmatismo econômico. Dos sonhos das revoluções burguesas, a vontade de poder que tem caracterizado a burguesia traz acima de tudo o selo econômico.

Immanuel Wallerstein chamou a atenção para esse fato quando defendia que a emergência do capitalismo introduziu uma ordem mais baseada no poder econômico do que no político, numa economia integrada por conexões comerciais e fabris, não por um centro político: "o capitalismo foi desde o começo um assunto da economia mundial e não dos Estados-nação... o capital nunca cedeu às suas aspirações de ser determinado por limites nacionais"[281]. É verdade que, ainda hoje, os governos nacionais ocupam um papel importante no cenário moderno, na medida em que são financiadores em áreas estratégicas da economia e ainda contam com a adesão simbólica de grandes coletividades para a definição das suas identidades culturais, dando alguma razão à crítica de Anthony Giddens quanto à ênfase de Wallerstein no aspecto econômico capitalista em detrimento dos aspectos políticos das transformações

[279] BRESCIANI, op.cit., p. 44.
[280] A imagem é de Freud, que basicamente via na religião apenas o desespero do adulto que não conseguia conviver com o *desamparo* frente ao mundo após romper com a projeção primeira com os pais. Como não mais poderia se colocar como um ser dependente dos pais biológicos, foi preciso criar um Deus imaginado para ocupar esse lugar. Cf. FREUD, Sigmund. (1927) *O Futuro de uma Ilusão*. Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (ESB), vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
[281] WALLERSTEIN, Immanuel. *The Capitalism World Economy.* Cambridge: Cambridge University Press, 1979, p.19.

modernas[282]. Mas a recente crise econômica de 2009 motivada pelo capital especulativo mostrou a todos que a crise das grandes instituições financeiras transnacionais afetam os Estados nacionais indistintamente como uma avalanche crescente, na medida em que todos estão inseridos no sistema financeiro global. A constatação de Wallerstein quanto à supremacia do capital sobre os Estados-nação foi empiricamente observada nesse cenário de crise econômica mundial, e o fenômeno da globalização em curso tende a tornar ainda mais frágeis as fronteiras nacionais, diluídas em maior ou menor escala na sua dependência ao sistema financeiro internacional.

Nas cidades modernas que tomavam forma no século XIX, arrancado da sua relação cotidiana de tantos milênios com a natureza, o homem instrumentalizava-se e agora era capaz de manipulá-la em seu proveito. O *maquinismo,* se assim se pode dizer, era o *coração* desse novo habitat humano: "Atribuía-se aos engenhos astuciosos fabricados pelos homens – as máquinas com seus mecanismos irresistíveis e incansáveis – essa vitória na guerra com a rude natureza. A máquina foi apontada como expressão simbólica e material dessa vitória que lograra emancipar o homem do limitado destino de ser subjugado aos imperativos do mundo físico"[283]. O depoimento de Carlyle, em 1829, permite perceber que não apenas os modos de produção que levaram o homem a vencer a guerra contra a rude natureza passaram a ser mediados pelas máquinas, mas as próprias relações humanas e a representação que se fazia do mundo eram também moldadas pelo maquinismo:

> Se nos pedissem para caracterizar essa nossa época com um único epíteto, seríamos tentados a chamá-la... a Era Mecânica. (...) Homens tornaram-se mecânicos na mente e no coração, tal como nas mãos. (...) Podemos traçar essa tendência em todas as grandes manifestações da nossa época, nos seus aspectos intelectuais (...) em seus aspectos práticos. Nós concebemos a sociedade como uma máquina...[284]

É notável como progressivamente uma representação já antropocêntrica de mundo foi sendo substituída pela representação da sociedade como uma grande máquina, uma fábrica que deve manter seus setores com o melhor

[282] GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade.* São Paulo: Unesp, 1991, p.81.
[283] BRESCIANI, op.cit., p.37.
[284] CARLYLE apud BRESCIANI, op.cit., p.46.

desempenho possível em nome da produtividade. Sem deter-me nos elevados custos humanos provocados pela divisão social decorrente dessa empreitada, ferida que o mundo moderno parece fadado a carregar devido à estrutura do seu sistema de produção[285], são os fluxos de mercadorias e capital, ativados pela produção ininterrupta das indústrias e pelo consumo, os valores centrais desse cenário urbano pós-revoluções burguesas nos países europeus centrais e na América, propulsores do imaginário ocidental naquele período.

É ainda Bresciani, ao comentar três grandes perdas advindas com a modernidade (a representação do tempo regido pela natureza, a unidade do homem com a sua produção e a substituição das relações pessoais de trabalho pela impessoalidade das relações de mercado), quem expressa com precisão a maneira como o homem criou algo pelo qual seria em seguida absorvido:

> O registro de cada uma dessas perdas se fez presente no decorrer de três séculos, pelo menos, e culmina nos inícios do século XIX, na percepção de que o homem ao sobrepujar-se à natureza havia caído na armadilha de sua própria astúcia. A cidade moderna representa o momento culminante desse longo processo e também o lugar onde acumulam-se homens despojados de parte da sua humanidade; em suma, lugar onde a subordinação da vida a imperativos exteriores ao homem se encontra levada às últimas consequências[286].

Como vimos, tais características desse mundo moderno nascente criado pela astúcia humana – homens despojados de parte da sua humanidade, subordinação da vida a imperativos exteriores ao homem – consolidaram-se no decorrer das décadas seguintes e alcançaram o ápice ao final do século XX. Finalmente, as demandas do mercado fundiram-se com as Ciências e, dessa fusão, uma aceleração tecnológica jamais vista – vivida como tecnociência – passou a conduzir os destinos do humano sem que houvesse uma efetiva moderação desses interesses pela ética da Cidade. *Existe, portanto, uma estabilidade/continuidade das representações dominantes entre o cenário do início do século XIX, em que Victor Frankenstein manipula a criação da vida dando origem a sua célebre criatura, e os trinta anos finais do século XX, nos*

[285] Se houve acúmulo de riqueza, o abismo existente entre donos dos meios de produção e proletários aprofundou-se, o que levava Disraeli, à época, a reconhecer na Inglaterra "Duas Nações". Cf. Bresciani, op.cit., p.39-40.
[286] BRESCIANI, op.cit., p.39.

quais os futuros imaginados nos filmes que aqui nos serviram de base empírica aludem, recorrentemente, a uma distopia envolvendo homens e máquinas.

4.1 – A audácia prometeica na modernidade

Frankenstein ou o Prometeu Moderno, assim, pode ser lido como uma primeira enunciação pública de impacto referente aos receios acerca de uma postura coletiva em *hybris* que começava a se delinear no século XIX. Para Shelley, a índole moderna que deseja controlar uma dimensão onde antes apenas Deus ou a Natureza tinham acesso perfila o portador de tal caráter como uma evocação do antigo deus Prometeu. Esta imagem intuitiva de Shelley sobre o mundo que ela, intensamente como escritora, sentia desdobrar-se na Europa, tem se mantido eficaz como símbolo das forças que regem o imaginário moderno dominante no Ocidente desde então.

Como vimos, em 1956, Günther Anders retomou a imagem quando viu na *vergonha prometéica* o impulso da tecnociência em estabelecer o controle sobre todos os dados do humano, incluindo o nascimento e a morte. Quatro décadas depois, nos anos 1990, esta mesma vergonha prometéica estaria na base das teorizações sobre a *Singularidade Tecnológica* e o futuro *pós-humano*. Recentemente, durante esta pesquisa, Ridley Scott revisitou o antigo Titã para nomear seu último filme, *Prometheus,* em 2012. Numa nova projeção de futuro, o enredo trata de uma expedição espacial composta por pesquisadores que seguem os vestígios de um mapa, encontrado nas ruinas de algumas civilizações na Terra. O mapa indicaria o caminho até o criador da espécie. Posteriormente, quando a expedição já se encontra no seu destino, ficamos sabendo o real motivo daquela empreitada: a bordo da nave está o seu financiador, um rico empresário já velho e doente, que deposita suas últimas esperanças de imortalidade num encontro com o criador da espécie. Mais uma vez, o tema da *revolta moderna contra os limites da vida e da morte* ocupa o centro das ações.

Poucos personagens podem ser tão escorregadios como Prometeu. Ao tentar decifrar-lhe o caráter pela observação dos seus vícios e virtudes, ele nos leva na maioria das vezes à desorientação em uma imagem difusa, que apenas lentamente dá a conhecer sua ambiguidade fundamental. Esta ambiguidade foi

bem demarcada no mundo grego, cultura na qual esta figura do imaginário foi gestada. Das duas grandes narrativas fundadoras que nomearam o campo de ação próprio à realidade prometeica entre os helenos, cada uma delas reservou para o deus uma distinção.

Num primeiro momento, o espectro apresenta um deus arrogante, próximo aos humanos, que ao enganar Zeus desafiava a justa ordem estipulada no Cosmos; num segundo momento, alternando o pêndulo, Prometeu é o grande o herói da humanidade, aquele que nos permitiu sair das cavernas escuras nas quais vivíamos e alcançar a civilização. Hesíodo, o poeta do campo, é o porta-voz da primeira visão, enquanto Ésquilo, o primeiro grande autor trágico, clama pela heroicidade de Prometeu.

Na narrativa de Hesíodo, datada do século 8a.c., período de transição entre o antigo mundo aristocrático e a nova experiência da *pólis,* Prometeu engana seu primo Zeus, o princípio máximo da Justiça (*diké*), por duas vezes. Anteriormente ao fato, já havia uma desconfiança dos deuses em relação aos humanos por estes serem protegidos por Prometeu, filho de Jápeto, um dos Titãs que haviam sido derrotados para que Zeus assumisse o controle no Olimpo. Em certa ocasião, Prometeu, desejando enganar Zeus em benefício dos mortais, dividiu um imenso boi em duas porções: uma continha carne e as entranhas, coberta pelo couro do animal; e a outra apenas ossos, cobertos por uma camada de gordura do animal sacrificado. Zeus escolheria uma delas e a outra seria ofertada para os homens. Zeus escolheu a segunda, e vendo-se enganado, "a cólera encheu sua alma". O castigo de Zeus não se fez tardar: privou o homem do fogo, ou seja, da inteligência[287].

Frente a este cenário, mais uma vez Prometeu agiu: roubou uma centelha do fogo celeste, privilégio de Zeus, ocultou-a e a trouxe a Terra, reanimando os homens. Ao descobrir mais essa ousadia, Zeus decidiu punir exemplarmente os homens e seu benfeitor.

Contra os humanos, o Olímpico enviou Pandora, uma mulher ideal moldada com as melhores características de cada um dos deuses do Olimpo. Ela trazia consigo uma caixa como presente dos deuses para os homens. Naquele

[287] HESÍODO, *O Trabalho e os dias,* 47-50.

momento a raça humana vivia de forma idílica, ao abrigo do mal, da fadiga, das doenças, mas quando Pandora, não resistindo à curiosidade feminina, abriu a jarra de larga tampa, dela escaparam todas as calamidades e desgraças que até hoje atormentam os homens. Só a esperança permaneceu na jarra, porque Pandora recolocou rapidamente a tampa. Com isso, Zeus equilibrava as conquistas advindas para a humanidade pelo roubo do fogo por Prometeu[288]. Quanto a este, sofreu ele uma punição terrível: o benfeitor da humanidade foi acorrentado a uma coluna. Uma águia enviada por Zeus devorava durante o dia o seu fígado, que voltava a crescer durante a noite[289].

Na peça de Ésquilo, aproximadamente três séculos depois, já no cenário instituído da *pólis* em que a justiça havia se deslocado dos preceitos dos deuses para as decisões coletivamente deliberadas em assembleia, esse caráter audacioso de Prometeu perde intensidade em relação à qualidade bárbara da punição a ele imposta. A tragédia *Prometeu Acorrentado* inicia exatamente no momento em que Hefesto, o deus ferreiro, contra a sua vontade mas seguindo as ordens de um Zeus quase ditatorial, precisa acorrentar o benfeitor da humanidade num rochedo isolado, acima das nuvens, em que ele ficaria exposto ao sol sem nenhum contato com os seres humanos.

A construção do caráter de Zeus como um soberano cego pelos novos poderes conquistados é central na narrativa de Ésquilo, pois é essa a sua estratégia para inocentar Prometeu. Essa construção fica clara quando, em certo momento da trama, Prometeu explica que havia se aliado a Zeus e o auxiliado na vitória contra os Titãs seus irmãos, pois estes mantiveram-se surdos aos seus avisos premonitórios de que só venceria a guerra entre os deuses aquele que usasse da suave astúcia, e não da violência. Diz o filho de Jápeto: "Eis os serviços que prestei naquele tempo ao rei dos deuses, e dele recebo agora a mais cruel das recompensas, como vedes. Desconfiar até de amigos é sem dúvida um mal inerente ao poder ilimitado." [290] A seguir, o benfeitor da humanidade explica o que o levou a agir contra o novo soberano do Olimpo:

> Depois de sentar-se no trono do seu pai Cronos, Zeus distribuiu aos deuses os diferentes privilégios e cuidou de definir as suas

[288] HESIODO, *O Trabalho e os dias,* 60-89.
[289] HESÍODO, *Teogonia*, 521-534.
[290] ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009*,* 301-305.

> atribuições. Mas nem por um fugaz momento ele pensou nos mortais castigados pelas desventuras. O seu desejo era extinguir a raça humana a fim de criar outra inteiramente nova. Somente eu, e mais ninguém, ousei opor-me a tal projeto impiedoso; apenas eu a defendi; livrei os homens indefesos da extinção total, pois consegui salvá-los de serem esmagados no profundo Hades.[291].

Prometeu colocou-se então em defesa da humanidade que seria extinta. Interessante notar que, em Ésquilo, a humanidade seria extinta em definitivo, já em Hesíodo, a dissolução humana seria parte da sucessão cíclica das raças humanas prevista no mito das cinco idades (idade de ouro, prata, bronze, ferro e dos heróis), morte e renascimento no grande ciclo, portanto. Mas seja como for, por amor aos mortais, Prometeu é tratado de maneira pérfida por Zeus:

> Por isso suporto estas dores cruéis, dilacerantes até para quem as vê. Por ter-me apiedado dos frágeis mortais, negam-me os deuses todos sua piedade e estou sendo tratado de modo implacável, num espetáculo funesto até a Zeus![292]

Como se percebe, Prometeu é figura das mais difusas. Embusteiro contra o principio de ordem e justiça no cosmos, é ele também o protetor dos humanos mortais a quem lhes permitiu a civilização. Se o mito de Prometeu atravessou milênios e pôde ser evocado por Mary Shelley no início do século XIX, com ele veio também toda a sua ambiguidade. E nesse caso, de maneira curiosa, expressar essa ambiguidade ficou a cargo de uma mesma família. Mary Shelley enfatizou na sua leitura de Prometeu os riscos da arrogância de um temperamento prometeico que não conhece limites à aplicação da sua vontade; já o seu marido, o poeta Percy Shelley, dois anos depois da publicação de *Frankenstein*, enalteceu Prometeu como um modelo exemplar de como devemos nos libertar de qualquer jugo religioso por meio do conhecimento[293].

Os exemplos da família Shelley nos auxiliam a perceber, na ambiguidade em que normalmente é lembrado, a constante simbólica de Prometeu. Ao longo dos séculos XIX e XX, nos momentos em que Prometeu era chamado à cena para compor com os acontecimentos daquele período, a constante de seu simbolismo era associá-lo à Razão, faculdade a qual se remete o fogo divino roubado de Zeus. Evocar Prometeu nos últimos dois séculos era falar da recém-conquistada

[291] Ibid., 307-319.
[292] Ibid., 320-325.
[293] SHELLEY, Percy (1820). *Prometeu Libertado.*

Razão Iluminista. Dentre as evocações mais conhecidas de Prometeu, apenas a de Percy Shelley apresenta um caráter otimista, de libertação da condição humana pela inteligência, no sentido da "maioridade iluminista" de Kant. Já as demais referências ao benfeitor da humanidade, pelo contrário, são sempre aludindo para os riscos de uma obsessão utilitarista que se esgota no materialismo, obsessão que, se levada às últimas consequências, pode colocar em curso alguns acontecimentos que escapariam ao controle humano, eventos potencialmente de alto risco em relação à vida coletiva e individual.

Aqui já é possível identificar a primeira das características da *hybris* moderna, aquela sobre a qual Odisseu nos instrui, quando ocorre a identificação do humano com os deuses. Se o que levou o maior herói entre os gregos a ser tomado pela *hybris* foi a sua gloriosa vitória sobre Tróia, o que leva o homem moderno a querer assumir para si, como um deus, o poder sobre a vida e a morte de forma literal (e não simbólica) é precisamente o grandioso novo mundo moderno, com suas máquinas e tecnologias que implicam na superação de tudo o que foi vivido no passado. Vale a pena resgatar aqui a tese que R. Koselleck propôs sobre a era moderna:

> Minha tese afirma que na era moderna a diferença entre experiência e expectativa aumenta progressivamente, ou melhor, só se pode conceber a modernidade como um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então[294].

A ruptura da era moderna com as experiências anteriores do cotidiano era marcante. O passado não mais poderia auxiliar, com seus conhecimentos acumulados, sobre a maneira de conduzir-se no novo cenário que a tecnologia tornava possível. São outras as demandas deste novo mundo moderno oriundo das revoluções burguesas que, no entendimento de Eric Hobsbawm, "constitui a maior transformação da história humana desde os tempos remotos quando o homem inventou a agricultura e a metalurgia, a escrita, a cidade e o Estado"[295]. De acordo com o historiador inglês, significativo nesse processo foi a necessidade de um novo vocabulário para expressar as mudanças em curso. Palavras como

[294] KOSELLECK, Reinhart. "Espaço de experiência e horizonte de expectativa", in *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2006, p.314.
[295] HOBSBAWM, Eric. "Introdução" in *A Era das Revoluções: Europa: 1789-1848.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

indústria, industrial, fábrica, classe média, classe trabalhadora, capitalismo, socialismo, greve, ciência, passaram a fazer parte do universo linguístico ou ganharam sua significação moderna neste período[296].

As novas expectativas que rompiam com as experiências acumuladas se faziam presentes em todas as esferas. Se a *noite*, tradicionalmente, era impenetrável e temida[297], o século XIX trazia a luz elétrica e o domínio sobre a escuridão. O telégrafo tornava instantâneos contatos que levariam dias ou meses para serem feitos; a arquitetura de aço erguia imensos monumentos que reconfiguravam as cidades; os balões tornavam possível ao homem voar; a produção industrial em larga escala gerou centros comerciais movimentados com produtos expostos nas vitrines; os navios a vapor venciam as distâncias entre os continentes em menos tempo ampliando as trocas comerciais; e ainda, símbolo das maravilhas desse novo mundo e da sua velocidade, ferrovias e suas locomotivas que encurtavam espaços e conduziam, por seus trilhos, o presente em direção ao progresso do futuro. A vitória sobre a rude natureza pela maquinaria era vivida como uma grande glória, visível no cotidiano, uma conquista que colocava o humano em outro patamar. Nesse cenário iluminado, por que não vencer o último limite para ação humana, o controle da vida e da morte? Foi então que Victor Frankenstein, o *Prometeu moderno*, mantendo-se fiel à busca dos alquimistas pelo Elixir da Imortalidade, buscou, no entanto, alcança-lo de forma profana, pelo método científico. Usurpando algo próprio aos deuses, ultrapassou o *métron* humano adequado e tornou-se presa de uma manifestação exemplar do fascínio da *hybris* na era moderna.

Adentrando ainda mais nos recônditos da velha *hybris* em sua modulação moderna, bastante significativa é a apropriação feita pelo sociólogo francês Michel Maffesoli do antigo deus Prometeu nas suas teorizações sobre a sociedade contemporânea a partir da década de 1970. Por meio de tal abordagem, poderemos compreender a hybris moderna aproximando-a da refinada imagem elaborada por Eurípides em Hipólito, a da perda do métron humano quando ocorre a identificação da subjetividade com um dos deuses de forma exclusiva.

---

[296] Ibid.
[297] DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.96-106.

Além de permitir a visualização da *hybris moderna* em mais um dos seus aspectos, seguir o rastro das evocações de Prometeu na modernidade até a apropriação que dele faz Maffesoli nos ofereceu uma nova premissa para revisitar as narrativas fílmicas previamente analisadas. Além da trama já explorada que deriva de uma leitura literal dos signos dessas ficções científicas – questões que envolvem a Singularidade Tecnológica, a obsolescência do humano, o futuro pós-humano –, com Maffesoli podemos localizar o empírico fílmico num cenário cultural em que se configura, em oposição a um modelo moderno simbolizado por Prometeu, *a emergência do paradigma pós-moderno*. Revisitar o empírico fílmico a partir desse novo prisma possibilitou reconhecer camadas de significado que não haviam sido ainda exploradas naqueles documentos fílmicos.

A abordagem de Michel Maffesoli é extremamente ampla e envolve a tentativa de compreensão (a partir do que ele nomeia como *razão sensível*) de fenômenos que escapam às tradicionais estruturas política e econômica. Existe na sua teoria um claro deslocamento da pulsão social em relação a essas duas dimensões tradicionais que caracterizam o "linearismo objetivo e progressista do mito prometeico"[298]. Na multiplicidade da sua argumentação, que reverbera a multiplicidade do cenário pós-moderno que o pesquisador vê se desdobrar, Maffesoli identifica, nos eventos cotidianos da contemporaneidade, a emergência de uma *centralidade subterrânea* que foi subjugada durante os séculos de domínio do modelo moderno e que, ao final do século XX, retorna à dimensão do socialmente vivido: "Totalmente diferente é a capacidade de ver o ressurgimento de estruturas imutáveis, sempre e outra vez novas, coisas arquivelhas, arquetípicas, emergindo sob nossos olhos." Prossegue ele: "Esse é o ato criativo do pensamento: poder considerar em seu frescor virginal uma estrutura intemporal, atualizando-se com força, aqui e ali, através de minúsculas manifestações."[299]

A emergência dessa centralidade subterrânea conjuga em torno de si inúmeros eventos do mundo social e pode ser expressa por algumas imagens. Num momento em que o coração humano é movido pelo *maquinismo*, "a

[298] MAFFESSOLI, Michel. *A Conquista do Presente.* Rio de Janeiro: Rocco, 1984*,* p.58.
[299] MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.15.

sociedade, no que tem de estabelecida, não gosta que se lhe lembre que ao lado da *via regia* da razão, existe o mundo obscuro da paixão."[300] Paixões, desejos, sentimentos que nos enraízam *neste mundo* e não num passado idealizado ou num futuro redentor. Emerge um "*presenteísmo* reatualizando, um *carpe diem* de antiga memória", pois é certo que "privilegiar o presente, o que é próprio da experiência vivida, em particular para as novas gerações, tem pouco a ver com a ideologia *do projeto* que continua a ser o sésamo das mais diversas instituições sociais" [301] . A efervescência pós-moderna, em contraste ao *projeto* do progressismo prometeico*,* ao enraizar-se neste mundo e neste tempo, recupera uma dimensão estética da existência, pois "não é mais o *desenvolvimentismo* que prevalece, mas sim um *envolvimentismo.* O estético, nesse sentido, consiste em aproveitar esta terra e não mais em violenta-la a qualquer custo."[302] Nessa nova *ética do estético*, em que o prazer do ser é redinamizado, a vitalidade se faz mais uma vez sentir, onde antes havia apenas melancolia do *dever ser*:

> Vitalidade, vitalismo e, logo, filosofia da vida, eis o que é difícil aceitar, já que nossos sistemas de interpretação continuam obnubilados por uma melancolia onipresente. Melancolia de um paraíso perdido. Melancolia de um paraíso por vir. Foi ela que ao longo do tempo formou toda a cultura cristã: pintura, arquitetura, sistemas tecnológicos, tudo o que é marcado pelo selo da derrelição, tudo o que é obcecado pelo pecado original. Nós o encontramos, igualmente, nas teorias da emancipação, próprias dessa época dinâmica que foi o século XIX. Elas se empenhavam em mobilizar a energia coletiva visando a uma sociedade perfeita cujo porvir não deixava nenhuma dúvida[303].

Em diálogo com M. Foucault quanto às estratégias de controle social, Maffesoli chama a atenção para o que ele nomeia de "violência totalitária" da modernidade, uma "ideologia prometéica, afirmada no individualismo e no igualitarismo"[304] contra a qual, inúmeras vezes, a estratégia de resistência não é o embate direto, mas um silêncio, a não-adesão às exigências de participação. Existe uma passividade ativa tão subversiva como um ataque frontal, que

[300] Ibid, p.14.
[301] MAFFESOLI, Michel. *Apocalipse: opinião pública e opinião publicada.* Porto Alegre: Sulina, 2010, p.19-20.
[302] Ibid, p.21.
[303] MAFFESOLI, *Apocalipse, op.cit.,* p.24.
[304] MAFFESOLI, *A Conquista do Presente*, op.cit., p.35.

"indicam que existe um aquém ou um além de uma política ou moral unificada (Estado, Indivíduo)"[305]. Nesse sentindo, ressalta Maffesoli,

> a *reductio ad unum* (A.Comte) e a funcionalidade que ela induz puderam ser particularmente eficazes na organização racional e mecânica das sociedades; mas, isso, fazendo a economia do imaginário, do desejo, do prazer, de tudo o que não é útil, não racional. Economia cujo custo se revela particularmente elevado para o equilíbrio interno da sociedade de base[306].

Aproximando-se do "fogo que queima sob o caldeirão social", fogo que não pode mais ser retido em exterioridades aprazíveis e tampouco pela grande moral unificada cheia de boas intenções, Maffesoli apresenta duas de suas imagens principais para a emergência da pós-modernidade em curso. Trata-se do retorno de um desejo de *errância nômade* pelo sujeito, motivado pelas forças ctônicas do *subterrâneo deus Dionísio*. Nessa movência, o que está em jogo é o "necessário recomeço do que está esclerosado. A finalização do que estava latente. É o que devolve força e vigor às instituições desfalecidas. (...) Um plus de vida a uma realidade que a civilização *burguesista* reduziu ao mesquinho utilitarismo de um mundo quantitativo." [307] Veremos, adiante, numa narrativa fílmica bastante premiada à sua época, uma maneira como essa energia nômade subterrânea se apropria da personalidade e a modifica de forma definitiva.

Assim, nos diz Maffesoli, "talvez seja melhor atentar para o fato de que nossas sociedades, assépticas em excesso, são batidas por uma 'parte de sombra' que se acreditou suprimir a custo mínimo"[308]. Como resposta a tanta assepsia, o retorno do recalcado lançado à sombra força o ser individual e social à errância, no momento em que o retira, voluntária ou involuntariamente, do seu mundo prometeicamente programado. Quando pulsa a pluralidade, quando as diversas *tribos urbanas pós-modernas* (outra imagem importante evocada pelo sociólogo) dissolvem o "igualitarismo [que] significa achatamento, redução ao mínimo denominador comum"[309], temos a ocasião em que se coloca para a coletividade um novo pacto:

---

[305] Ibid.
[306] MAFFESOLI, *Sobre o Nomadismo,* op.cit.*, p.25.*
[307] Idem, *Apocalipse,* op.cit., p.16.
[308] MAFFESOLI, *Sobre o Nomadismo,* op.cit., p.22.
[309] MAFFESOLI, *A Conquista do Presente,* op.cit.*, p.32.*

> Por que não admitir que o consenso social, no mais próximo de sua etimologia (*cum sensualis),* pode repousar sobre o compartilhamento de sentimentos diversos? Já que elas estão aí, por que não aceitar as diferenças comunitárias, ajudar em seu *ajustamento* e aprender a conviver com elas?[310]

A profícua teorização de Maffesoli sobre o mundo contemporâneo tem como marca a força da imaginação simbólica. É por meio de imagens que se nomeiam os principais matizes desse processo central ao qual ele credita a emergência da pós-modernidade, qual seja, o retorno de uma centralidade subterrânea subjugada pelos preceitos prometeicos modernos. *Razão sensível, tribos pós-moderna, nomadismo, transfiguração do político, Prometeu, Dionísio, centralidade subterrânea*: todas figuras simbólicas que expressam plasticamente as pulsões do cotidiano contemporâneo.

A unilateralidade na devoção aos deuses, como nos alertava Eurípides, provoca uma reação do deus preterido. Na passagem seguinte, podemos vislumbrar a *saturação* causada pela identificação unilateral com um dos deuses também atuando na *hybris* moderna*,* circunstância sobre a qual os tormentos de Hipólito já haviam nos informado:

> Agora que o mito de um progresso infinito está um tanto saturado, merece atenção o da efervescência dionisíaca. Sua sombra projetada se estende sobre as nossas sociedades pós-modernas, e sua intromissão certamente está apenas no começo. Por esse mesmo motivo, mesmo que isso perturbe as nossas certezas ou nossas convicções, é melhor saber pensar nisso, ou corremos o risco de apenas sofrer. Este é o paradoxo contemporâneo: diante disso que chamamos globalização do mundo, diante de uma sociedade que se deseja positiva, lisa, sem asperezas, diante de um desenvolvimento tecnológico e de uma ideologia econômica reinando, ainda, como mestra, em resumo diante de uma sociedade se afirmando perfeita e "plena", expressa-se a necessidade do "vazio", da perda, da despesa, de tudo que não se contabiliza e foge à fantasia da cifra[311].

O mito do progresso infinito está um tanto saturado, nos diz Maffesoli. Como não reconhecer aqui a saturação da audácia prometeica que, desde o século XIX, quer impor sobre o mundo e a natureza a sua vontade titânica, coordenando essa sociedade que se deseja "lisa, sem aspereza", se afirmando "perfeita e plena"? A modernidade do *dever ser* que se recusa,

[310] MAFFESOLI, *Apocalipse,* op.cit., p. 50.
[311] Idem, *Sobre o Nomadismo,* op.cit., p.22-23.

sistematicamente, a viver aquilo que se é agora. O inconveniente da morte precisa ser superado com a construção de portadores não-biológicos, robôs que carregariam por tempo ilimitado os dados de nossa personalidade nos seus sistemas; o nascimento, programado pela genética, eliminaria qualquer elemento indesejado, seja a tendência ao vício, à violência, ao inconformismo, ou então uma cor de pele que não agrade ao cliente ou a quem tem o poder tecnocientífico em mãos. Uma sociedade racional, controlada e asséptica. Todo esse cenário regido pelo laborioso Prometeu entra em ebulição quando surge no horizonte a *sombra de Dionísio*, o orgiástico deus subterrâneo a quem o homem moderno exemplar reluta em prestar as devidas homenagens, incorrendo na mesma soberba de Hipólito em relação a Afrodite.

4.2 – Dionísio e a sombra da modernidade

Em um livro inteiramente dedicado ao deus Dionísio, Michel Maffesoli, ao se ocupar do orgiasmo numa análise prospectiva, sugere: "Referindo-se às figuras míticas, será que o laborioso Prometeu não estaria dando lugar ao inominável Dionísio?"[312]

Diferentemente de inúmeras culturas em que o orgiasmo compunha as práticas sociais de forma consentida – os gregos com suas esperadas *dionisíacas* são um exemplo –, o prometeísmo no ocidente moderno peca pelo seu unilateralismo titânico, marginalizando a dimensão irracional da vida coletiva. Mesmo o orgiasmo compondo "uma das estruturas essenciais de toda socialidade", nos diz Maffesoli, "para alguns, trata-se de uma aberração bárbara que nos países civilizados foi progressivamente apagada pela domesticação dos costumes. Para outros, pode ser um pequeno devaneio fantasmático, tolerável na ficção romanesca ou poética." De todas as formas, prossegue ele, "é impensável lhe conceder qualquer eficácia social, particularmente em nossas sociedades de alto desenvolvimento tecnológico"[313]. É sobre essa eficácia que o autor quer insistir neste livro em particular e na sua obra como um todo. Pois finalmente, o errante Dionísio é uma das melhores imagens para a centralidade subterrânea que emerge na pós-modernidade, múltipla em suas manifestações que moderam os desmandos de Prometeu. Afinal, o imaginário dionisíaco

[312] MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia.* São Paulo: Zouk, 2005, p.12.
[313] MAFFESOLI, ibid, p.11.

envolve "uma lógica passional que anima, ontem e sempre, o corpo social. Esta lógica, à maneira de uma centralidade subterrânea, se difrata numa multiplicidade de efeitos que informam a vida cotidiana"[314].

O orgiasmo dionisíaco tende a dissolver o indivíduo e o social no *confusional.* A subjetividade errante é desalojada da sua identidade habitual e alcança uma situação de não-identidade, de vazio do ego e por isso de liberdade. O confusional é a errância que permite a experiência do *outro*, tanto o *outro* social como o *outro* que a subjetividade carrega dentro de si. Momento em que o regime diurno cede aos encantos e as inversões da noite, e a comunidade pode se estruturar ou regenerar pela absorção das energias vitais que estavam sustadas. Afinal,

> O orgiasmo, em suas modulações paroxísticas, como em sua prática cotidiana, sublinha a alegria do *carpe diem,* que desdenha do *projeto* econômico e político mostrando, igualmente, a ineficácia das ideologias "virtuístas", que procuram gerar, domesticar e racionalizar o que lhes escapa: o jogo da paixão[315].

A domesticação dos costumes se mostra insuficiente para conter a necessária efervescência que cimenta estruturação social, energia que renova os laços afetivos entre os membros do grupo ao coloca-los em contato direto com a pregnância do presente. Trata-se certamente de devolver, à socialidade pragmática, a dimensão do sentimento, de um mundo passional que ultrapassa a ordem rígida da razão. Não sem ironia ao modelo oficial, Maffesoli apresenta o seu ponto de partida: "*Eis a hipótese:* o sentimento, em seu sentido mais amplo, relegado como as mulheres ao lar, tende a reafirmar sua eficácia no jogo societal"[316]. Mas como pode se dar a integração de tal *parte de sombra* na vida cotidiana?

Dionísio é um deus que carrega, em sua própria genealogia, o traço da morte e renascimento. Existe também uma aproximação subversiva do deus com o lúdico, com o riso, com a ironia, aspectos secundários em uma sociedade utilitarista, mas que podem regenerá-la. Vejamos rapidamente algumas características desse deus ctônico, para depois acompanhar a sua efetividade

[314] Ibid., p.11.
[315] MAFFESOLI, *A Sombra de Dionísio,* op.cit., p.17.
[316] Ibid., p.23.

num episódio que muitos vieram conhecer na época em que foi enunciado, o ano de 1999.

4.2.1 – O imaginário dionisíaco

O processo de morte e renascimento é um traço marcante na genealogia do deus Dionísio e, até por isso, em boa medida, define seu atributo e a qualidade da sua experiência. Nada mais adequado, portanto, que associá-lo à subversão, ao abandono de uma velha estrutura para que o novo possa se fazer sentir. Esse processo de renovação está na base da experiência do protagonista de *Beleza Americana*, filme estadunidense dirigido por Sam Mendes, lançado em 1999, mesmo ano do lançamento de *Matrix.* Numa abordagem sincrônica, a simultaneidade entre *Beleza Americana e Matrix* é um acontecimento notável, pois indicia a força de uma mesma grande questão naquele momento. Da mesma forma como a *crise de identidade iniciática* foi o aspecto enfatizado no enredo do herói pós-moderno com Neo, como vimos, *Beleza Americana* apresentou também um protagonista em crise consigo mesmo[317]. Não será mesmo a dimensão dionisíaca que nos falta na ilusória metrópole da matrix controlada pelas máquinas*?* De toda forma, *Beleza Americana* nos oferece uma narrativa verossímil sobre uma iniciação dionisíaca ao final do século XX, ou melhor, como, empiricamente, numa vida individual fechada à influência noturna, a *parte de sombra* retorna às praticas vividas.

O primeiro Dionísio, Zagreu, é filho do encontro entre realidades opostas e complementares: Zeus, deus da luz, e Perséfone, representante das escuras forças invisíveis do reino dos mortos. Hera, a esposa de Zeus, possuída pelo ciúme dessa relação extraconjugal, enviou os Titãs para matarem Dionísio. Ele foi morto, despedaçado, cozido e comido, restando apenas o coração preservado. Atena ou Deméter o encontra e o entrega a Zeus que, furioso com o ocorrido, fulmina os Titãs, e das cinzas deles, surgiram os seres humanos – portadores, em sua essência, da mistura da agressividade e força titânica com a natureza do divino dionisíaco.

[317] Quanto a este tema premente das identidades em crise ao final do século XX, também neste mesmo ano de 1999 foi lançado *O Clube da Luta,* de David Fincher. Neste filme explosivo, o protagonista experimenta uma profunda cisão na personalidade, quando o seu *outro* recalcado retorna personificado e assume o controle em ações violentas. A violência é mais um dos aspectos do imaginário dionisíaco recalcado.

Dionísio terá então o seu segundo nascimento. Zeus prepara uma poção com o coração do pequeno Zagreu e a entrega à princesa tebana Sêmele, por quem está apaixonado, tornando-a grávida do segundo Dionísio. Mas Sêmele é enganada por Hera e termina fulminada pelo próprio Zeus, ao lhe pedir que se mostrasse em toda a sua força divina. Resta, no entanto, uma bolsa pulsátil, onde o embrião se formava. Zeus a recolhe e a enxerta em sua própria coxa. Passado o tempo de maturação, Dionísio nasceu da coxa de Zeus[318].

Morte e renascimento estão intimamente ligados ao deus e a quem se submete à experiência dos aspectos da personalidade que por ele podem ser simbolizados. Em sua ênfase no aqui e agora, no fazer o máximo do momento presente, na liberação pelo êxtase, na manifestação das energias vitais e dos instintos, Dionísio promove no interior da subjetividade a quebra de um mundo organizado racionalmente, planejado de acordo com causas e conseqüências. O ego moderno, que se julga senhor da personalidade, *se vê atravessado por uma força que o supera*: "Dionisio ensina aos homens a não dar importância às leis humanas para reencontrar as leis divinas"[319]*.* Relativizar as leis humanas em ordem de alinhar-se aos anseios mais profundos implica, via-de-regra, em uma mudança (temporária ou permanente) da matriz hegemônica no interior da subjetividade, moldando a consolidação de um novo centro na personalidade. Implica, enfim, em uma morte e um novo nascimento simbólicos.

Paradoxal como poucos, Dionísio, acertadamente identificado com a desconstrução de modelos áridos pelo fluir da energia vital, foi um deus de um único amor, Ariadne[320]. Essa imagem singela, colocada ao lado dos seus frenesis, cria uma composição desafiadora para uma compreensão da experiência humana pautada linearmente pela adesão a uma moral que não carrega em si a abertura para o duplo. Kerényi destaca que "... a vida religiosa das mulheres devotas a Dionisio era, e permaneceu compatível com a vida conjugal, a par de

[318] Para esta genealogia de Dionísio, apenas com a alteração do número de nascimentos – a autora considera a passagem de Sêmele para a coxa de Zeus o segundo nascimento, e da coxa de Zeus para o mundo o terceiro –, conferir SOUZA, Ana Célia Rodrigues. "Dioniso" in Maria Zélia de Alvarenga, *Mitologia Simbólica, Estruturas da Psique e Regências Míticas.* São Paulo: Casa dos Psicólogos, 2007.

[319] Ibid., p. 286.

[320] De acordo com o Lopez-Pedraza, no seu estudo psicanalítico sobre o único deus do panteão grego que tem entre seus atributos a loucura, "Provavelmente ele [Dionísio] é o único deus que manteve uma relação monogâmica." Cf. LOPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Dioniso no Exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo*. São Paulo: Paulus, 2002, p.56.

complementá-la."[321] O orgiasmo como ***complemento***. Esta é uma idéia central. Uma *estética do desenfreamento* nos remete a *parte de sombra* que sempre ronda a sociedade e cada um dos seus membros. Nos diz Maffesoli: "O orgiasmo sempre foi, justamente, uma maneira de se dar conta desse desenfreamento e de integrá-lo neste todo complexo que é o corpo coletivo e o corpo individual"[322].

Amplificando o simbolismo de Dionísio, dando espaço para que sua imagética reverbere as mais nítidas fronteiras do seu campo de ação, vale a pena deter-se em um dos seus reconhecidos atributos: o riso. Suas procissões são palco para profundas alegrias e diversão coletiva, onde abundam bebidas, danças e máscaras. A imersão no *confusional* que rompe com o *dever ser* prometéico. Em estudo historiográfico sobre o estatuto do riso, José Rivair Macedo menciona que Vladimir Propp, em suas pesquisas de etnografia histórico-cultural, constatou diversos momentos nos quais ao riso era atribuído um caráter vital: "...nas culturas primitivas, antigas e/ou tradicionais, ao riso foi atribuída a capacidade não apenas de elevar as 'forças vitais', mas de despertá-las, sendo-lhe atribuído a função de suscitar a vida, tanto no que se refere aos seres humanos quanto à natureza vegetal."[323]

Esta *ligação orgânica entre riso e vida* era devidamente direcionada nos ritos. Entre os caçadores, era permitido quase rebentar de rir ao matar ou enterrar homens e/ou animais, riso este que, na leitura de Propp, tinha como função permitir que os mortos renascessem para uma nova vida. No mesmo sentido, em determinados rituais de iniciação dos jovens era proibido rir. Nesses rituais, que correspondiam no plano simbólico à entrada e saída do reino dos mortos, o riso era vetado, pois denunciaria algo próprio dos vivos[324]. Esta relação do riso com a própria energia vital aproxima-se bastante da sensação experimentada pelo corpo e pela psique quando Dionísio se faz presente.

O riso, em sua vitalidade, é também um instrumento de crítica ao estabelecido. Diz Rachel Soihet que "o recurso ao riso como instrumento de crítica revela uma prática muito antiga, que remontaria a um período da história

[321] KERÉNYI *apud* SOUZA, op.cit., p.285.
[322] MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio,* op.cit., p.19.
[323] MACEDO, José Rivair. "Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na alta Idade Média." *Boletim CPA*, Campinas, n.4, jul./dez. 1997, p.89.
[324] Ibid., p.89-90.

da humanidade anterior à própria formação do Estado, quando os aspectos sérios e cômicos tinham pesos idênticos."[325]

Ao referir-se ao risível no Renascimento, Soihet afirma que o riso era uma perspectiva necessária para uma compreensão do real em toda a sua amplitude:

> Durante o Renascimento, o riso constituiu-se numa das formas capitais pelas quais se expressava uma visão crítica da verdade sobre o mundo e sua totalidade, sobre a história, sobre o homem. *Decorria do riso um ponto de vista particular e universal sobre o mundo*, percebido de modo diverso – embora não menos importante – do "sério", *sendo inclusive alguns de seus aspectos mais significativos só considerados acessíveis através do riso*[326].

As considerações de Rachel Soihet nos permitem perceber que a unilateralidade da escolha cultural ou individual por manter Dionísio no subterrâneo, sem acesso concedido às práticas da vida, é um *projeto* que nos priva da *experiência subjetiva do real* em sua maior amplitude, além de nos furtar um tanto de uma visão crítica dos acontecimentos.

Neste poder de criticar e subverter um modelo estabelecido, outro aspecto que se insinua da imagética dionisíaca é o uso da ironia. Graça Ramos afirma que "ao contrário do método socrático, que podemos classificar como sendo apolíneo, (...) a ironia em si mesma é dionisíaca por colocar a linguagem em constante ebulição"[327]. Ramos sinaliza para o caos que a ironia provoca, um caos bem conhecido de Dionísio: "Desafiadora, a ironia pressupõe que os interlocutores sejam capazes de restabelecer os parâmetros de coerência desestabilizados pelo caos provocado pelo uso do sentido invertido." [328] Caminhando na tensão entre o expresso e o subentendido, a ironia provoca um choque na maneira linear de apreender o mundo, facultando novas perspectivas:

> Livre por compreender o absurdo da existência, o irônico passa a poetizar a realidade, recriando-a, e termina por colocar-se em contraposição à norma vigente, revisitando as formas de compreensão do mundo. A mudança de percepção geralmente

[325] SOIHET, Rachel. *A subversão pelo Riso.* Rio de janeiro: Ed. FGV, 1998, p.12.
[326] SOIHET, Rachel, ibid., p.13. (grifo meu)
[327] RAMOS, Graça. *Ironia à brasileira*. São Paulo: Paulicéia, 1997, p.31.
[328] Ibid., p.41.

> provoca choque com o processo linear de apreensão da realidade exercido na sociedade[329].

Morte e renascimento, frenesi e amor, o riso que é vida e crítica, a ironia que diz ao inverter o que foi dito, ao inverter o que está dado... esses são alguns contornos da órbita de Dionísio. Valendo-me da metáfora proposta por Graça Ramos, metáfora consagrada na tentativa de compreender o curso histórico da cultura ocidental por Nietzsche[330], ao lado de seu irmão Apolo, Dionísio é herdeiro da realeza de seu pai, o deus dos deuses, o centro fundador e orientador. Rejeitar o contraditório apolínio-dionisíaco que se desdobra do centro fundador conduz o social ao totalitarismo, afirma Maffesoli. No entanto, o totalitarismo resultante da *identificação unilateral com um dos deuses* não pode mais conter a movência da centralidade subterrânea já visível: "Uma sociedade monolítica vê se extinguir a potência que a anima; no entanto, no interior desse perigo surge sua superação. Pontualmente, o razoável Apolo está atormentado pelo ruidoso Dionísio."[331] Em *Beleza Americana*, somos apresentados a uma maneira como o subterrâneo deus da *morte e renascimento* irrompe na vida individual e a transforma de uma vez para sempre.

4.2.2 – Subversão dionisíaca em Beleza Americana

O filme *Beleza Americana* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999) ganhou cinco dos prêmios mais cobiçados da Academia hollywoodiana, sendo eles Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator Principal (Kevin Spacey), Melhor Fotografia e Melhor Roteiro Original. Foi indicado ainda nas categorias de Melhor Atriz Principal (Annette Bening), Melhor Edição e Melhor Trilha Sonora. Sem dúvida, um sucesso em território norte-americano e em outros festivais no mundo.

---

[329] RAMOS, Graça, op.cit., p.49.

[330] A duplicidade apolínio-dionísiaco orientou a compreensão de Friedrich Nietzsche quanto às motivações intrínsecas no desenvolvimento das artes e da cultura ocidental. Nesta reflexão que inaugura sua obra, o filósofo reconhece a hegemonia apolínia milenar no ocidente desde a vitória do *Logos* sobre o *Mythos* entre os gregos no século 4 a.c, ocorrência que tornou possível o surgimento da Filosofia e da História entre os helenos. O século XIX, no entanto, estaria presenciando um retorno do trágico, quando Dionísio retorna à cena. Cf. NIETZSCHE, Friedrich (1871). *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

[331] MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio.*, op.cit., p.91.

Embora envolto numa órbita cômica, o longa-metragem é marcado pela melancolia e nostalgia, uma vez que é centrado na narrativa de um homem morto, Lester Burnham (Kevin Spacey). O distanciamento da vida pela morte parece levar o personagem a traduzir suas experiências menos preocupado com engodos e doses de cinismo tantas vezes necessários no enfrentamento de um cotidiano baseado em aparências. Esse dado caracteriza uma base peculiar a partir da qual os eventos e as pessoas são descritas. Quarentão, desprovido de respeito e qualquer tipo de autoridade, tanto em seu ambiente familiar quanto no profissional, Lester altera substancialmente a sua rotina e a da sua família ao se dar conta de que precisava tomar novas atitudes, rever seu lugar no mundo e a si mesmo.

Neste processo, são apresentados para o espectador os tradicionais estereótipos que elaboram o que seria o *american way of life* ou *estilo de vida americano*, uma série de práticas e representações que, ao longo do século XX, foram fortemente propagandeadas e tiveram no cinema hollywoodiano uma matriz de reverberação privilegiada. No entanto, ainda no caminho das estereotipias, o filme sinaliza para subversão desses valores tradicionais, ao condensar também as principais críticas feitas ao modo de vida ianque; seus maiores entraves, vazios, e contradições. A crítica a esse modelo é sintetizada por uma *experiência dionisíaca* do personagem principal.

Como um roteiro explicitamente baseado em clichês da sociedade norte-americana consegue superar o óbvio, transcender o fatalismo e caminhar rumo ao invisível? E aqui vale lembrar o que diz Adauto Novais quando discute as possibilidades de visão em um universo saturado de imagens, sugerindo novas sensibilidades para perceber o que estaria para além dessas imagens: "Se não sabemos ver, é certamente porque a visibilidade não depende do objeto apenas, nem do sujeito que vê, mas também do trabalho de reflexão: cada visível guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e em cada movimento."[332]

Beleza Americana brinca com essa construção identitária estadunidense tradicional, surpreendendo o espectador ao propor outras visibilidades dos

[332] NOVAES, Adauto (org.) *Muito além do espetáculo.* São Paulo: Editora Senac, 2005, p.11.

ianques que emanam do clichê. Que redenção possível é apresentada? Como a beleza pode se exprimir numa sociedade enraizada no progressismo prometeico que reverbera no culto às aparências, na obsessão pelo sucesso, na competitividade, onde violência e autoritarismo são tão presentes? Qual o lugar do indivíduo e de suas escolhas num ambiente que parece ter condicionado e ainda condiciona gerações para um projeto que automatiza o humano em nome de uma maior produtividade e geração de riquezas?

Em quase cem anos de história, Hollywood ajudou significativamente a constituir o que podemos chamar de *memória cinematográfica mundial*. Pensar as relações entre esta indústria e seu país, no entanto, sugere problemáticas que giram em torno do que poderemos chamar de "nações cinematográficas". Numa discussão que relaciona Hollywood com o imaginário nacional estadunidense, Robert Burgoyne entende as produções desta indústria como uma "expressão que moldou a auto-imagem da nação de maneira onipresente e explícita". Segundo ele,

> ...embora Hollywood se defina puramente como uma indústria do entretenimento, em contraste com as indústrias cinematográficas de países como a França, o Canadá e a Austrália, que desempenham um papel semi-oficial de "nau capitânia cultural" de suas nações, o cinema de Hollywood, tomado como um todo, pode ser visto tanto como expressão das dimensões míticas quanto das dimensões prosaicas da nação[333].

Em diálogo com outros autores, Burgoyne concorda que a nação é uma construção imaginária que depende, para sua manutenção, de "um aparato de ficções culturais" que, no caso dos EUA, é centrado no cinema de Hollywood. Na medida mesmo que uma nação pode ser entendida como uma construção imaginária, as narrativas passam a ocupar um papel central. São elas que estabilizam alguns modos de vida ou, como no caso de *Beleza Americana*, os subvertem.

Para subverter o *american way of life* como modelo de nação hegemônico, *Beleza Americana* recorreu à escala micro, centrando-se em uma história individual. As ressignificações operadas por Lester Burnham no seu cotidiano ilustram o caráter flexível e transitório das identidades sociais, rememoram à

[333] BURGOYNE, Robert. *A nação do filme*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, p.19.

subjetividade a sua capacidade de deslocar-se entre diferentes posições-de-sujeito e, no limite, reduzem a eficácia persuasiva das representações hegemônicas de captar a subjetividade sob a idéia de que são as únicas válidas.

Lester Burnham pontua a narrativa do que havia sido a sua vida com doses de ironia e um chamado, uma incitação, um convite para a possibilidade de *renovação* das representações e das práticas que tantas vezes moldam o cotidiano como algo árido e presumível, alojado em algum tipo de esquema racionalmente concebido, ao custo do apagamento das emoções e da vitalidade. Tais renovações, de resultados bastante diversos e incertos, comumente tomam lugar a partir da experiência pelo sujeito do aspecto dionisíaco da personalidade.

O preâmbulo de *Beleza America* causa alguma surpresa e talvez um certo desconforto, pelo menos àqueles que compartilham de certos códigos culturais já consolidados no repertório de diferentes civilizações pela tradição. Trata-se de um curto diálogo inicial, entre Jane (Thora Birch), a filha de Lester, o protagonista, e Rick (Wes Bentley), seu namorado e vizinho, diálogo no qual cogitam a possibilidade de matarem Lester. Realçado em seu conteúdo pela ausência de trilha sonora, o diálogo é um recorte de uma sequência posterior do filme. Esta cena de abertura, que inicia a relação projeção/identificação[334] entre espectador e película, também dá início à nossa aproximação com a beleza prometida pelo título. Mas qual seria a "Beleza Americana"?

Seja qual for, ela já começa paradoxal. A aproximação com a beleza e com o sublime se dá pela sombra, pelas pulsões do *id*, aquela região esquecida ou que se tenta esquecer, onde as luzes dos preceitos morais culturalmente compartilhados normalmente não conseguem alcançar. Somos, tão logo na primeira cena do filme, lançados no espaço do reprimido, da interdição, daquilo que não deve ser dito. Jane, a jovem adolescente, é explícita em seu desejo: revela querer a morte do pai, e anuncia esse desejo em frente à câmera do namorado, aparato tecnológico que, na sociedade midiatizada, é o mais valorizado para o registro de memórias. Portanto, foi enunciado e registrado o que moralmente não se deve nem mesmo pensar, e é assim que tem início a busca da beleza por um mergulho no obscuro do inconsciente.

[334] Edgar Morin aponta o mecanismo psicológico da projeção/ identificação como a base para experiência subjetiva do cinema. Cf. MORIN, Edgar. *O cinema e o Homem imaginário.* Lisboa: Moraes editores, 1970, cap. IV.

Atento às diferenças de recepção[335], apostaria que este preâmbulo leva, na maioria das vezes, a um desconforto do espectador. Ele se sente incomodado pela aparente distância entre o tema deste primeiro diálogo e a expectativa sugerida pelo filme (a "Beleza Americana"), além, é claro, pelas dificuldades inerentes ao próprio processo de encarar os aspectos irracionais da personalidade. Uma dúvida permanece ao longo do filme de maneira subliminar, situada, portanto, pouco abaixo da consciência, enquanto esta segue atenta o desenrolar da narrativa projetada. O desejo de parricídio revelado mantém-se em suspenso, enquanto acompanhamos as memórias da vida de um homem que já está morto. Terá sido essa morte causada pela sua própria filha?

Jane, no diálogo inicial, quando revela desejar a morte do pai

Depois do diálogo inicial e a quebra do tabu, tem início a seqüência introdutória do filme, marcada pela continuidade de uma mesma melodia – a qual paulatinamente aglutinam-se novos instrumentais aumentando a carga emocional na medida em que se encaminha para o seu desfecho – e também pelo fio que tece as primeiras impressões do narrador já morto. Esta seqüência inicial, de pouco mais de três minutos, merece uma análise mais detida, pois nos introduz ao cotidiano de Lester, à sua família, ao sentimento de insuficiência que o acomete e à possibilidade de redenção que ele irá buscar.

[335] Como diz Chartier, por mais poderosa que seja uma representação, a maneira como ela é apropriada pelos grupos e indivíduos não segue uma fórmula única, pois, "sempre, também, a recepção inventa, desloca, distorce" o sentido que se deseja impor sobre todos os outros. CHARTIER, Roger. "A história entre narrativa e conhecimento". In: *À beira da falésia.* A história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002, p.93.

Assim, após uma execução irretocável da tradicional tomada em que o espectador é conduzido de um espaço aéreo para o cenário em que ocorre a trama – irretocável pois a beleza das narrativas fílmicas americanas é também no trato com a imagem – Lester revela ser aquela a sua vizinhança, a sua rua, a sua vida. Esses elementos são significativos. Nesse instante inicial, eles parecem não apenas compor sua identidade, mas defini-la. A rua onde mora, a vizinhança, a preocupação em atender às expectativas do outro, a necessidade de pertencer à coletividade reproduzindo valores e atitudes que tantas vezes vão de encontro aos nossos mais íntimos desejos... como sabemos, o processo de internalização dos valores coletivos em detrimento de alguns impulsos básicos não se dá de forma pacífica na economia psíquica do sujeito, de tal modo que Sigmund Freud identificou em sua obra clássica de 1930 uma influência patológica, porém inevitável, da cultura sobre o individuo. A necessária *repressão da sexualidade e da agressividade* para a coesão coletiva deixava como rastro um certo mal-estar na cultura[336]. A questão do apagamento da individualidade dissolvida em uma série de condutas massificadas, reafirmada pela valoração dos procedimentos estatísticos como forma mais eficaz de conhecimento científico, também ocupou outro psicanalista, Carl Jung, em 1956:

> Sob a influência dos pressupostos científicos, tanto a psique como o homem individual, e na verdade qualquer acontecimento singular, sofrem um nivelamento e um processo de deformação que distorce a imagem da realidade e a transforma em média ideal. Portanto, não podemos subestimar o efeito psicológico da imagem estatística do mundo: ela reprime o fator individual em favor de unidades anônimas que se acumulam em formações de massa[337].

O indivíduo, massificado, é cada vez menos autor da sua própria trajetória. Sua individualidade, a maneira única e original pela qual sua subjetividade configura as demandas da cultura e do Si-mesmo, é reduzida em importância até que o sujeito se torne mais um número de um grande sistema que, aparentemente, caminha autonomamente. Ainda segundo Jung,

> Nessas circunstâncias, se compreende que o juízo individual seja cada vez mais inseguro de si mesmo e que a responsabilidade seja

[336] FREUD, Sigmund (1930). *O mal-estar na civilização*. Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (ESB), vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
[337] JUNG, Carl Gustav*. Presente e Futuro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999, p.06.

> coletivizada ao máximo: o individuo renuncia a julgar, confiando o julgamento a uma corporação [o Estado]. Com isso, o indivíduo se torna, cada vez mais, uma função da sociedade que, por sua vez, reivindica para si a função de único portador da vida real[338].

Para suceder em tornar-se um número em detrimento da individualidade, é preciso afastar-se do corpo e das emoções. É contra esse estado de coisas que Lester Burnham irá se colocar. Em sua experiência particular, Lester estava enfrentando uma dissociação típica que deriva do modelo gestado na cultura ocidental nos últimos séculos, centrado nas luzes da racionalidade e da produtividade e que não cede espaço ao obscuro da personalidade humana, aquilo que não se pode controlar senão muito parcialmente. Os anseios do corpo e das emoções, lembra-nos o psicanalista Rafael López-Pedraza, caracterizam aspectos da psique que, na tradicional mitologia grega, foram representados pelo errante deus Dionísio[339]. Romper com a racionalidade pragmática da cultura hegemônica introjetada e permitir-se mais uma vez estar em contato com os desejos e as emoções é um processo de tom dionisíaco.

Depois de um rápido relance sobre o lugar social onde a narrativa se realiza, somos levados para a intimidade do protagonista. Na tomada seguinte a câmera mantém-se acima, mas agora dentro de um quarto, e então vemos Lester sendo acordado pelo despertador. Ele permanece extremamente sonolento e pesado, imóvel na cama. Nesse momento, o narrador revela que não sabia da proximidade da sua morte, mas que, de certa maneira, já se sentia morto. Lester calça seu sapatinho para andar em casa e vai para o banheiro, quando, debaixo de uma forte ducha quente, ele revela ter o momento de maior emoção do seu dia, o prazer da sua masturbação matinal. Dali em diante, nos diz o narrador, seu dia torna-se cada vez pior.

[338] JUNG, op.cit., p.08.
[339] LOPEZ-PEDRAZA, *Dionísio no Exílio,* op.cit.

Lester Burnham, ao acordar, pouco antes do momento de maior emoção do seu dia

Lester nos apresenta em seguida sua esposa, Carolyn, cuidando do jardim de rosas e trocando saudações com o vizinho. Para o narrador, tudo aquilo remete apenas ao vazio e à superficialidade. O máximo que Carolyn consegue aproximar-se do fluxo das paixões e da intensidade da vida – atributos da rosa vermelha e também de Dionísio[340] – é o contato que ela estabelece com as flores do seu programado jardim. No lugar do tradicional simbolismo do jardim como paraíso terrestre, dos estados espirituais que correspondem às vivências paradisíacas[341], aqui o jardim representa uma aproximação distante, civilizada, que apenas resvala na epifania possível das rosas vermelhas. "Ela não costumava ser assim", continua o narrador, "ela era feliz. Nós éramos felizes."

Carolyn e a rosa do jardim programado

[340] TRESIDER, Jack. *Dictionary of Symbols: an ilustrated guide to traditional images, icons and emblems.* São Francisco: Chronicle Books, 1998, p.172.
[341] CHEVALIER Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olimpio Editora, 1989. P.512.

Lester nos apresenta depois sua filha, Jane, a mesma do preâmbulo. Filha única, típica adolescente, brava, insegura, confusa... Ele gostaria de dizer a ela que tudo isso vai passar, mas não se sente confortável em mentir para sua menina. Segundo ele, tanto Carolyn como Jane o consideram um perdedor, e elas estão certas. É nesse momento que o narrador refere-se mais diretamente a sua miséria existencial, sinalizando, porém, a possibilidade de redenção. Enquanto vemos Lester encostado no banco de trás do carro, sonolento, sem brilho, Lester o narrador revela que algo foi perdido. Ele não sabe exatamente o que, mas lembra-se que não se sentiu sempre assim, como que sedado. A câmera deixa o personagem sonolento e ganha o céu. O narrador dialoga com o espectador: "Você quer saber? Nunca é tarde demais para recuperar o que foi perdido". O processo pelo qual Lester recuperou a centelha de vida perdida é o argumento que conduz a narrativa fílmica de *Beleza Americana*.

Após esta abertura que introduz a temática central do filme, seguem-se três seqüências importantes, pois remetem a três elementos fundamentais que serão ressignificados pela subversão dionisíaca do protagonista: o *trabalho*, a *família* e o *poder da vontade*. Esses três temas estão muito presentes no imaginário coletivo estadunidense, circulando como representações tradicionais que já contam com certa estabilidade, quase naturalizadas, e por isso, com forte apelo persuasivo na definição das identidades individuais.

Lester trabalhava para uma revista há quatorze anos até que, pela necessidade de corte de gastos para reinvestir recursos e gerar mais lucros para empresa, alguns funcionários terão que ser demitidos. O que são quatorze anos de trabalho de um funcionário frente à necessidade de aumento dos lucros empresariais, afinal? A automação do trabalho, o sentido esvaziado da subjetividade na execução das tarefas, o teor dispensável da singularidade do individuo insinuam-se por entre os planos.

A automação do humano não está mais restrita ao cenário triste das grandes fábricas, cenário do qual conseguíamos nos manter afastados, protegidos em nossa identidade burguesa. Em *Beleza Americana* perdemos nosso escudo simbólico, a protetora não-identificação com aqueles operários fabris autômatos que não somos *nós*, mas *eles*. Pois com Lester somos *nós* que

sofremos o esvaziamento da subjetividade num desejável emprego em uma redação de revista, ganhando a vida como parte de uma corporação.

Tanta artificialidade aproxima Lester da ironia, como quando conduz uma negociação com um cliente que nunca está disponível ou, mais incisivamente, quando responde de maneira extremamente audaciosa ao novo encarregado pela chefia de mapear a produção dos funcionários. A automação e a artificialidade, ao mesmo tempo em que sedam o sujeito, também podem causar a reação contrária. A ironia, com a qual Lester começa a se vitalizar, já inicia um realinhamento da subjetividade, pois como vimos, a ironia liberta ao compreender o absurdo da existência, ela recria a realidade ao relativizar a norma vigente. Lester está, nesse momento, a ponto de cruzar a fronteira para o território dionisíaco.

Quando Lester tenta explicar à sua esposa Carolyn o ocorrido, verbalizando o seu desconforto com a situação no trabalho, não encontra por parte dela nenhum tipo de escuta compreensiva. Recebeu apenas uma resposta pragmática, que naturaliza tais práticas empresariais como normais e necessárias, ressaltando que qualquer incômodo do marido são sinais de uma reação melodramática.

As coisas de fato não caminhavam bem na casa dos Burnham. O silêncio que ensurdece no jantar da família, pai, mãe e filha que não compartilham das mazelas e das alegrias do cotidiano... Lester está distante da filha, a quem acaba sem intenção culpando por esse afastamento, o que aumenta ainda mais a distância entre os dois. Com Carolyn, por outro lado, já começa a valer-se da ironia em doses contidas, no lugar de apenas se resignar e silenciar. Nesse momento da narrativa, Lester está um tanto curvado em sua postura física, ombros encolhidos, como se carregasse um enorme peso: o peso de uma ausência, de um vazio de vitalidade que parece ter se esvaído. Ao fim dessa sequência, uma imagem lírica, no sentido em que realça a *saturação* daquele cotidiano: a câmera acompanha uma toalha de louça jogada casualmente ao lado de uma antiga foto da família, na qual Lester, Carolyn e Jane brilham e são como um. O contraste marca bem as tensões daquele momento. A imagem do porta-retrato ganhará ainda mais beleza e importância no desfecho da narrativa.

Depois do trabalho e da família, o terceiro elemento a ser desconstruído é o poder da vontade, como se esta fosse por si só capaz de determinar os rumos dos acontecimentos. Diz o provérbio, tão forte na mentalidade estadunidense: "*where there´s a will, there´s a way",* onde existe uma vontade, existe um caminho ou, na tradução mais recorrente, *querer é poder.* O pensamento positivo, a mentalização do que se quer conquistar passaram a ser a conduta psicológica para as pessoas obterem sucesso na vida, um sucesso, via de regra, pautado em imagens massificadas. Nas sociedades modernas a-religiosas, a força da vontade e o pensamento positivo tornaram-se mantras profanos entoados repetidamente, especialmente nas últimas duas décadas, período no qual os livros de auto-ajuda firmaram-se como fenômenos no mercado editorial.

Carolyn parece definir em grande medida sua subjetividade por esse modelo de identidade amplamente massificado. Corretora de imóveis, ela quer vender uma residência que não apresenta grandes atrativos para os prováveis compradores. Isso, no entanto, não a intimida: "Eu vou vender essa casa hoje", começa ela a repetir para si mesma enquanto dá uma arrumação no imóvel. Ao fim do dia, depois de várias visitas frustradas, Carolyn vê despedaçar seu belo mundo programado e é tomada por uma reação emocional, caindo em prantos... mas a única reação genuína do seu dia não vai durar muito tempo. Logo sua racionalidade irá tratar de reconstruir uma auto-imagem vitoriosa: "Pare! Sua fraca, infantil! Cale-se! Cale-se! Cale-se!" enquanto esbofeteia sua própria face.

É mais uma vez o psiquiatra suíço Carl Jung quem sinaliza a frágil estrutura de uma subjetividade com base exclusiva na racionalidade, que se julga capaz de controlar os acontecimentos do mundo interior e exterior. De

acordo com Jung, a consciência egóica é uma aquisição tardia da psique e, de forma irrefletida, acredita que pode criar o mundo à sua vontade, independente dos processos inconscientes que a amparam:

> Se o inconsciente dependesse da consciência psicológica, seria possível, por meio da introspecção e da vontade, dominar o inconsciente, e a psique poderia ser totalmente transformada em algo premeditado. Só idealistas alienados do mundo, racionalistas e outros fanáticos podem entregar-se a esse tipo de sonhos. A psique não é um fenômeno da vontade, mas *natureza* que se deixa modificar com arte, ciência e paciência em alguns pontos, mas não se deixa transformar num artifício sem profundo dano ao ser humano. O homem pode transformar-se num animal doente, mas não em um ser ideal imaginado[342].

Esses três elementos – o trabalho, a família e o poder da vontade –, tão fundamentais para a identidade estadunidense e, porque não dizer, para o imaginário ocidental moderno pós 1945, vão sofrer ressignificações importantes durante a narrativa fílmica de *Beleza Americana*. Lester os reconfigura no seu cotidiano, sugerindo o caráter instável das representações tradicionais fartamente sugeridas sobre esses três temas. Nunca é demais lembrar que as representações são construções instáveis, transitórias, que dependem do investimento do sujeito para se tornarem matrizes das práticas sociais. Potencialmente, quando não reduzido ao *dever ser* monolítico, o ser social e individual pode transitar e investir em múltiplas identidades:

> A figura emblemática do movimento leva a uma identidade em movimento, uma identidade frágil, uma identidade que não é mais, como foi o caso da modernidade, o único fundamento sólido da existência individual e social. A vida errante é uma vida de identidades múltiplas e às vezes contraditórias. Identidades plurais podendo conviver seja ao mesmo tempo seja, ao contrário, sucessivamente. Alguma coisa oscilante entre a "mesmice de si e a alteridade de si"[343].

A vida errante, que nos retira da identidade una estabilizada da modernidade, nos lança no *duplo* da "mesmice de si e da alteridade de si". Trata-se, abertamente, em admitir o *eu irracional* nas práticas da vida. Maffesoli recorda: "É aqui pertinente citar a sabedoria dos antigos, que tolerava uma certa

[342] JUNG, C.G. "A consciência na visão psicológica" In: *Civilização em transição.* Petrópolis: Vozes, 2000, p.168.
[343] MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*, op.cit., p.118.

parte de sombra e a dominava, ao ritualizá-la"[344]. Agiam assim não porque eram libertinos imorais, mas porque sabiam que "recusar a concessão de um lugar às forças do prazer é se expor ao feroz retorno do recalcado"[345]. Da mesma forma com a agressividade, outra face da sombra do desmembrado Dionísio: "ocorre o mesmo com a violência: cerceá-la em sua expressão é promover sua irrupção perversa e exacerbada."[346] Revitalizado pelas errâncias nômades, o ser social e individual torna possível, paulatinamente, uma identidade fixa que se estabelece na necessária abertura à preeminência do duplo.

O ser individual e social monolítico, porém, na tentativa de manter a hegemonia do *dever ser,* tenta impedir os fluxos de vitalidade e as novas posições-de-sujeito que irrompem da vida comunitária. Tenta-se enquadrar a subjetividade e a socialidade num mundo belo, harmônico, racionalmente imaginado de acordo com a boa moral. Mas nessa harmonia sem contraditório, sem o dado mundano, a sombra projetada é a de um sujeito melancólico e ressentido: "Considerar este mundo imundo, infame, negá-lo, eis as raízes, mais ou menos conscientes do homem do ressentimento moderno"[347]. No lugar de um monoteísmo opressor baseado na unidade do deus e, por consequência, na unidade do eu, o politeísmo dos valores volta à ordem do dia:

> À multiplicidade dos deuses corresponde a multiplicidade da pessoa. O que leva, claro, a uma errância estrutural. Na verdade, segundo as necessidades específicas, há circulação de um deus para outro, da mesma forma como haverá variação permanente entre os diversos papéis que a própria pessoa é levada a desempenhar[348].

Trata-se, como coloca Maffesoli, de uma errância que nos leva, no limite, bem ao gosto do extático Dionísio, a alteridade não apenas do outro social, mas também do *Si-mesmo*, o outro representado *pelo centro regulador* na subjetividade: "Tratar-se-á do nomadismo profissional, afetivo ou ideológico, ou aquele, mais pessoal, entre as facetas do eu, nenhuma das quais esgota as ricas e múltiplas potencialidades de um *Si pleno*."[349]

---

[344] MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio,* op.cit., p.28.
[345] Ibid.
[346] MAFFESOLI, *A Sombra de Dionísio,* p.28.
[347] MAFFESOLI, *Apocalipse*, op.cit., p.70.
[348] MAFFESOLI, *Sobre o nomadismo,* p.110.
[349] Ibid. (grifo meu).

Na errância dionisíaca que nos leva a ultrapassar "os limites próprios à identidade funcional imposta pela ideologia utilitária da modernidade"[350], Lester pede demissão do seu emprego e retorna para o que fazia quando era um adolescente, trabalhando na cozinha de uma lanchonete, sem grandes responsabilidades. Se coletivamente se propaga que o trabalho (e a sua remuneração) é o que define o homem e o valor de uma personalidade, essa máxima foi desprezada pelo nosso protagonista morto. Maffesoli sustenta que o "Valor-trabalho" é um dos eixos da modernidade que estão cedendo aos novos universos colocados em prática pelas errâncias nômades:

> Valor-trabalho, trabalho como valor essencial, trabalho que permite a *realização* de si e do mundo. Eis o que foi o pivô da vida social elaborada a partir do século XIX. Tratava-se de um *imperativo categórico* ("você deve") incontornável, que irrigava todos os discursos educativos, políticos, sociais, e repousava sobre este pressuposto produtivo[351].

Com a emergência do nômade Dionísio, no entanto, as suspeitas pesam sobre o laborioso Prometeu. "Assim, tal como o retorno do recalcado, o dispêndio improdutivo tende a substituir o progressismo 'energético'" [352] . A *vida improdutiva*, então, assume sua parte na sombra moderna expressa por Dionísio. É o momento em que se tenta "fazer da vida uma obra de arte, não perder a vida tentando ganhá-la, acentuando o qualitativo da existência". Tudo isso implica em uma verdadeira reconfiguração dos valores: "desde então *o trabalho é apenas optativo*. Em lugar do 'você deve', o 'seria bom'"[353]. Lester nos mostra como o trabalho, especialmente o trabalho impessoal e automático típico do projeto moderno, passa a ser apenas um detalhe em uma vida com vários outros matizes.

A razão e seu mundo do *dever ser*, organizado pela vontade de poder, perdem eficácia como projeto de identidade central, pois a personalidade e a socialidade como um todo não podem mais alojar-se numa perspectiva divorciada do corpo e das emoções, tampouco da imaginação simbólica, matriz enunciadora dos símbolos do inconsciente coletivo. Finalmente, a força da vontade e do pensamento positivo como principais determinantes para o destino

[350] Ibid, p.119.
[351] MAFFESOLI, *Apocalipse,* op.cit., p.72.
[352] MAFFESOLI*, A Sombra de Dionísio*, op.cit., p.25.
[353] MAFFESOLI*,* ibid, p.73. (grifo meu)

individual e coletivo só pode reverberar entre aqueles que, por alguma razão, não mais recordam a ancestralidade milenar da psique, e nessa trajetória, a aquisição apenas muito recente da linguagem e da razão discursiva. Talvez seja mesmo esse caráter tão frágil da razão recém-adquirida que a conduza, por *enantiodromia* (a pendulação para o oposto), a clamar tão obstinadamente por um domínio que ela nunca terá.

Tomado pelas forças dionisíacas da personalidade, Lester não pode mais ater-se ao seu cotidiano previsível. O momento em que ele cruza definitivamente as fronteiras e adentra o reino de Dionísio tem início na apresentação de dança de sua filha, quando, *involuntariamente*, no *instante eterno*[354] em que o destino se impõe sobre qualquer planejamento do *dever ser*, Lester se vê frente a uma situação que iria mudar os rumos da sua vida. Dentre as várias dançarinas, Lester fixa o olhar em Ângela, amiga de sua filha Jane, e algo inesperado acontece. Em uma espécie de transe, ele reencontra seus instintos e a vitalidade perdida. Lester sente o *choque de uma emoção* que leva a subjetividade a mover-se em errância entre outras identidades possíveis. Tal efeito não deve ser menosprezado. Nos conta López-Pedraza que "numa ocasião, quando se perguntou a Jung sobre a terapia de eletrochoque, ele respondeu que, pessoalmente, não havia tido a necessidade de empregá-la porque descobrira que o choque provocado por uma emoção produzia melhores efeitos"[355].

Após o evento, ao chegar em casa, deitado na mesma cama em que acordava todos os dias pesado e sem ânimo, Lester está em êxtase: "É uma sensação estranha. Parece que estive em coma durante 20 anos, e só agora estou acordando". Rosas vermelhas, inúmeras, caem do teto, enquanto Ângela, nua, no centro, o chama em desejo. A vitalidade e as paixões simbolizadas pela rosa vermelha alcançam o ápice da sua expressão estética na obra. Temos aqui uma precisa sequência de imagens acerca de uma experiência dionisíaca em tom de Eros, além de uma das mais belas sequências de áudio e imagem já elaboradas pela sétima arte.

---

[354] Conferir especialmente o capítulo "Uma vida sem objetivo" in MAFFESOLI, Michel. *O Instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas.* São Paulo: Zouk, 2003.

[355] Cf. LÓPEZ-PEDRAZA, *Dionísio no Exílio,* op.cit., p.44.

O êxtase dionisíaco

O encontro com Dionísio, se levou Lester a abandonar algumas velhas condutas, o reconduziu também, de maneira renovada e consciente, para algumas das antigas representações. Lester apaixonou-se por Ângela, e foi essa paixão que o fez atravessar a fronteira que ele já avistava. Beber das águas de Dionísio, ou melhor, do seu vinho, o realinhou com seus instintos, com seu corpo e com suas emoções. O corpo de Lester passa por uma transformação durante a narrativa, e isso não é por acaso. Quando se modera o *energetismo* pelo sabor da *vida improdutiva*, "o corpo, enquanto instrumento de produção, tem dado lugar ao corpo erótico"[356]. E com o acolhimento de Eros, aquele mesmo corpo fabril vivido como um fardo transforma-se num jardim, onde ciclos de morte e renascimento se alinham com o movimento das estações.

A mesma experiência dionisíaca que levou Lester a ressignificar sua relação com o trabalho e com qualquer modelo de vida que o afastasse em demasia dos seus instintos em nome de nobres ideais, também o reconduziu para os laços familiares. Seu amor por Carolyn e Jane foi renovado. Antes do final trágico que o aguardava, a passagem pelo reino de Dionísio havia se completado, com o retorno de um sujeito renascido, agora hábil para relativizar as identidades culturalmente oferecidas e optar conscientemente por quais delas deseja expressar-se. O que era antes introjetado e, portanto, não reconhecido, passa agora a ser nomeado e apropriado. É verdade que a experiência

[356] MAFFESOLI*, A Sombra de Dionísio*, p.25.

dionisíaca, com seu esquecimento das leis humanas em favor das leis divinas, é sempre uma empreitada com uma boa parcela de riscos. Mas a morte literal de Lester, ainda que tenha conexões com a subversão dionisíaca vivida, não é um resultado direto dela. O final fatídico do nosso narrador se deve a ele ter passado pelo processo de morte e renascimento tão próximo a uma identidade masculina petrificada, intolerante, autoritária, para quem o questionamento dos valores massificados é uma afronta insuportável, pois sugere que seus valores sagrados são, finalmente, construções. O retorno do recalcado, nesses casos, é sempre muito mais explosivo, proporcionalmente à obsessão com que tais conteúdos foram anteriormente negados. Tal perfil era encenado pelo seu vizinho, o coronel aposentado do Corpo de Fuzileiros Navais, Frank Fitts (Chris Cooper). No casal composto por tal modelo de masculinidade inflexível, sua esposa, Barbara Fitts (Allison Janney), o feminino com o qual se relaciona, está profundamente doente, inativo. E o filho Rick, seu herdeiro, no lugar de perpetuar, luta para não dar continuidade a esse legado.

Na sequência introdutória do filme, enquanto víamos Lester como que sedado, o narrador dizia que algo havia sido perdido. A câmera deixava o personagem sonolento e ganhava o céu, momento em que o narrador dialogava com o espectador: "Você quer saber? Nunca é tarde demais para recuperar o que foi perdido". Recuperar o que foi perdido, em *Beleza Americana*, é entrar em contato com a própria individualidade, com o desejo, com o próprio corpo. Esse dado mundano que, como as rosas da paixão que nos transborda, mesmo quando oprimidas, ainda mantêm o mesmo sorriso antigo:

Pobre das flores nos canteiros dos jardins regulares.
Parecem ter medo da polícia...
Mas tão boas que florescem do mesmo modo
E têm o mesmo sorriso antigo
Que tiveram para o primeiro olhar do primeiro homem
Que as viu aparecidas e lhes tocou levemente
Para ver se elas falavam...[357]

Ceder ao sorriso antigo das rosas, enfim. Permitir o retorno de Dionísio após o exílio, e pelo processo de morte e renascimento reconhecer, como nas

[357] PESSOA, Fernando. "O Guardador de Rebanhos" in *Poemas de Alberto Caeiro: obra poética II*. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2008.

palavras finais de Lester, o que realmente é o mais valioso na nossa "...estúpida e pequena vida".

"Aqui está o problema: em face ao laborioso Prometeu, é preciso mostrar que o ruidoso Dionísio também é uma figura necessária da socialidade."[358] Como era de se esperar conhecendo a radiografia da *hybris* dada por Eurípides em *Hipólito*, sem as devidas homenagens ao nômade que reencanta o mundo, a ausência dionisíaca gera uma *crise de identidade generalizada* na era moderna. "De agora em diante, não se trata mais de saber como dominar a vida, mas como despendê-la e gozá-la."[359] Prometeu se regenera. Abandona a loucura titânica que deseja manipular a vida e a morte para, ao lado de Dionísio, observar e compor o espetáculo de um cotidiano moldado em luz e sombra. O espetáculo que, secretamente, imortaliza a nossa "estúpida e pequena vida".

[358] MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio,* p.29.
[359] Ibid.

Baco, Caravaggio, 1595

Considerações Finais – Impasses da Hora Meridiana

> Não é uma meta o que põe fim à busca. A meta está na própria busca, é nela que cresce o amor por aquilo que procuramos. Queremos saber, mas sabemos que não podemos saber tudo.
>
> Mauro Maldonato

Chegamos ao fim da *errância nômade* que estruturou esta narrativa. Na movência entre temporalidades numa longa tradição ocidental, na qual transitamos desde os heróis homéricos do passado arcaico até um futuro pós-humano, atravessando ainda uma pós-modernidade dionisíaca, o que foi possível reter, de toda essa multiplicidade, que nos auxilie a visualizar a fisionomia do imaginário ocidental contemporâneo nas últimas décadas do século XX?

Inspirado pela abertura temática sugerida por Marc Bloch e Lucien Febvre com a historiografia dos *Annales,* vimos que neste final de segundo milênio, no campo das *crenças coletivas*, entre os futuros coletivamente compartilhados, existia uma recorrente distopia quanto ao futuro envolvendo homens e máquinas. Narrativas fílmicas de ficção científica produzidas pela grande indústria hollywoodiana, lançadas entre 1968 e 1999, remetiam-se enfaticamente aos riscos de nossas criações ganharem vida própria e se voltarem contra seus criadores. Paul Válery, escrevendo entre o final do século XIX e o fim da Segunda Grande Guerra, já expressava essa particularidade da era moderna: o espírito contemporâneo está "preso a uma quantidade enorme de enigmas decorrentes dos antagonismos e contrastes que se manifestam entre os desenvolvimentos e a natureza fundamental do homem." Continua o poeta: "Ao lado dos enigmas reais que nos são propostos pelas coisas, encontramos outros enigmas que nos são propostos por nossas próprias obras, por nossas criações acumuladas"[360].

O que significa a recorrência de tais narrativas futuristas distópicas na economia simbólica da sociedade contemporânea? Numa primeira abordagem do empírico fílmico, aproximando-se dos signos e símbolos disponibilizados por essas narrativas, fomos lançados num cenário em que interesses econômicos e

[360] VALÉRY, Paul apud NOVAIS, Adauto. "Herança sem Testamento?" in NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* Rio de Janeiro: Agir e São Paulo: Ed. SESC, 2008, p.10.

ciência unem força e promovem uma aceleração tecnocientífica sem igual, uma verdadeira "avalanche tecnológica" em que as coisas são postas em marcha sem que se possa ter certeza sobre seus resultados. Isso implica, segundo Jean Baudrillard, no "desaparecimento de qualquer sujeito, seja do poder, do saber ou da história, em proveito de uma mecânica operacional e de uma falta de responsabilidade total do homem."[361] Citando Válery, Adauto Novaes sintetiza esse sentimento de impotência do sujeito frente à aceleração tecnológica:

> Seria ingenuidade negar o grande avanço das pesquisas científicas; mas quanto mais elas aumentam seu poder maior é o nosso sentimento de distância do entendimento: a velocidade das transformações é tamanha que "o olho do espírito não pode mais seguir as leis e concentrar-se em algo que se conserve"[362].

Muitas são as indicações de que chegamos, ao final do segundo milênio, num momento histórico em que o humano – enquanto espécie – está ameaçado. Na secular relação entre homens e seus artefatos – que poderia nos remeter dos símios que descobrem no osso uma ferramenta até as naves que nos levam ao espaço (valendo-se da imagem de Kubrick) – a especificidade desta relação antropológica na era moderna tecnocientífica alcança um nível até então inimaginável pelas gerações que nos precederam. Isso porque, diferentemente de um osso, nossos artefatos da era *homem-máquina* podem dar fim à espécie humana como um todo, como no caso da bomba nuclear, ou reconfigurar de forma definitiva nossa condição humana como ligada à natureza, como nos lembra Hannah Arendt: "recentemente a ciência vem se esforçando por tornar 'artificial' a própria vida, por cortar o último laço que faz do próprio homem um filho da natureza"[363]. Numa rebelião contra a existência humana tal como nos foi dada, o homem-máquina, ao final do século XX, por meio dos seus artefatos tecnocientíficos, se aproxima rapidamente da obtenção do controle sobre a vida e a morte.

Quanto à potência deste momento contemporâneo na longa aventura humana nesta Terra, Laymert Garcia dos Santos invoca C.S Lewis e seu *The Abolition of Man*, escrito em 1943. Lewis, estendendo a perspectiva da espécie

[361] BAUDRILLARD, Jean apud NOVAES, Adauto, op.cit., p.16.
[362] NOVAES, Adauto, *op.cit.,* p.16.
[363] ARENDT, Hannah apud DUPUY, Jean-Pierre. "Fabricação do homem e da natureza" in NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* Op.cit., p.36.

humana na linha do tempo desde o seu surgimento e desdobrando para o futuro o domínio progressivo sobre a Natureza, sugeria que a espécie humana se renderia quando o seu último bastião – a natureza humana – fosse conquistado. Para Lewis, nos explica Laymert,

> A conquista da natureza humana seria realizada por uma *geração-chave do futuro*, aquela que por um lado se teria emancipado da tradição e reduzido ao mínimo o poder de seus predecessores, e por outro exerceria o máximo de poder sobre a posteridade, porque poderia dispor de sua descendência como quisesse, através da eugenia e de uma educação planejada e executada cientificamente[364].

Remetendo-se ainda a já tratada obra de Günther Anders, de 1956, sobre a "vergonha prometéica" de termos sido concebidos e não fabricados, Laymert alerta para a questão de que a *geração-chave do futuro* sobre a qual esses pioneiros falavam na metade do século XX é a nossa:

> Invoco Lewis e Anders para assinalar que o problema tecnopolítico do futuro do humano está, portanto, posto há mais de meio século. Mas só agora ele parece emergir com urgência, por causa da aceleração, ou melhor, a aceleração da aceleração tecnológica. Pois a geração-chave do futuro de que falava Lewis... é a nossa! Quero dizer que é na nossa geração que se fazem escolhas éticas e opções tecnológicas decisivas[365].

Quanta ironia. No momento em que a aceleração tecnológica nos pressiona a fazer escolhas éticas e opções tecnológicas decisivas quanto ao futuro da espécie, sofremos com o "desaparecimento de qualquer sujeito, seja do poder, do saber ou da história, em proveito de uma mecânica operacional e de uma falta de responsabilidade total do homem", como nos lembrou Baudrillard.

É neste cenário de tantas incertezas e urgências que podemos visualizar a *Hora Meridiana*, momento em que a sombra e o sujeito que a projeta ocupam o mesmo espaço ao sol do meio-dia. Existe uma sombra incompreendida lançada ao subterrâneo neste cenário de aceleração tecnológica. Algo que precisa ser silenciado para que o projeto moderno – que tem como uma das suas melhores

[364] SANTOS, Laymert Garcia. "Humano, Pós-humano, Transumano" in NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* Rio de Janeiro: Agir e São Paulo: Ed. SESC, 2008, p.48.
[365] Ibid, p.49.

expressões simbólicas o laborioso Prometeu – possa se concretizar. Como tão bem reconheceu Peter Sloterdijk, a modernidade teve a audácia de proclamar a organização do mundo apenas através da ação: "O caráter projetivo desta nova era resulta da suposição grandiosa segundo a qual se poderia logo fazer evoluir o curso do mundo de tal maneira que apenas se moverá o que gostaríamos de racionalmente manter em movimento por nossas próprias atividades."[366] Como vimos, é exatamente essa a representação de mundo que ancora James Watson, um dos descobridores da molécula de DNA, quando este afirmava que "A ciência não pode se submeter à ética, sob pena de inibir a investigação. A aplicação das descobertas, sim, pode ser definida socialmente"[367]. Mas infelizmente, afirma Peter Sloterdijk, diferentemente do que acredita James Watson, uma vez realizadas, nossas descobertas escapam ao nosso controle:

> Inevitavelmente, tudo se passa de outra maneira, porque, fazendo vir ao pensamento e provocando aquilo que deve acontecer, põe-se ao mesmo tempo em movimento algo que não fora pensado, querido ou levado em consideração. Este algo se move então inteiramente sozinho com um *entêtement* perigoso[368].

Sloterdijk prevê dias difíceis ao identificar os horizontes de expectativa lançados pela modernidade tecnocientífica:

> Do coração do empreendimento chamado *modernidade*, da consciência de uma auto-atividade espontânea e conduzida pela razão, surge um fatal movimento estranho que nos escapa em todas as direções. O que tinha ares de ser um ponto de partida controlado em direção à liberdade anuncia-se um deslize em uma heteromobilidade catastrófica e incontrolável[369].

Na *Hora Meridiana* em que o sujeito desaparece ao tornar-se um com a sua sombra no ápice da ascensão do dia, o problema tecnopolítico do futuro humano está colocado. Movido pela velha *hybris* em modulação moderna, o humano pretende ultrapassar o seu *métron* e dominar o que antes dizia respeito aos deuses e a Natureza: os limites da vida e da morte. Mas o sujeito moderno mal sabe que caiu na armadilha do fascínio da *hybris*, pois envolvido em seu empreendimento voltado apenas para a ação, considera os conteúdos da tradição

[366] SLOTERDIJK, Peter apud NOVAIS, Adauto. "Herança sem Testamento?", op.cit., p.20.
[367] "Nos Campos do Senhor: Copiar um embrião humano é apenas uma das ousadias de que cientistas são capazes quando brincam de Deus." In Revista *Veja,* ed. 1312, 03/11/1993.
[368] SLOTERDIJK, Peter apud NOVAIS, Adauto, op.cit., p.20-21.
[369] Ibid, p.21.

inconsistentes para ajudá-lo a pensar sobre si mesmo no presente. Toda essa arrogância torna-se ainda mais pueril quando se percebe que aquilo que é da esfera do humano – a maneira como vamos viver sem destruir o mundo que é o nosso *habitat* e as outras espécies, a construção de uma socialidade na qual as diferenças pautam uma grande comunidade humana em paz entre seus membros, a aceitação do *duplo* e do dado mundano que restaura a vitalidade no ser social e individual árido movido por ideais desenraizados – todos aspectos fundamentais sobre os quais não demos ainda nenhuma resposta satisfatória após quase três milênios de civilização ocidental, com base na experiência inaugurada na Grécia arcaica de Homero e Hesíodo.

"Finalmente, a medida contável sempre acarreta um descomedimento maior", nos diz Michel Maffesoli sobre o processo de racionalização típico do empreendimento moderno orquestrado exclusivamente por Prometeu. Brincamos de feiticeiros que buscam a *Elixir da Imortalidade* sem a humildade e a perseverança do adepto da tradição hermética, sem praticar o *solve et coagula,* ancorados apenas numa representação de mundo utilitarista e profana:

> E, como um aprendiz de feiticeiro, uma sociedade que não sabe lidar com a *coincidentia oppositorum* se expõe à explosão catastrófica do elemento que ela negou e que, devido a isso, não soube dominar. O fantasma produtivo, a plena positividade, a unidimensionalidade são couraças que, por sua própria rigidez, geram o estilhaçamento[370].

Nesta *Hora Meridiana* suprema em urgência, quando nos tornamos, ao fim do segundo milênio, a *geração-chave do futuro* tecnocientífico, o ser individual e social permanecerá sedado nas teias da *hybris* moderna, na forma da *vergonha prometéica* que despreza os dados da condição humana e obstinadamente procura dominá-los? Ou nos colocaremos numa errância nômade na qual Prometeu poderá ser regenerado, temperado pela efervescência dionisíaca que nos liga a este corpo e a este mundo num elo pregnante de dores e prazeres, de luz e sombra, de vitalidade do duplo em que a *coincidentia oppositorum* se torna possível? Impasses do presente que se lançam a espera do futuro. O colosso de Goya, *centralidade subterrânea*, levantou-se e já se volta para a Cidade.

[370] MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia.* São Paulo: Zouk, 2005, p.29.

El Coloso, Goya, 1812

Corpus Documental

Corpus fílmico principal

2001 – Uma Odisséia no Espaço (Stanley Kubrick, EUA, 1968)

Blade Runner (Ridley Scott, EUA, 1982)

Matrix (Larry e Andy Wachowski, EUA, 1999)

Beleza Americana (Sam Mendes, EUA, 1999)

Corpus fílmico auxiliar

Doctor Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. (Stanley Kubrick, EUA, 1964)

Planeta dos Macacos (Franklin J. Schaffner, EUA, 1968)

THX 1183 (George Lucas, EUA, 1971)

Exterminador do Futuro (James Cameron, EUA, 1984)

Robocop (Paul Verhoeven, EUA, 1987)

Armagedom (Michael Bay, EUA, 1998)

Gattaca (Andrew Niccol, EUA, 1997)

Clube da Luta (David Fincher, EUA, 1999)

Prometeu (Ridley Scott, EUA, 2012)

Dangerous Days: making Blade Runner (Dias perigosos: realizando Blade Runner), documentário produzido e dirigido por Charles de Lauzirika sobre a produção do filme, lançado por ocasião do seu 30º aniversário, em 2012.

Reportagens

"O primeiro galã negro" Revista *Época*, 21/02/2011.

"Nos Campos do Senhor: Copiar um embrião humano é apenas uma das ousadias de que cientistas são capazes quando brincam de Deus." Revista *Veja,* 03/11/1993.

"50 Razões para amar o cinema". Revista *Veja,* 27/08/2008.

"Uma festa no espaço: as estrelas deste natal vieram de outro planeta, viajam pelo cosmos e vivem no século XXI". Revista *Veja,* 15/12/1982.

"Ação e Bláblábláblá". Revista *Veja*, 19/05/1999.

"O incrível mundo de Matrix".Revista *Veja,*14/05/2003.

Resenha de John Culhane do *The New York Times* sobre o filme *Blade Runner. Jornal do Brasil*, 08/07/1982.

Resenha sobre o lançamento do filme *Blade Runner* no Brasil. *Jornal do Brasil*, 23/01/1983.

http://super.abril.com.br/superarquivo/2003/conteudo_122816.shtml.
Revista *Super Interessante*

"Empresário russo quer transferir cérebro para robô e ser imortal". http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2013/05/empresario-russo-quer-transferir-cerebro-para-robo-e-ser-imortal.html

Ridley Scott em entrevista para Wired
http://www.wired.com/entertainment/hollywood/magazine/15-10/ff_bladerunner_full?currentPage=all

Stanley Kubrick em entrevista a William Kloman ao *The New York Times*, em 14 de abril de 1968.
http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1968love.html

Stanley Kubrick in AGEL, Jerome. *The Making of Kubrick's 2001*. Nova York: Signet, 1970.

José Carlos Avelar "Um filme decepcionante." in *Jornal do Brasil,* Caderno B, 27/07/1968.

"Em homenagem a Yuri Gagarin, o primeiro homem no espaço" in http://gizmodo.uol.com.br/em-homenagem-yuri-gagarin-o-primeiro-homem-no-espaco/

Sérgio Augusto in *Jornal do Brasil,* Caderno B*,* 27/07/1968.

"Vejam quem chegou de repente: o futuro". Revista *Veja,* 01/01/1969.

Corpus literário

ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

EURÍPIDES. *Hipólito.* Brasília: Editora UnB, 1997.

HESÍODO. *O trabalho e os dias.* Tradução de Emanuel Araújo (mimeo).

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses.* São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet.* Porto Alegre: L&PM, 2007

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SHELLEY, Mary (1818). *Frankenstein ou o Prometeu moderno.* São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

SÓLON, "Eunomia" (frag.3, Diehl), traduzido do grego por Maria Helena da Rocha Pereira. In: Pereira, Maria Helena da Rocha (org.) *Hélade - Antologia da Cultura Grega*. 6a Ed, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Instituto de Estudos Clássicos, 1995.

Bibliografia

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGEL, Jerome. *The Making of Kubrick's 2001*. Nova York: Signet, 1970,

ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia Completa. RJ. Editora Nova Aguilar, 2002, pp. 1188 – 1189.

ARENDT, Hannah. "A Conquista do Espaço e a Estatura Humana" In *Entre o passado e o futuro.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética.*

ASIMOV, Isaac (1983), "Os robôs, os computadores e o medo" In ASIMOV Isaac, WARRICK Patrícia e GREENBERG Martin. *Histórias de Robôs.* Vol.1. Porto Alegre: L&PM, 2010.

BACZKO, Bronislaw. "Imaginação Social" In: *Enciclopédia Einaudi*. vol.5, Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.

BALÁZS, Béla. "Nós estamos no filme" in XAVIER, Ismail (org).*A Experiência do Cinema.* Rio de Janeiro: Graal: 1983.

BARROS, José D'Assunção Barros. "A cidade-cinema pós-moderna: uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX", In Jorge Nóvoa, Soleni Fressato e Kristian Feigelson (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador/São Paulo: Ed. EDUFBA e UNESP, 2009.

BAZIN, André apud SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica" in *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, P. e Luckmann, T. *A construção Social da Realidade.* Petrópolis: Vozes, 2003.

BIRD, Elizabeth e DARDENNE, Robert. "Mito, Registro e Estórias: Explorando as Qualidades Narrativas das Notícias" In TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo, Questões, Teorias e Estórias.* Lisboa: Vega, 1999.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício do historiador.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BLOOM, Harold. "Shakespeare, Centro do Cânone" In *O Cânone Ocidental.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOECHAT, Walter. "A mitopoese na era tecnológica – Mitos e Arquétipos da ficção científica" In *A Mitopoese da psique: mito e individuação.* Petrópolis: Vozes, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Linguísticas: o que falar quer dizer.* São Paulo: Edusp, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRESCIANI, Maria Stella. "Metrópoles: As Faces do Monstro Urbano (as cidades no século XIX)". *Revista Brasileira de História*, v.5, nº 8/9. São Paulo, set.1984/abr. 1985.

BRITO, Marcelo. "A interpretação dos sonhos freudiana: uma intervenção clínica na cultura moderna" In VIANA, Terezinha de Camargo (org.) *Sobre psicanálise, subjetivação, arte e cultura.* Lisboa: Ed. Placebo, 2011.

BURGOYNE, Robert. *A nação do filme*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

BURKE, Peter. *Variedades de História Cultural.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARDOSO, Ciro Flamarion. "Um conto e suas transformações: ficção científica e História" in *Revista Tempo*. Rio de Janeiro, n.17, 2004.

CARDOSO, Ciro Flamarion. "Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado?" in *Revista História, Ciências, Saúde*. Rio de Janeiro: v.13 (suplemento), 2006.

CASTELLS, Manuel. "Inovação, liberdade e poder na era da informação" In MORAIS, Dênis (org.). *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

CERTEAU, Michel (1980). *A invenção do cotidiano: artes de fazer.* Vol.1. Petrópolis: Vozes, 2002.

CERTEAU, Michel. "A operação historiográfica" In *A escrita da história.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CERTEAU, Michel. *A cultura no plural.* Campinas, SP: Papirus, 1995.

CHARTIER, Roger. "A história entre narrativa e conhecimento" In: *À beira da falésia.* A história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. "O mundo como representação", in *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes.* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHEVALIER Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olimpio Editora, 1989.

CLARK, Arthur C. *The Lost Worlds of 2001*. Londres: Sidgwick and Jackson, 1972.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos e outros episódios da história cultural francesa.* Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUBY, Georges (1978). *As Três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo.* Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

DUPUY, Jean-Pierre. "Fabricação do homem e da natureza" In NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* Rio de Janeiro: Agir e São Paulo: Ed. SESC, 2008.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral.* São Paulo: Martins Fontes, 1997

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica.* Lisboa: Edições 70, 1993.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o Profano: a essência das religiões.* São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

EURÍPIDES, *Hipólito.* Brasília: Editora UnB, 1997.

FEVBRE, Lucien. *Combates pela História.* Lisboa: Editorial Presença, s/d.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FREITAG, Barbara. *A Teoria Crítica Ontem e Hoje*. 2ª, São Paulo: Brasiliense, 1988.

FREUD, Sigmund (1930). *O mal-estar na civilização***.** Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (ESB), vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, Sigmund. (1900) *A interpretação dos sonhos*. (ESB), vol.IV. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. (1921) *Psicologia de grupo e a análise do ego*. (ESB), vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, Sigmund. (1927) *O Futuro de uma Ilusão*. (ESB), vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, S. (1915) *Repressão.* (ESB), vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FRIEDEN, Jeffry A. *Capitalismo Global.* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

FURET, François e OZOUF, Mona. *Dicionário Crítico da Revolução Francesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GELMIS, Joseph. *The Film Director As Superstar*. Nova York: Doubleday & Company, 1970.

GIASSONE, Ana Cláudia. *O Mosaico de Frankenstein: o medo no romance de Mary Shelley.* Brasília: Editora UnB.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade.* São Paulo: Unesp, 1991.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GINZBURG, Carlo. "De A.Warburg a E.H Gombrich: notas sobre um problema de método" In *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo (1979), "Sinais. Raízes de um paradigma indiciário*"* In *Mitos, Emblemas e Sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONÇALVES, Willians S. "A Segunda Guerra Mundial" In ARAÃO, Daniel, FERREIRA, Jorge e ZENHA, Celeste (orgs.), *O Século XX: o tempo das crises - revoluções, fascismos e guerras* (Vol.2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GREEN, A. *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura.* Rio de Janeiro: Imago, 1994.

GRUBE, G.M.A. *The drama of Euripides.* London, Methuen, 1941.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HARTOG, François. "O retorno de Ulisses" In *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga* [1996]. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

HESÍODO. *O trabalho e os dias.* Tradução de Emanuel Araújo (mimeo).

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses.* São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. *A Era das Revoluções: Europa: 1789-1848.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

JODELET, Denise. "Representações sociais: um domínio em expansão" in Denise Jodelet (org.) *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

JONES, E. *Hamlet et Oedipe.* Paris, Gallimard, 1967.

JUNG, C.G. "A consciência na visão psicológica" In *Civilização em transição.* Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, C.G. *Tipos Psicológicos.* Obras completas, Vol.8/2. Petrópolis: Vozes, 2009.

JUNG, Carl Gustav*. Presente e Futuro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

JUNG, Carl. "Chegando ao inconsciente" In: *O Homem e seus símbolos.* Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, s/d.

KOSELLECK, Reinhart. "Espaço de experiência e horizonte de expectativa", In *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2006.

KREIMENDAHL, Lothar. *Filósofos do século XVIII.* São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

LACAN, J. *Hamlet por Lacan. Textos psicanalíticos*. São Paulo: Escuta, 1983.

LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LATTMAN-WELTMAN, Fernando (et.all). *A imprensa em Transição: O Jornalismo Brasileiro nos Anos 50***.** São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

LE GOFF, Jacques. Na Idade Média: tempo da Igreja e o tempo do mercador In LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

LOPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Dioniso no Exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo*. São Paulo: Paulus, 2002.

LOWENTHAL, David Lowenthal (1985). *The past is a foreign country.* UK: Cambridge University Press, 2003.

MACEDO, José Rivair. "Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na alta Idade Média"*. Boletim CPA.* Campinas, n.4, jul./dez. 1997.

MAFFESSOLI, Michel. *A Conquista do Presente.* Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MAFFESSOLI, Michel. *A Sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia.* São Paulo: Zouk, 2005.

MAFFESSOLI, Michel. *Apocalipse: opinião pública e opinião publicada.* Porto Alegre: Sulina, 2010.

MAFFESSOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAFFESOLI, Michel. *O Instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas.* São Paulo: Zouk, 2003.

MALDONATO, Mauro. *Raízes errantes.* SP: SESC; Ed. 34, 2004.

MARTINS, Alice Fátima. *Saudades do futuro: cinema de ficção científica como expressão do imaginário social sobre o devir.* Tese. Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2003.

MATTOS, Hebe. "Laços de família e direitos no final da escravidão" In NOVAIS, Fernando e ALENCASTRO, Luiz Felipe (orgs.). *História da vida privada no Brasil. Império é a corte e a modernidade nacional.* Vol.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MELLO, M. T. Negrão, "História cultural como espaço de trabalho" In Márcia de Melo Martins Kuyumjian e M. T. Negrão de Mello (orgs) *Os espaços da História Cultural.* Brasília: Paralelo 15, 2008.

MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MISKOLCI, Richard. "Frankenstein e o espectro do desejo". *Cadernos Pagu*, n. 37, Campinas, jul./dez. 2011.

MORAIS, Dênis de. "A tirania do fugaz: mercantilização cultural e saturação midiática" In MORAIS, Dênis (org.). *Sociedade Midiatizada.* Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MORETTI, Franco. "A dialética do medo" In Idem, *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre sociologia das formas literárias.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MORIN, Edgar. *O cinema e o Homem imaginário.* Lisboa: Moraes editores, 1970.

MOTA, Carlos Guilherme. *A Revolução Francesa.* São Paulo: Ática, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich (1871). *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVAES, Adauto (org.) *Muito além do espetáculo.* São Paulo: Editora Senac, 2005.

NOVAES, Adauto. "A Ciência no corpo" in NOVAES, Adauto. (org.) *O Homem-máquina: a ciência manipula o corpo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OLIVEIRA, Bernardina S. "introdução" In EURÍPiDES. *Hipólito.* Brasília: Editora UnB, 1997.

OLORENSHAW, Robert. "Narrating the Monster: From Mary Shelley to Bram Stoker" In Stephen Bann (org.) *Frankenstein: Creation and Monstrosity.* London: Reaktion Books, 1994.

OUTRAM, Dorinda. *O Iluminismo.* Lisboa: Temas e debates, 1995.

PANOFSKY, Erwin. "A história da arte como uma disciplina humanística" In *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PELEGRINO, H. "Édipo e Paixão" In A. Novaes (org.), *Os sentidos da Paixão.* São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

PENNA, João Camillo. "Máquinas utópicas e distópicas" in NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* São Paulo: Ed. Agir e Ed.SESCSP, 2008.

PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural.* Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PESSOA, Fernando. "Introdução à Estética" In Walmir Ayala (coord.) *Fernando Pessoa: Antologia de Estética, Teoria e Crítica Literária.* Rio de Janeiro: Ediouro, 1986.

POLLAK, Michael. "Memória, Esquecimento, Silêncio". Revista *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989.

POLLAK, Michael. "Memória e identidade social". Revista *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992.

RAMOS, Graça. *Ironia à brasileira*. São Paulo: Paulicéia, 1997.

REVEL, Jacques. "Microanálise e construção do social" In REVEL, Jacques (org.). *Jogos de Escalas*. A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RICOUER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento.* Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

ROLA, Stanislas K. (1977). *Alchemy: The Secret Art.* Londres: Thames and Hudson, 1997.

ROSSI, Paolo. "O cientista" In: VILLARI, Rosario. (org.). *O Homem Barroco*. Lisboa: Presença, 1995.

SAMUEL, Raphael. "Teatros de memória". Revista *Projeto História*, 14. São Paulo: EDUC, 1997.

SANTOS, Eduardo Natalino. "*Conquista do México ou queda de México-Tenochtitlan? Guerras e alianças entre castelhanos e* altepeme *mesoamericanos na primeira metade do século XVI".* http://www.usp.br/cema/images/stories/Conquista_do_Mexico.pdf

SANTOS, Laymert Garcia. "Humano, Pós-humano, Transumano" In NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* Rio de Janeiro: Agir e São Paulo: Ed. SESC, 2008.

SCHORSKE, Carl, "A história e o estudo da cultura" in *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo.* São Paulo: Cia das Letras, 2000

SHAKESPEARE, William. *Hamlet.* Porto Alegre: L&PM, 2007

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SILVA, Marcos. "*Depois da ditadura: Cidades brasileiras de cinema (Cidade de Deus, Cidade Baixa e O céu de Suely)"* In SILVA, Marcos e RAMOS, Alcides Freire (orgs.). *Ver história: o ensino vai aos filmes.* São Paulo: Ed. Hucitec, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu. "A produção social da identidade e da diferença" In SILVA, Tomaz Tadeu. (org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.* Petrópolis: Vozes, 2009.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Edições Loyola, 2005.

SLOTERDIJK, Peter apud NOVAES, Adauto. "Herança sem Testamento" In NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* Rio de Janeiro: Agir e São Paulo: Ed. SESC, 2008.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo Riso.* Rio de janeiro: Ed. FGV, 1998.

SÓLON, "Eunomia" (frag.3, Diehl), traduzido do grego por Maria Helena da Rocha Pereira. In: Pereira, Maria Helena da Rocha (org.) *Hélade - Antologia da Cultura Grega*. 6a Ed, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Instituto de Estudos Clássicos, 1995.

SOUZA, Ana Célia Rodrigues. "Dioniso" In Maria Zélia de Alvarenga. *Mitologia Simbólica, Estruturas da Psique e Regências Míticas.* São Paulo: Casa dos Psicólogos, 2007.

STRATTON, Jon. "So Tonight I'm Gonna Party like it's 1999"– Looking forward to *The Matrix"* In DIOCARETZ, Myriam e HERBRECHTER, Stefan (orgs). *The Matrix in Theory.* New York: Rodopi, 2006.

TESTART, Jacques apud NOVAES, Adauto. "A Ciência no corpo" in *Idem* (org.) *O Homem-máquina: a ciência manipula o corpo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003,

TRESIDER, Jack. *Dictionary of Symbols: an ilustrated guide to traditional images, icons and emblems.* São Francisco: Chronicle Books, 1998.

VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga,* vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VERNANT, Jean Pierre. "A organização do cosmos humano" In *As Origens do Pensamento grego.* Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VERNANT, Jean Pierre."O universo espiritual da pólis" In *As origens do pensamento grego.* Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre. "A bela morte de Aquiles" In *Entre mito e política* [1996]. São Paulo: Edusp, 2002.

VEYNE, Paul (1971), Como se escreve a história/Foucault revoluciona a história. Brasília, Ed. UnB, 1982.

VIZENTINI, Paulo G.(et.all) "Industrialização e construção de nações na Europa (1848-1890)" In VIZENTINI, Paulo G.(et.all). *História do mundo contemporâneo.* Petrópolis: Vozes, 2008.

VIZENTINI, Paulo. "A Guerra Fria" In Daniel Araão, Jorge Ferreira e Celeste Zenha (orgs.), *O Século XX: o tempo das crises - revoluções, fascismos e guerras* (Vol.3). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The Capitalism World Economy.* Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

WINOCK, Michel. "Uma mulher inventa a classe operária: Flora Tristan" In *As vozes da liberdade: os escritores engajados do século XIX.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema.* Rio de Janeiro: Graal: 1983.