

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM HISTÓRIA

JEFFERSON LUIS RIBAS DE OLIVEIRA

**Cinema e Doença:
Representações da Enfermidade Através da Série *Alien***

MARECHAL CÂNDIDO RONDON - PR

2010

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM HISTÓRIA

JEFFERSON LUIS RIBAS DE OLIVEIRA

**Cinema e Doença:
Representações da Enfermidade Através da Série *Alien***

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em História na Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Programa de Pós-Graduação História, Poder e Práticas Sociais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História. Linha de Pesquisa “Práticas Culturais e Identidades”.

Orientadora: Geni Rosa Duarte.

MARECHAL CÂNDIDO RONDON – PR

2010

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM HISTÓRIA

JEFFERSON LUIS RIBAS DE OLIVEIRA

**Cinema e Doença:
Representações da Enfermidade Através da Série *Alien***

Dissertação apresentada como pré-requisito de conclusão do curso de Mestrado em História, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

Marechal Cândido Rondon, ____/____/____

Banca Examinadora

AGRADECIMENTOS

A Deus...

A minha família, pelo apoio que me deram durante todo o período desse trabalho.

A minha orientadora Geni Rosa Duarte, por sua grande paciência e imenso carinho que orientou essa dissertação.

Aos professores Robson Laverdi, Yonissa Wadi e Méri Frotscher, da linha de pesquisa Práticas Culturais e Identidades, pelas discussões excelentes e pelo grande conhecimento que nos propiciaram a construção desse trabalho.

Aos colegas da turma de mestrado, testemunhas das alegrias e do crescimento, tanto intelectual quanto espiritual.

A Fundação Araucária, pelo apoio financeiro de grande parte dessa pesquisa.

A todos, Muito Obrigado!!

SUMÁRIO

Resumo.....	7
Abstract.....	8
Introdução.....	9
1 - Cinema, Corpo e Doença.....	23
1.1 - Corpo/Doença.....	23
1.2 - Imagem/Doença.....	34
1.3 - Cinema/Doença.....	40
2 - Ficção Científica: Um Gênero Alienígena?.....	54
2.1 - Ficção Científica: nos meandros da ciência.....	56
2.2 - Ficção Científica nos meandros da política: o olhar sobre o outro.....	67
3 - Vírus e Monstros: Uma Análise da Série <i>Alien</i>.....	73
3.1 - A Saga de Ripley.....	76
3.2 - Corpo e Doença na Série <i>Alien</i>.....	85
3.3 - A Companhia: Política e Genética.....	103
Considerações Finais.....	119
Fontes.....	123
Fontes Secundárias.....	125
Referências.....	128

RESUMO

A problemática deste trabalho é discutir como a representação de doença pode ser visualizada nos filmes da série de Ficção Científica *Alien*, uma das mais populares sagas cinematográficas de todos os tempos, e de que forma a idéia de enfermidade é ali apresentada.

As fontes utilizadas nessa pesquisa são os quatro filmes desta série norte-americana: *Alien – O Oitavo Passageiro* (Ridley Scott, 1979), *Alien – O Resgate* (James Cameron, 1986), *Alien 3* (David Fincher, 1992) e *Alien – A Ressurreição* (Jean-Pierre Jeunet, 1997).

A questão central dessa dissertação é analisar como, através da representação de um “alienígena”, a idéia de doença se faz presente nos filmes dessa saga cinematográfica. Durante a História, inúmeras enfermidades foram discursivamente ganhando metáforas sombrias. Idéias como “poluição”, “peste”, “flagelo”, “Ira de Deus”, “o mal que vem de fora”, “castigo” foram uma constante na descrição de doenças estigmatizantes, como por exemplo, a Lepra e a Aids. Esse trabalho busca interpretar como essas metáforas sobre a doença aparecem nos filmes escolhidos, que se apresentam como idéias de monstruosidade, “não-natureza” e fuga ao conhecimento pré-estabelecido. Através das análises das narrativas fílmicas, mostramos como o ser “alienígena” protagonista da saga se apresenta exatamente como essas alegorias sobre a idéia de enfermidade. Igualmente procuramos também problematizar como a questão do corpo é tratada nos filmes, articulando a isso a temática da genética humana a um novo “totalitarismo” da iniciativa privada que se sobrepõem a o poder do Estado.

Embora o cinema hollywoodiano possa ser considerado uma das formas mais sofisticadas do que se convencionou chamar “indústria cultural”, propomos com essa pesquisa demonstrar que essas produções cinematográficas têm seu valor como documentos históricos, cuja análise mais aprofundada pode nos revelar questões instigantes sobre inúmeras temáticas, o que ajuda a mostrar o quanto o cinema é uma linguagem extremamente rica, pois suas narrativas são partes integrantes de um imaginário social, imaginário este vivenciado no período em que as obras fílmicas são realizadas, tornando-se campos férteis para que possamos visualizar determinados medos que o tempo presente demonstra.

Palavras-chave: Cinema; Ficção Científica; Doença; *Alien*; Representações.

ABSTRACT

The problematic of this paper is to discuss how the representation of illness can be visualized in movies of the series of Scientific Fiction Series *Alien*, one of the most popular cinematic saga of all times, and in what way the illness idea is there presented.

The sources used on this research are the four movies of this North American serie: *Alien* (Ridley Scott, 1979), *Aliens* (James Cameron, 1986), *Alien 3* (David Fincher, 1992) and *Alien: Resurrection* (Jean-Pierre Jeunet, 1997).

The central question of this term paper is to analyze how, through of the representation of the “alien”, the idea of the illness is present in movies of this cinematic saga. During this history, countless illness were in a discursive way receiving dark metaphors. Ideas such as pollution, plague, scourge, Wrath, the evil that comes from outside, grounding were a constant in a description of a stigmatize kind of illness, such as Leprosy and Aids. This paper has an aim to interpret how these metaphors about the illness appeared in these movies, which are showed with monstrosity, “no nature” an escape of the established knowledge. Through film narrative analyses, we showed how the “alien” being, protagonist of the saga is exactly presented like these allegories about the illness idea. Equally we also looked for questioning how the body idea is treated in movies, articulating to it the thematic of the human genetic to a new totalitarianism of the private initiative that is overlapped in relation to the State power.

Although the Hollywood movie can be considered one of the most sophisticated of way of what was stipulated to call cultural industry, we proposed with this research demonstrate that these cinematic productions has its value as historic documents, which the deep analyse can reveal riveting questions about countless thematics, what helps to show how much the cinema is an extremely rich language, since its narratives are part of a component of the social imaginary, and it is lived when the film period that the film piece are performed, certainly it becomes fertile fields in order to make possible to visualize some fears which the current time demonstrates.

Key-words: Cinema; Scientific Fiction; Illness, Alien; Representations.

INTRODUÇÃO

A passagem do século XIX para o século XX viu o surgimento de um importante invento, que de certa forma, teria um papel essencial na vida moderna a partir daí. Esse invento era o cinema. As tentativas de captar uma determinada imagem da realidade utilizando-se para isso de uma máquina já eram razoavelmente antigas, datam da Idade Moderna. Na metade do século XIX, com a invenção da fotografia, o congelamento de uma determinada cena mostrou novas possibilidades de representação imagética. Embora com todo o fascínio que a fotografia teria a partir disso, essas imagens representadas ainda eram extáticas. O cinema, ao contrário, trazia movimento a elas. Determinadas ações agora poderiam ser captadas em seqüência, o que expandiu muito o que até então poderia ser encenado, interpretado, captado e, por fim, filmado.

Com o seu surgimento e sua crescente popularização, o cinema ajudou a transformar a relação dos homens com a arte, como bem analisou Walter Benjamim. Seguindo sua clássica visão, o mundo moderno e seu crescente desenvolvimento técnico tornavam a obra de arte *reprodutível*, ou seja, algo que poderia ser produzido em série, o que era totalmente o oposto da compreensão da obra de arte realizado até então. A pintura, a escultura e a arquitetura demonstravam seu valor por serem obras únicas, singulares. Com a reprodutibilidade técnica, linguagens como o cinema, e poderíamos incluir também após algum tempo a indústria de discos, e um pouco mais tarde os quadrinhos, seguiam agora uma lógica industrial. Com isso, a obra de arte perdia sua função ritualística, como nas primeiras comunidades humanas, em que as imagens tinham um significado profundamente religioso. Nesta nova fase histórica que se iniciou com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte perderia sua “aura” como objeto singular, porém agora poderia ser visualizada por um número muito maior de pessoas, seguindo já uma lógica da sociedade de massas. Em sua fase reprodutível, a percepção humana da obra de arte mudaria, bem como seus significados.

O cinema ainda não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades... Seu sentido está na sua faculdade característica de exprimir, por

meios naturais e com sua incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural¹.

Mas não somente como arte reproduzível é que o cinema é caracterizado. Ao contrário, por exemplo, de uma pintura, realizado por um artista individual, a obra cinematográfica é arte de um grupo de pessoas, em que atuam diretor, produtores, roteiristas, atores, figurinistas, fotógrafos, etc. Neste sentido, o cinema foge de ser um olhar apenas individual, como o próprio Benjamim compreende:

A reproduzibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória, porque a difusão de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade².

A nova linguagem surgida no final do século XIX, portanto, parece ter conseguido captar muito bem desde o seu princípio as aspirações, sonhos e fantasias de seus espectadores, afinal, em uma década o cinema se tornou um meio artístico extremamente popular. Suas sessões tornaram-se verdadeiros acontecimentos sociais, tornando-se espaços de sociabilidade. De forma interessante, a nova linguagem atraiu intensamente as classes trabalhadoras, o que gerou profundos preconceitos das classes dominantes – eruditas e econômicas – vendo no cinema apenas mais uma forma de diversão “popular”, uma diversão empobrecedora e alienada. Mas só podemos entender esse sucesso extraordinário da nova linguagem a partir deste contexto vivenciado por quase todos nas grandes cidades do período.

Muitos estudiosos vêem em *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of the Nation*, 1915), do diretor David W. Griffith, o filme que cria toda uma estética que revolucionaria o cinema, como a montagem paralela, *Close-ups*, trilha sonora, longuíssima duração (mais de três horas de película), tudo isso envolto numa narrativa linear, o que criaria os padrões do cinema hollywoodiano. Além de toda esta revolução estética, *O Nascimento de uma Nação* se torna ainda mais importante pela sua temática. Com um enredo histórico e nacionalista ao mesmo tempo (sua trama se centrava na Guerra de Secessão Americana), e mais do que isso, visto como um filme

¹ BENJAMIM, Walter. A Obra de arte na era de sua Reproduzibilidade Técnica. In: _____ **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 177.

² BENJAMIM, Walter. Idem. p. 172.

profundamente preconceituoso, a obra de D. W. Griffith demonstrou todo o potencial da nova linguagem como uma nova força para a difusão de representações sociais. Talvez tão importante quanto as suas inovações artísticas, o potencial do cinema como arma de propaganda, como arma política, tornou-se muito claro. A ingenuidade da nova arte, se é que algum dia ela realmente existiu, havia naquele instante terminado.

O cinema, então, como uma linguagem de grande aceitação popular, aliado ao seu poder extraordinário de difusão de representações sociais, não demorou a ser utilizado pelos grupos no poder para propagar ainda mais seus valores e suas visões de mundo. Vendo a sua força, os regimes totalitários da primeira metade do século XX, quase sem exceção, utilizaram-se de filmes, documentários ou ficcionais, para suas divulgações ideológicas. Mas isso não aconteceu apenas com o cinema, outros meios como o rádio e a música também foram cooptados por esses regimes ditatoriais.

Dois anos após a obra de Griffith, os vencedores da Revolução Bolchevique estabeleceram a linguagem cinematográfica como um dos principais veículos de divulgação do regime recém-instalado. Ainda que não tenha sido o único tipo de arte a servir aos propósitos revolucionários de 1917, foi através do cinema que a “arte socialista” ficou conhecida em todo o mundo. Dentre os inúmeros cineastas soviéticos deste período, o mais famoso e um dos influentes na história do cinema mundial é Serguei Eisenstein. Filmes como *A Greve (Stachka, 1923)*, *O Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potyomkin, 1925)* e *Outubro (Oktyabr, 1927)* exemplificam a concepção revolucionária do diretor, que não era apenas de ver a revolução no sentido social, mas principalmente numa estética revolucionária. Surgindo daí uma linguagem muito rica, com uma montagem extremamente complexa, que teve dificuldades para ser compreendida por seus contemporâneos, e as sucessivas disputas ideológicas com os dirigentes do Partido Comunista e com os líderes da URSS, que submeteram cortes e mudanças em seus filmes, nem por isso privando-o de ser uma espécie de “cineasta oficial” do regime bolchevique³.

Com o grande avanço dos meios de comunicação e o crescimento da sofisticação da técnica cinematográfica, os filmes se tornaram peça-chave para a propaganda política. Ainda que o sentido de propaganda política no cinema tenha surgido em curtos filmes realizados durante a

³ NOVA, Cristiane. **Revolução e Contra-Revolução na Trajetória de Eisenstein**. Disponível em <www.oohloda-historia.org>. Acesso em 03 jul. 2007.

Primeira Guerra Mundial, foi durante os anos 1930 e na Segunda Guerra que este tipo de filme teve mais importância.

As produções cinematográficas de países que viviam sobre regimes ditatoriais como era o caso de Alemanha, Itália, Portugal e Espanha, não centravam suas representações imagéticas unicamente no “grande líder”. Neste complexo cinema político, cinejornais e filmes épicos e dramáticos reforçavam idéias governamentais, mostradas como as únicas de valor verdadeiro, além de realizarem um total maniqueísmo entre o “bem” – representados por imagens e/ou personagens ligados aos valores ideológicos do regime – e o “mal” – personificado quase sempre nos estrangeiros de um modo geral, e nos judeus e comunistas de forma mais particular.

Não era na idéia de confronto que estas produções eram centradas. Imagens de festas, desfiles militares, discursos de políticos regionais e o mais interessante, os esportes, eram mostradas como ideais para uma sociedade mais forte e alegre, em que podemos interpretar, que igualmente ao corpo humano, a sociedade só seria “perfeita” se cada um estivesse no seu lugar e cumprisse as suas funções⁴.

Neste tipo específico de cinema propagandístico, as produções realizadas durante a Alemanha nazista tem um apelo especial, principalmente as realizadas pela diretora alemã Leni Riefenstahl, como *O Triunfo da Vontade (Triumph Des Willens, 1934)* e *Olympia (1938)*. O primeiro, um documentário sobre o congresso do Partido Nazista em Nuremberg. O segundo, um filme em duas partes sobre os Jogos Olímpicos realizados em Berlim no ano de 1936. Nestes dois filmes, a cineasta com sua refinada técnica cinematográfica mostra todo o potencial para criar imagens que permanecem no inconsciente coletivo. Grandes platéias, grandes construções, grandes discursos. Parece que o cinema de Riefenstahl não quer construir a História, ele quer ser a própria História, “Cinema-Verdade”, como disse depois a diretora, e como é comum nos inúmeros tipos de regimes totalitários, ele é centrado nos grandes homens e nos grandes fatos, são estes os que devem permanecer, uma idéia que chega até os dias atuais.

Aliás, o próprio Adolf Hitler via assim o potencial do cinema para a política, conforme destaca Alexandre Ferreira:

⁴ Para uma análise deste cinema dos governos totalitários ver PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e Propaganda no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo. **História: Questões e Debates**. Curitiba, Nº 38, p. 101-131. Jan/jun 2003.

A faculdade de assimilação das massas é muito limitada, sua compreensão muito modesta e é grande a sua falta de memória. Dessa forma, toda propaganda deveria restringir-se a pouquíssimos pontos, repetidos incessantemente pela ação de formas estereotipadas, até que o último dos ouvintes estivesse em condições de assimilar a idéia⁵.

Os norte-americanos não ficaram imunes a isso. Seja através de filmes como *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, ou através de desenhos animados dos Estúdios Disney, uma política pretensamente liberal se mostrava em seus produtos. Política esta que teve na América Latina um de seus principais pilares, criando estereótipos sobre estas mesmas culturas, legitimando idéias preconceituosas do senso comum.

Lembrando-se também que no caso do Brasil, Getúlio Vargas também se utilizou do cinema como propaganda política. O “Cinejornal Brasileiro”, que era uma das formas de propagar entre a população as benesses que o governo do Estado Novo trazia para a nação brasileira, foi um meio didático não só como imagem que o governo criava para todo o país, como tornava o próprio Estado o único agente da sociedade, o único ente a “civilizar” o Brasil, a retirar a nação do “atraso” e abrir as portas para a modernidade, mas não sem criar ambigüidades e mostrar as dificuldades que o país passava, apesar de toda a máquina de propaganda controlada pelo DIP⁶.

Esta digressão justifica-se a partir das considerações que faremos também com relação à Ficção Científica. Esse gênero também possui uma historicidade, e também dialoga com questões políticas e sociais, como mostraremos posteriormente.

Apesar deste uso intensamente ideológico do cinema, não somente na primeira metade do século XX, mas de certa forma até os dias atuais, isso não nos dá margem para vermos a “sétima arte” como uma linguagem homogênea e com uma única forma de interpretação possível. Durante a sua história, o cinema foi palco de disputa entre diferentes concepções artísticas e distintas visões de mundo. Filmes de David W. Griffith, Leni Riefenstahl, Glauber Rocha ou Steven Spielberg tem suas enormes diferenças entre as técnicas empregadas, estruturas narrativas e objetivos de suas obras. Mas como pesquisador, acredito que todas as obras cinematográficas

⁵ FERREIRA, Alexandre Maccari. Pelos Caminhos da Política e do Cinema: a propaganda cinematográfica no rumo da história. In: IV Simpósio Nacional de História Cultural, 2008. **Anais Eletrônicos**. Goiânia: Editora UCG, 2008. p. 4.

⁶ SOUZA, José Inácio Melo. Trabalhando com Cinejornais: relato de uma experiência. **História: Questões e Debates**. Curitiba, Nº 38. p. 43- 62. Jan/jun. 2003.

tem um valor inegável como documentos históricos. O cinema foi e continua sendo um documento extraordinário ao trazer em seus filmes questões vivenciadas e problematizadas pelos grupos sociais em suas disputas históricas.

Para Walter Benjamin, o cinema abre pela primeira vez o “inconsciente ótico”, deixa ver de forma mais clara os sonhos das coletividades⁷. Neste sentido, a experiência de ver um filme se aproxima da experiência da psicanálise. Já para Massimo Canevacci, o cinema reatualiza mitos e tradições ancestrais, o que o autor enxerga como uma grande arma para a dominação “burguesa”, vendo na linguagem cinematográfica um profundo veículo para a propagação ideológica dos grupos dominantes:

Entre outras coisas, o cinema é – por sua “natureza” – antropológico, na medida que não lhe é estranha a possibilidade de apresentar qualquer momento cultural da história do homem no espaço e no tempo, com um envolvimento da percepção superior às anteriores formas de narração⁸.

Para muitos antropólogos, filmes poderiam também ser vistos como mitos, pois apesar das películas geralmente serem vistas como obra de um autor (no caso, o diretor do filme), eles portam significados e sentidos coletivos, pois são realizados dentro de um “idioma”, de uma cultura específica. E como são também artefatos culturais, trazem vestígios relevantes para o estudo da sociedade em que a obra cinematográfica foi realizada, desmascarando seus aspectos inconscientes e revelando mecanismos culturais mais profundos⁹.

A ciência histórica demorou, mas pouco a pouco passou a interrogar as fontes cinematográficas como documentos relevantes para o estudo das representações sociais do século XX. Sendo o século passado um período em que as imagens como um todo tiveram um papel essencial na construção de imaginários sociais, o cinema não poderia ficar de fora das problematizações de historiadores e outros pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento.

Um dos pioneiros e até hoje um dos mais citados analistas na área cinematográfica foi Siegfried Kracauer. Sua obra mais famosa, *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*, lançada originalmente em 1947, e publicada no Brasil somente em 1988, trouxe

⁷ BENJAMIM, Walter. Idem. p. 189-190.

⁸ CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do Cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. p. 25.

⁹ HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-Violência. Mimesis e Reflexividade em Alguns Filmes Recentes**. São Paulo, 1998, 136 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo. Particularmente o primeiro capítulo, “Antropologia e Cinema”.

os filmes para o primeiro plano de análise, e demonstrou a importância da sétima arte para o estudo das sociedades.

Para Kracauer “o que os filmes refletem não são credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam abaixo da consciência”¹⁰. Ao analisar filmes da Alemanha nas décadas de 1920-1930, tentou encontrar vestígios do pensamento autoritário que desembocaria no Nacional-Socialismo. Apesar da riqueza da obra, Kracauer foi muito criticado por outros estudiosos posteriores por ver este sentido “profético” do cinema. Mas, ainda que com limitações, sua obra abriria espaço para que a linguagem cinematográfica pudesse ser estudada e problematizada posteriormente.

A renovação metodológica da ciência histórica, em grande parte devido à Escola dos Annales francesa a partir dos anos 1930, aliada ao crescimento imenso da chamada “cultura de massas” após a Segunda Guerra Mundial, contribuiu para que os filmes pudessem ser interpretados como representações e encenações dessas sociedades que passavam por mudanças drásticas. Neste sentido, as visões de sociedade propagadas pelas narrativas filmicas compunham um quadro interessante de resistências e conflitos sociais, visões de grupo e de gênero, nacionalidades, identidades étnicas, relações familiares e de trabalho. Ou seja, as películas tornavam-se “microcosmos”, em que a partir de uma visão caleidoscópica, as representações da vida em sociedade se abriam para um olhar novo.

No campo da História, um nome se sobressaiu. Trata-se do historiador francês Marc Ferro. Pesquisador da Revolução Russa e dos conflitos políticos do século XX iniciou após algum tempo pesquisas com as fontes cinematográficas, chegando inclusive a dirigir alguns filmes. Teve inúmeros textos publicados, alguns dos quais ainda sem tradução para o português, mas definiu um método científico para o estudo da linguagem cinematográfica. Seus textos mais populares são o ensaio “O Filme: Uma contra-Análise da Sociedade?”, publicada na coletânea *História – Novos Objetos*, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora. E o conhecido livro *Cinema e História*, escrito na década de 1970 e lançado no Brasil em 1992.

Para Marc Ferro, até hoje um dos principais nomes no estudo da relação cinema-história, os filmes, também ajudam a compor a escrita da história, e compondo-a, como qualquer documento, seus criadores iluminam alguns pontos e obscurecem outros. O filme dialoga com

¹⁰ KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler. Uma História Psicológica do Cinema Alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p. 18.

seus aspectos sociais de seu tempo, produção, público, crítica, regime de governo, e segundo o próprio Ferro, “constituem a matéria de outra história que não é a História, uma contra-análise da sociedade?”¹¹.

Para o historiador francês, a grande riqueza do filme está em seus “lapsos”, pois é através destas fissuras deixadas nas películas – de ficção ou não – do diretor, das ideologias políticas, da crítica especializada, é que se pode aprofundar através dos filmes a época e o espaço social onde foi realizado. É a partir disso que o cinema ganha toda a sua complexidade como fonte histórica, mostrando uma realidade que foge aos padrões propostos, deixando o “conteúdo aparente”, o visível, para ser visto com um olhar mais refinado, buscando-se uma realidade ocultada, o “conteúdo latente”, a “zona de realidade não-visível”, como ele chama.

Analisar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la¹².

O cinema ocupa papel importante na escrita de Marc Ferro, e uma possibilidade de entendermos isso não está só no fato da renovação metodológica que o século XX possibilitou à ciência histórica, mas podemos também perceber que as imagens, no século passado, ocuparam um papel extraordinário na difusão de representações sociais, e neste cenário o cinema é um ator relevante. Importante também entender que sentido de história é essa que perpassa estas imagens. Miriam Rossini, citando uma conferência do próprio Ferro, fala da relevância de analisar o discurso fílmico nos dias atuais, já que as linguagens audio-visuais (cinema e televisão) acabam criando “versões distorcidas do passado” e o historiador deve estar atento a isso, “e evitar que a sociedade seja completamente desinformada por esses meios audio-visuais”¹³.

As idéias e o método de “zona de realidade não-visível” feito por Marc Ferro para a análise de filmes, apesar de ser bastante utilizado até os dias atuais, já gerou críticas, principalmente devido à limitação de seu próprio método, uma delas a feita por Eduardo Morettin, em artigo bastante citado.

¹¹ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 86-87.

¹² Idem. p. 88.

¹³ ROSSINI, Miriam de Souza. Cinema e História: uma abordagem historiográfica. **História – Unisinos**. São Leopoldo. Edição Especial. p. 125. 2001.

Para Morettin, o filme como fonte histórica, como pensado por Marc Ferro, tem o sentido de complementaridade, de negar ou comprovar a escrita histórica, não ocupando o primeiro plano como documento. O filme, neste sentido, ocuparia um espaço menor, meramente ilustrativo, já que o cerne da “veracidade” encontrar-se-ia comumente nos documentos escritos. Esse posicionamento é criticado por Morettin, afirmando ele “que o uso do cinema como ‘arma de combate’ e a exploração de sua potencialidade na construção de uma história *com* o cinema somente serão concretizadas se o filme for alçado ao primeiro plano”¹⁴.

O filme como documento só terá validade se for analisado dentro de sua própria lógica, de sua linguagem, das questões e problemas que coloca como obra de arte e como fonte histórica. É dentro desta complexidade própria, dos diálogos que realiza, que o cinema tem sua importância como suporte de conhecimento:

Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. (...) o relevante ou irrelevante não é um dado que *a priori* podemos estabelecer na análise filmica a partir dos nossos conhecimentos anteriores. Com este movimento, evitamos o emprego da história como pano de fundo, na medida em que o filme não está a iluminar a bibliografia selecionada, ao mesmo tempo em que não isolamos a obra de seu contexto, pois partimos das perguntas postas pela obra para interrogá-lo (...) ¹⁵.

Para Morettin, o filme deve ser visto e analisado com os projetos ideológicos que dialoga, nas escolhas realizadas e no porquê delas. Alçado à categoria de documento histórico, suas idéias vão ao encontro da noção de documento/monumento de Jacques Le Goff, para quem o documento, vestígio do passado, tem de ser entendido dentro das relações de força e poder da sociedade onde foi gerado, entre os meandros das lutas pela memória e pela história:

O documento não é qualquer coisa que fica do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa¹⁶.

¹⁴ MORETTIN, Eduardo. O cinema como Fonte histórica na Obra de Marc Ferro. **Historia – Questões e Debates**. Curitiba Nº 28. p. 38. 2003.

¹⁵ Idem. p. 39.

¹⁶ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **Memória-História** (Enciclopédia Einaudi). Campinas: Unicamp, 1996. p. 545.

Os filmes, como qualquer vestígio do passado, deixam transparecer em suas imagens e narrativas as idéias e os conflitos vividos no tempo presente da realização da obra. Independente se a trama da película se passa num passado remoto ou num futuro distante, é sempre do seu presente, de seu contexto social e histórico que o cinema realiza um diálogo. Como escrevem Francis Vanoye e Anne Goliot-Letè:

Nosso propósito será mais interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve. A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de um filme “fala” do presente (ou sempre “diz” algo do presente, do aqui e agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso¹⁷.

Importante dizer também que os filmes não devem ser vistos apenas no que “mentem” ou “reiteram” de outras fontes históricas, particularmente as escritas. Todo filme é uma invenção, uma representação, independentemente de qual tipo de fontes (ficcionalis ou não) sirvam de inspiração para um determinado roteiro. É dentro de suas propostas e escolhas que devem ser pensados e analisados como documentos. Tais questões ficaram mais evidentes em algumas nas análises dos chamados “filmes históricos”, como por exemplo, no filme de Carla Camurati, *Carlota Joaquina*, de 1994, em que processo de reinvenção do passado através da linguagem fílmica é deixado de lado, vendo-se em algumas análises apenas os “erros históricos” que o filme cometeu¹⁸.

Já é bem conhecido o quanto o cinema faz parte do nosso cotidiano. Depois de superado a idéia dos filmes serem vistos apenas como lazer e entretenimento, eles vem ocupando cada vez mais espaço na pesquisa histórica e também no campo da educação e do ensino. E mais, como comenta Marc Ferro, “Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autentica ou pura invenção, é História”¹⁹.

O cinema já faz parte de nosso imaginário há muito tempo. Difícil pensar o século XX e este início de XXI sem as imagens filmicas, seja através de documentários, seja através de obras de ficção. Dificilmente a memória de um homem ou mulher na contemporaneidade não guarde

¹⁷ VANOYE, Francis e GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 1994. p. 55.

¹⁸ Como por exemplo em VAINFAS, Ronaldo. Carlota: caricatura da história. In: Soares, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge. **A História vai ao Cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 227-235. E também VILLALTA, Luiz Carlos. Carlota Joaquina: uma crítica ao conhecimento histórico. **ArtCultura**, Uberlândia: vol. 5, nº 7, p. 74-91 jul/dez de 2003 vol. 6, nº 8, jan/jun 2004.

¹⁹ FERRO, Marc. Op. Cit. p. 86.

uma imagem marcante de alguma película. Alguma cena que nos fez refletir profundamente, ou simplesmente nos emocionar, nos divertir. O cinema é algo que faz parte de nós.

Como uma das formas de linguagem de maior criação de representações na contemporaneidade, o cinema ajudou a projetar formas específicas de entendimento da história e da sociedade, entendimento este pesquisado na atualidade em inúmeros trabalhos. O cinema é uma linguagem de grande apelo popular, que cria determinadas memórias e legitima ideologias, de direita ou de esquerda, o que enriquece seu valor como fonte e como testemunho de uma época, já que ele também tem o poder de criar ou inventar um passado e um presente, quando não propõe um projeto de futuro.

E também como linguagem artística, a sétima arte tem toda a sua riqueza como discurso, como comenta Nicolau Sevcenko, e toda a arte, por mais fantasiosa e onírica que possa parecer, tira a sua inspiração de situações vividas no real, e os recria numa realidade mítica, representações estas que fazem um diálogo com o próprio real, e vice-versa, num processo dialético²⁰.

Deve-se levar em conta também que o filme, não apenas por trazer um determinado olhar sobre um aspecto do social, olhar este construído historicamente por seus realizadores, traz também embutido nele todas as possibilidades e limitações de sua época. Isso de certa forma também o torna datado no sentido tecnológico, já que o cinema, desde os seus primórdios, sempre teve como um aliado essencial o avanço técnico e a experimentação imagética, aliada ao diálogo que sempre realiza com as outras linguagens artísticas. Mas como dependente da tecnologia de uma época e de todos os seus recursos, um filme torna-se ainda mais rico ao mostrar os limites e os avanços do próprio conjunto de técnicas empregadas.

Importante enfatizar que “a leitura de um filme é algo datado historicamente”, ou seja, como qualquer fonte histórica, traz em si a possibilidade de ser sempre um questionamento contemporâneo do pesquisador, que tem uma visão e um conhecimento permeado pelas questões de seu tempo, como mostra Noma ao analisar questões urbanas a partir dos filmes *Metrópolis* e *Blade Runner*²¹.

²⁰ SEVCENKO, Nicolau. A Capital Irradiante. Técnica, Ritmos e Ritos do Rio. NOVAIS, Fernando A. (org.) In: **História da Vida Privada no Brasil**. República: Da Belle Epoque á Era do Rádio. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 521.

²¹ NOMA, Amélia Kimiko. **Visualidades da Vida Urbana. Metrópolis e Blade Runner**. São Paulo, 1998. 200 p. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica, p. 22.

Pensando nisso, vendo o historiador como um selecionador, me proponho a analisar um *corpus* de filmes que em minha concepção parecem realizar um interessante diálogo. Durante a pesquisa, as temáticas da Ficção Científica e da Doença se mostraram muito ricas, e também bastante desafiadoras. Durante o processo de análise, pude apreender o quanto a linguagem fílmica é polissêmica, é uma obra aberta, e o quanto não devemos ver o cinema através de idéias já pré-estabelecidas. Ao tentar analisar o imaginário do futuro, pude compreender de forma original o quanto de memória histórica é permeado nossos sonhos e pesadelos do presente. As múltiplas temporalidades que perpassam os homens e a arte de um modo geral, talvez sejam o que há de mais fascinante na vida humana, entre outras coisas.

Após essa explanação, torna-se necessário dizer o porquê da escolha da série *Alien* como fonte. Essa saga de filmes me pareceu um bom exemplo de articulação dos três temas citados acima. Filmes com temática sobre a doença quase sempre (com exceção talvez de *Ensaio sobre a Cegueira*, de que tratarei mais à frente) tratam da enfermidade em aspectos apenas individuais. Faltava uma representação da doença como um aspecto coletivo, o que encontrei nos filmes da série *Alien*. Além da questão da enfermidade, analisada no terceiro capítulo, as produções como um todo trazem questões a respeito de temas bastante atuais, como a genética e a crescente ausência do Estado como um agente social, em que a tecnologia e o poder privado se sobrepõem a tudo. A Ficção Científica como um todo é um campo extremamente vasto, e notei que representação da enfermidade também fazia parte desse mundo.

A respectiva dessa pesquisa é trabalhar com as fontes fílmicas observando nelas sentidos que vão além do que ver apenas elas como produtos de indústria cultural norte-americana, feitos para vender e entreter milhões de espectadores. O objetivo é analisar aspectos que parecem se “ocultar” nos filmes da série, que através de uma metáfora de um “alienígena” se fazem presentes.

A recente obra *Distrito 9* (*District 9*, Neil Bloomkamp) de 2009, também usa de seres de outro planeta para visualizar uma metáfora. Através de um grupo de alienígenas que pára com sua nave sobre Johannesburgo, tem seu espaço invadido e seus ocupantes são aprisionados e isolados numa comunidade em que não podem mais sair, traz de forma instantânea as imagens de segregação racial que durante décadas dividiu as etnias na África do Sul. A saída para esse conflito no filme é a violência extrema.

Alien traz também um assunto de forma alegorizada, - a doença, - além de outras questões, motivo de ter sido escolhido para essa pesquisa. Nas próximas páginas tentarei mostrar que sentidos são esses que podem ser visualizados nas películas dessa famosa série de Ficção Científica.

O gosto por interrogar as linguagens artísticas já existe há muito tempo em minha vida acadêmica. Durante a minha graduação, meu trabalho de conclusão de curso foi sobre revistas em quadrinhos. Mas a paixão pelo cinema vem desde a minha infância. Algumas das imagens que mais guardo na memória são exatamente imagens vistas nos filmes. Foram inúmeras *Sessões da Tarde* que me divertiram durante a minha adolescência. Isso sem falar na experiência de ir às salas de cinema, uma atividade que faço pelo menos uma vez por mês, quando posso, e que tenho muito prazer, sempre uma experiência nova e surpreendente.

Quando entrei no Programa de Mestrado em História da Unioeste, meu projeto de pesquisa era bem diferente. Queria problematizar o cinema e a doença, mas isso através de outro filme, o obscuro *Navigator – Uma Odisséia no Tempo (Navigator – A Medieval Odissey, 1988)*, realizado pelo neozelandês Vincent Ward. Durante as disciplinas do curso, as leituras, e as conversas com a orientadora, novas perspectivas de pesquisa foram surgindo, me fazendo mudar (e aumentar) o número de fontes. Foi um caminho bastante difícil, já que há pouca coisa escrita sobre Ficção Científica no Brasil, mas pouco a pouco os problemas foram contornados e o trabalho começou a ser realizado.

Importante dizer que era necessário o diálogo das fontes principais com outros filmes do gênero Ficção Científica, o que foi estabelecido a partir de assistir todas as produções citadas nesse texto. Isso de certa forma ajudou para a compreensão da especificidade das fontes fílmicas escolhidas, bem como no entendimento dos diferentes discursos que perpassam o gênero artístico a qual fazem parte.

Pensando nas problematizações sobre a linguagem cinematográfica acima exposta, a dissertação está dividida da seguinte forma: no primeiro capítulo haverá uma discussão sobre doença e corpo, em diferentes estudos sobre diferentes linguagens, e depois uma amostra de como as representações sobre doença já foram visualizadas em alguns filmes. No segundo capítulo se tratará do gênero Ficção Científica, das suas origens até suas representações mais atuais no cinema. No terceiro capítulo, serão analisados os quatro filmes da série norte-americana de Ficção Científica *Alien*, cujas produções foram realizadas entre os anos de 1979 e 1997,

dirigidas respectivamente por Ridley Scott, James Cameron, David Fincher e Jean-Pierre Jeunet, aliando as temáticas da Ficção Científica e da doença, bem como buscaremos problematizar a figura da *Companhia*, empresa monopolista que aparece nas películas, e de que forma temas como a engenharia genética, a clonagem e o desaparecimento do Estado e o domínio da iniciativa privada aparecem nos filmes. Mesmo em se tratando de uma série realizada há algumas décadas, essa questão é bastante atual, razão pela qual procuraremos problematizá-la referindo-nos inclusive a filmes mais recentes que, de uma forma ou outra, também, questionam o poder dessas megacorporações.

Esse estudo, obviamente, não tem a pretensão de esgotar os temas das fontes fílmicas escolhidas, mas cumprirá sua função se a partir de sua leitura muitas outras idéias de pesquisa vierem à mente de seus leitores. Foi um caminho difícil, mas esse desfecho seria extremamente recompensador.

1 - CINEMA, CORPO E DOENÇA

1.1 Corpo/Doença

É impossível falar de doença sem falar no corpo. Sem um o outro não pode existir²². Igualmente é impossível falar de enfermidade sem estudar as expressões corporais dos seres humanos, que variam conforme as épocas e os espaços sociais. Segundo Jacques Revel e Jean-Pierre Peter, autores do texto “O Corpo: o homem doente e sua história”, publicada na coletânea *História: Novos Objetos*, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora²³, o corpo é “o ausente da linguagem, o local do desejo e da infelicidade”. As dificuldades em se trabalhar com os sentidos culturais que foram dados ao corpo nas diferentes sociedades e nas diferentes épocas, explicam por que a história do corpo só há algum tempo atrás se tornou relevante para as ciências humanas:

E isso é evidente. Porque não existe palavra possível senão por causa do corpo. O que fundamenta a linguagem (não seu mecanismo nem suas leis, porém a necessidade de expressar-se) é que temos um corpo; sede do desejo, ele fundamenta a expressão desse desejo. Toda palavra é desejo, toda palavra vem do corpo. Se se fala, fala-se disto mesmo, embora sob a forma de outra coisa. Porém a palavra, nascida do corpo, ocupa-se logo em enganar, a tecer a vestimenta enganadora de uma ilusória independência. Aparência enganadora graças à qual sufoca, na linguagem, o que existe de inquietude no corpo. Finalmente, toda palavra ordenada, refletida, institucionalizada, emprega-se para negar o corpo²⁴.

O corpo, na cultura ocidental, foi durante muito tempo subjugado. Tido como o lugar das paixões, dos desejos, e logo, do pecado, era tido como inferior na hierarquia metafísica do ser humano. Espaço dos instintos, sua importância era tida como menor na dualidade mente/corpo.

A mente e o corpo tem sido designados atributos e conotações distintos. A mente é canonicamente superior à matéria. Ontologicamente, por isso, a mente, o

²² Quando escrevemos isso, não podemos nos esquecer das chamadas doenças mentais. Há todo um campo de discussão entre as doenças da “mente” e as doenças do “corpo”. O que de certa forma faz eco àquela velha dualidade entre “cérebro” e “corpo”. Apenas queremos deixar claro que há todo um campo de debate na história das doenças entre essas diferenças que estão longe de serem apenas biológicas.

²³ REVEL, Jacques e PETER, Jean-Pierre. O Corpo: o homem doente e sua história. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs). **História – Novos Objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005. p. 144.

²⁴ REVEL, Jacques e PETER, Jean-Pierre. O Corpo: o homem doente e sua história. In ; LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. **História: Novos Objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.p. 145.

desejo, a consciência ou o ego tem sido indicados como os guardiães e governantes do corpo, e o corpo deve ser seu criado.²⁵

Se o corpo pode ser o lugar da satisfação e do desejo, o seu oposto também se torna verdade, como o território da perda e da poluição. E é neste sentido que a idéia de doença ocupa seu espaço, como entidade de desestabilização e de desordem, tanto individual quanto social.

Para Revel e Peter, o corpo e a doença encontram-se na linguagem do não-dito, na ausência de palavras que definem tanto o prazer quanto o sofrimento. E é nesta nomeação (ou falta dela) que a doença ganha todos os seus significados²⁶.

Esse texto, um dos primeiros a serem publicados no Brasil relacionado à problemática da doença na história, torna-se fundamental ao trazer questões que se fazem centrais para este trabalho. Para os autores, as representações das diversas doenças no passado formam um conjunto que pode ser chamado de “intriga”, já que a idéia de doença torna-se um texto social.

É um sistema de mundo. Julga-se também que a peste tenha constituído o arquétipo da doença, para os antigos historiadores; ela em si mesma constitui uma história que, no entanto, vem do exterior mudo da história; ela é por excelência social, porém seu lugar na sociedade não é assinalável; ela é evidente, mas impalpável; coletiva, mas assinalável sobre um único indivíduo. O grupo encontra nela todas as interrogações que traz em si mesmo. Nossos textos são as variantes de um mito²⁷.

Um pouco antes desta citação, os autores descrevem algumas características que vêm numa espécie de “tradição” da representação social da doença. Uma narrativa histórica, em que alguns elementos parecem se repetir.

É reconhecida em todos esses textos de seqüências semelhantes: um ator histórico (o chefe, a cidade, o povo cristão, a nação) recebe do exterior (Deus, o Oriente, os judeus) seu mal (castigo, provação, vingança), porém deve procurar nele mesmo o remédio (no arrependimento, na prece, no isolamento, no *progrum*). É então de uma narrativa que se trata²⁸.

²⁵ PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter. **A Escrita da História: Novas Perspectivas**. Bauru: Ed. Unesp, 1992 p. 303.

²⁶ REVEL, Jacques e PETER, Jean-Pierre. Idem.

²⁷ Idem. Ibidem. p. 142.

²⁸ Idem, ibidem.

Se Revel e Peter vêem a doença como um texto, é esta “trama” acima que parece tornar a enfermidade cheia de significados. Dentro desta “narrativa”, a idéia de doença ocupa seu lugar como um “ator social”, uma representação. E é dentro de uma “história” que a enfermidade adquire sua inteligibilidade, seus sentidos.

Pensando nesta narrativa descrita acima e nos seus personagens – o ator histórico, o exterior, o mal, o remédio – articulado as representações do gênero artístico conhecido como Ficção Científica, é que proponho uma leitura das fontes escolhidas para esta pesquisa, os quatro filmes da série norte-americana de Ficção Científica *Alien*. A escolha destes quatro filmes deve-se ao diálogo que eles realizam com as questões levantadas para esta pesquisa, que são o discurso artístico da Ficção Científica, aliada as questões da doença e também do corpo. Nas próximas páginas e capítulos que se seguirão, tentarei mostrar como estes temas estão em contato nas produções cinematográficas selecionadas.

Desde os primórdios das sociedades humanas, a idéia de doença sempre foi um problema para os homens. Das primeiras tribos nômades até a sociedade moderna, o significado de estar doente, de possuir um mal físico ou psicológico dentro de si, acarretou questões e mudanças sociais. Se o sentido de bem estar, de ter uma vida saudável, significa um equilíbrio entre “espírito” e “corpo”, estar doente acarreta a visão oposta, a de algo desequilibrado, desarmônico, de um mundo fora do lugar, de ponta cabeça, quer numa visão individualizada, quer no “corpo social” como um todo.

Durante toda a história da humanidade, inúmeras foram as enfermidades que marcaram os corpos e as consciências dos homens. Manchas negras, juntamente com as guerras, a fome e os desastres ambientais, ajudaram a compor uma parte do imaginário ocidental: A Lepra (hoje Hanseníase), a Peste Bubônica, a Cólera, a Sífilis, a Tuberculose, a Gripe Espanhola, o Câncer, a Aids, entre muitas outras.

Dentre todas estas doenças citadas, a Hanseníase é a que se pode dizer possui a trajetória mais longa. Desde os tempos do Antigo Testamento, ter a Lepra significava estar imundo e impuro para o contato humano.

As vestes do leproso, em quem está a praga, serão rasgadas, e seus cabelos serão desgrenhados; cobrirá o bigode e clamará: Imundo, Imundo!

Será imundo durante os dias em que a praga estiver nele; é imundo, habitará só: a sua habitação será fora do arraial²⁹.

Esta curta passagem tirada do terceiro livro da Bíblia, o Levítico, no capítulo intitulado “As Leis Acerca da Lepra”, nos mostra a que condição social o doente de lepra estaria sujeito caso estivesse com esta doença. O forte adjetivo - imundo - perpassava e muito, seu sentido de ser apenas uma enfermidade física. A Lepra era entendida como um mal espiritual, algo que, atacando a parte externa do homem, seu corpo, deixa ver como está sua parte interna, seu espírito. Pelo menos é desta forma que compreendiam os antigos sacerdotes hebreus.

Porém, esta visão estigmatizante e impactante sobre a Lepra continuou no decorrer dos séculos. Na Idade Média, o pavor do contágio da doença gerou a criação dos leprosários, instituições ligadas às ordens religiosas, mais parecidas com casas de caridade do que com hospitais propriamente ditos. Mas o significado simbólico de estar com esta doença permanecia.

Condição antes que a doença – a pessoa é (ou era) leprosa, não está leprosa – o diagnóstico de lepra constituía uma condenação para a vida toda, a segregação era imediata e invencível. Associada à impureza e ao pecado, a concepção da lepra se insere na vida religiosa. O leproso é um “impuro”, objeto da ira de Deus, por ser pecador³⁰.

Nem a descoberta do bacilo da doença – encontrada por Hansen em 1875 – diminui esta teia de significações. Ao contrário, a repressão social aumentou ainda mais nos países ocidentais no início do século XX, amparados agora numa política de saúde baseada no isolamento obrigatório, nas colônias para hansenianos³¹.

A trajetória da Lepra, então, pode ser compreendida como uma história de esterotipização e perseguição ao “outro”. No século XIX, como escreve Ítalo Tronca em seu livro *As Máscaras do Medo: Lepra e Aids*, a Lepra novamente ocupa seu lugar no imaginário ocidental, um lugar da qual nunca se retirou, mas agora em um nível diferenciado, devido às intensas migrações da sociedade moderna:

²⁹ Levítico, 13, 45-46.

³⁰ ORNELLAS, Cleuza Panisset. **O Paciente Excluído**. História e crítica das práticas médicas de confinamento. Rio de Janeiro: Revan, 1997. p. 63.

³¹ OLINTO, Beatriz Anselmo. **Pontes e Muralhas**: diferença, lepra e tragédia no Paraná do início do século XX. Guarapuava: Unicentro, 2007. p. 24.

Certos povos e etnias, principalmente chineses, outros asiáticos e negros, estavam sendo identificados como populações prevalentemente leprosas. Casos e mais casos da doença, reais ou imaginários, eram relatados no exterior. Acreditava-se que a lepra estava aumentando em níveis alarmantes, a tal ponto que os europeus “havam cessado de demonstrar imunidade à doença, que se supunha ser seu privilégio”.³²

Sob a máscara da Lepra, como bem analisa Tronca, se escondia o medo dos imigrantes, não-brancos, que pouco a pouco, ocupavam espaços cada vez maiores nos países ocidentais. A Lepra servia como um dos ingredientes mais importantes para a construção do “perigo amarelo”.

O caso da Hanseníase é apenas o mais emblemático de todos, pois a doença, como fenômeno humano, ultrapassa certamente o seu sentido original de ser apenas uma entidade biológica, como explica Dilene Raimundo do Nascimento.

Pois a doença não é tão somente um conjunto de sintomas que nos leva a procurar um médico, mas também um acontecimento que ameaça e modifica nossa existência, seja individual ou coletivamente, muitas vezes com graves conseqüências³³.

Se a doença, por ser uma entidade da dor, do sofrimento e da morte, causa tanto espanto e angústia no espírito humano, deve-se pensar os meios e as linguagens pelos quais ela é nomeada.

Para a socióloga francesa Claudine Herlich, a doença deve ser pensada como uma *representação social*, algo que não é reflexo, mas sim parte integrante da construção do indivíduo e da sociedade. Algo pleno de significação.

Partindo do conceito de Emile Durkheim, Herlich nos mostra que a representação é interpretação e questão de sentido, é uma construção discursiva sobre o social. A doença, neste sentido pensada como representação, “é uma via de acesso privilegiado ao conjunto de suas concepções, de seus valores e de suas relações de sentido”, uma parte integrante do “pensamento social”³⁴.

A doença, vivida também no individual, mas principalmente como instância coletiva, deixa entrever as relações de conflito de uma determinada sociedade, seus limites, seus

³² TRONCA, Ítalo. **As Máscaras do Medo: Lepra e Aids**. Campinas: Editora da Unicamp. 2000. p. 39.

³³ NASCIMENTO, Dilene Raimundo do. **As Pestes do Século XX**. Tuberculose e Aids no Brasil – Uma História Comparada. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005. p. 28.

³⁴ HERZLICH, Claudine. A Problemática da Representação Social e sua Utilidade no Campo da Doença. **Physis; Revista Saúde Coletiva**. Rio de Janeiro, 15 (suplemento). p. 60.

preconceitos. Ela pode ser vista como um sistema da “desordem social” segundo os atores sociais, conforme Herzlich escreve:

Dito de outra forma, a dupla oposição “saúde-doença” e “indivíduo-sociedade”, que organiza a representação, dá sentido à doença. “Por meio da saúde e da doença, temos acesso à imagem da sociedade, de suas ‘imposições’, tais como o indivíduo as vive. Englobada nesta imagem, a doença adquire uma ‘significação’,...” Para nós, como para os primitivos, é provavelmente importante que, enquanto desordem, ela seja significativa. Ela encarna a “imposição social” (Herzlich, 1981, p. 177). Mais tarde, Susan Sontag (1977) formularia idéias parecidas, sob a bela expressão “doença como metáfora”³⁵.

A enfermidade, vivida também como um *conflito social*, quer no universo privado ou no mundo público, foi alvo de reflexões e representações nas diferentes linguagens artísticas, e os modos como foram vividos estes embates, entre determinadas doenças e a sociedade em geral, mostram-se quase sempre em olhares que nos instigam, por serem apresentados ora de forma questionadora, ora de forma a restabelecer antigos preconceitos. O que podemos dizer é que a doença, que freqüentemente vem nos assombrar e mostrar sua face, de forma individual ou coletiva (como por exemplo, a epidemia de Gripe que atingiu o Brasil e o mundo no ano de 2009) tem se mostrado um campo bastante rico para visualizarmos situações de crises e convulsões sociais, bem como os modos de repressão e resistência que surgem nesses períodos de embate.

Se a idéia de doença está intrincada com a idéia de corpo, torna-se então relevante compreender as formas que as diferentes formas de linguagem dão sentido a estes conflitos de representações. Um dos exemplos máximos de como a doença torna-se uma *nomeação* é o livro de Susan Sontag *A Doença como Metáfora*. Sontag, que no período da redação desta obra estava acometida pelo câncer, reflete sobre como a doença, a enfermidade física ou psicológica, serve de base para uma teia de significações. Suas idéias expostas neste livro são de grande importância para a compreensão das concepções sobre a doença como construção discursiva.

Para Sontag, estar doente significava ganhar uma outra cidadania, um atestado de exclusão. É ganhar uma outra subjetividade, uma identidade em um mundo em que existem dois grupos; o reino dos sãos e o reino dos doentes³⁶. Para ela, a doença tenderia a ser vista não apenas

³⁵ Idem. p. 60.

³⁶ SONTAG, Susan. **A Doença como Metáfora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 11.

como uma entidade física, biológica, mas principalmente como figura de linguagem, como metáfora³⁷.

As doenças, nos diferentes espaços e temporalidades da história, foram ganhando significados profundos, lúgubres, e como entidades, as enfermidades passaram, e muito, do universo apenas individual, íntimo.

Doenças epidêmicas eram uma figura de linguagem muito comum para designar a desordem social. Da palavra inglesa *pestilence* (peste bubônica) veio *pestilent*, cujo sentido figurado, segundo o *Oxford English Dictionary*, é “ofensivo à religião, à moral ou à paz pública – 1513”; e *pestilential*, que significa “moralmente pernicioso ou deletério – 1531”. Os sentimentos sobre o mal são projetados numa doença. E a doença (tão enriquecida de sentidos) é projetada sobre o mundo³⁸.

A doença então, torna-se uma simbologia do mal. Um mosaico de representações imagéticas ou literárias, em que o castigo moral, a ira de Deus, a poluição, o caos servem como sinônimos para descrever o impacto de determinada enfermidade.

A lepra, em seu auge, suscitou uma sensação de horror igualmente desproporcional. Na Idade Média, a lepra era um texto social em que a degradação se tornou visível; um exemplo, um emblema da decadência. Nada é mais punitivo do que dar um sentido a doença – invariavelmente, tal sentido é de cunho moralista. Qualquer doença importante cuja causalidade seja tenebrosa, e cujo tratamento seja ineficaz, tende a ser saturada de significação. Primeiro, os objetos de pavor mais profundo (decomposição, decadência, contaminação, amônia, fraqueza) identificam-se com a doença. A doença em si torna-se uma metáfora. Em seguida, em nome da doença (ou seja, usando-a como metáfora), um horror é imposto a outras coisas. A doença torna-se adjetiva. Diz-se que algo parece a doença, indicando que é feio ou repugnante. Em francês, uma fachada de pedra corroída ainda é chamada de *lépreuse*³⁹.

Através deste parágrafo, Susan Sontag, define bem como a doença se torna metáfora. Ela se torna um tabu, não apenas por trazer em si uma imagem da morte, mas ocasionando também o surgimento de um feixe de representações.

³⁷ Idem, *ibidem*. p. 11.

³⁸ Idem, *ibidem*. p. 53-54.

³⁹ Idem, *ibidem*. p. 53.

Ao longo do livro, a autora referencia inúmeros termos que tristemente adjetivavam as doenças mais estigmatizantes, em geral as enfermidades que tinham um surgimento envolto em mistério, em que o conhecimento médico/científico demorou a encontrar suas causas. Noções como “corpo opaco”, “dessexualidade”, “invasão”, “gravidez demoníaca”, “loucura”, “peste”, “castigo”, “anti-natureza”, estavam presentes em publicações médicas e literárias quando se escreviam sobre doenças como a Lepra, a Sífilis e o Câncer. Ao serem descritas, essas enfermidades eram carregadas nesses discursos de imagens negativas. De instâncias individuais de sofrimento, passavam a denominar males sociais a serem combatidos, agentes do caos a serem eliminados (como guerras, partidos políticos, modos de pensamento, etc.). Um determinado “mal” passava a ser denominado como uma doença. Uma palavra como “câncer” por exemplo, passava a significar algo que ia muito além do que apenas o nome de uma determinada enfermidade.

Na sua obra, a escritora descreve e analisa comparativamente as representações de duas doenças, o Câncer e a Tuberculose, em documentos literários e médicos. Enquanto a Tuberculose durante muito tempo foi compreendida como uma doença “romântica”, de pessoas delicadas, cuja enfermidade trazia os sentimentos individuais à flor da pele, o Câncer era exatamente o seu oposto. Um tumor misterioso, cujo surgimento poderia ser em qualquer parte do corpo (ao contrário da Tuberculose, que atacava apenas os pulmões) e cujos sintomas e seqüelas eram extremamente impactantes e estigmatizantes.

Se em *A Doença como Metáfora* a autora busca recuperar e desconstruir mitos individuais sobre estas moléstias, no seu livro *Aids e Suas Metáforas* busca uma compreensão mais política e ideológica destas construções.

A diferença temporal destes dois livros é de dez anos (*A Doença como Metáfora* foi publicado em 1978, já *Aids e Suas Metáforas* foi lançado em 1988), mas foi tempo suficiente para haver uma mudança nas formas de representações dessas duas doenças. No fim dos anos 1980, a Aids ocupava mais espaço nos discursos sociais do que o Câncer.

A Aids teve seu “surgimento” num período bastante característico - o final dos anos 1970, início dos anos 1980 - época em que se dizia que as grandes epidemias seriam coisas do passado, em que era celebrada a vitória definitiva da medicina contra estes tipos de moléstias. O rápido

“aparecimento” da Aids e sua veloz difusão em tão pouco tempo ocasionaram um retorno a um pensamento clássico sobre a idéia de doença, em que expressões como “peste”, “flagelo” e “castigo” voltaram à tona nos discursos sociais mais moralistas.

A Aids tinha todos os elementos para se tornar uma doença cheia de significados. Seu surgimento se dava de forma misteriosa, e sua propagação se tornou extraordinária no início da década de 1980 em países africanos e em nações ocidentais como os Estados Unidos. A Aids se propaga através de um retro-vírus, o HIV, que em contato com o organismo, enfraquece o sistema imunológico, eliminando a proteção de anticorpos, o que deixa o corpo totalmente aberto a outros vírus e infecções⁴⁰.

O que tornava o vírus da Aids mais apavorante era que seu contágio se dava através do sangue e do sêmen, veículos essenciais para a continuidade biológica. Durante toda a década de 1980, relatórios médicos e textos governamentais, em geral norte-americanos e matérias jornalísticas dividiram a sociedade entre “eles” e “nós”, a “população em geral”, e os chamados “grupos de risco”, no qual se incluíam homossexuais masculinos, usuários de drogas injetáveis, hemofílicos e haitianos.

Susan Sontag, em *Aids e suas Metáforas*, na verdade faz uma releitura de *A Doença como Metáfora*. No período temporal em que estes dois livros foram escritos, a estigmatização passou do doente de câncer para os soropositivos. Mas a metáfora como uma construção discursiva continuou intacta, ainda que tenha sofrido mudanças⁴¹.

Sontag reflete sobre algumas destas metáforas, principalmente sobre as que têm representações militares, tais como “luta”, “guerras”, “invasão”, “defesa”, em que parece que o confronto com a doença passa pela linguagem da Ficção Científica, em que as células são “invadidas” por “outros alienígenas”, temas bastante próprios da época de Guerra nas Estrelas⁴².

A autora tenta pensar também os “tipos ideais” das doenças. Se a tuberculose era construída como a doença dos sensíveis, dos delicados, o câncer passava como a enfermidade dos

⁴⁰ AXT, Bárbara. 25 Anos de Aids. In: **Superinteressante**. Março 2006. Ed. Abril, nº 224. p. 67-68.

⁴¹ SONTAG, Susan. **Aids e Suas Metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁴² Idem, *ibidem*. p. 85.

“reprimidos”, dos “derrotados”. O doente de Aids carregava os estigmas de ser libidinoso, desviante das normas e das regras socialmente aceitas.

O comportamento perigoso que produz a aids é encarado como algo mais do que a fraqueza. É irresponsabilidade, delinqüência – o doente é viciado em substancias ilegais, ou sua sexualidade é considerada divergente⁴³.

Ainda que este estereótipo não se sustentasse nem mesmo nesta época, o senso comum assim o compreendia e o interpretava, culpando ainda mais os soropositivos. No período em que a epidemia esteve no auge, suscitando todo um pânico público a respeito da Aids, os infestados pelo vírus HIV sofreram de todas as formas possíveis as nomeações e as identificações que se pode dar ao “outro”.

Um destes estereótipos é a idéia tradicional de que o “mal”, a doença, vem sempre de fora, como uma visita indesejada.

Eis uma visão comum da peste: a doença invariavelmente vem de outro lugar. Os nomes recebidos pela Sífilis na última década do século XV, época em que, pela primeira vez, ela começou a se espalhar pela Europa sob forma de epidemia, constituem um excelente exemplo da necessidade de encarar uma doença temida como algo estrangeiro⁴⁴.

A Sífilis no século XV, a Lepra no XIX, a Aids no final do século XX. Estas enfermidades se articulam na mesma “intriga”. A doença vem de longe; as pessoas acometidas por estas enfermidades são agentes não apenas do “mal”, mas também dos pecados, da poluição, do caos; são quase sempre vistas como estrangeiros, que com seus costumes e suas tradições, legitimam ainda mais preconceitos locais.

⁴³ Idem. p. 98.

⁴⁴ Idem. p. 114.

A Doença como Metáfora e Aids e suas Metáforas, portanto, no fundo, se complementam. Escritos em momentos distintos, tanto da vida da autora, quanto no universo histórico e social, ajudam a refletir de uma forma mais densa sobre uma questão problemática: como as doenças ajudam na criação de representações e de imagens mentais, e que repertório simbólico é utilizado para a descrição destas enfermidades, ou mais, como a idéia de doença é recriada no imaginário.

A problemática das doenças e sua reflexão no campo das ciências humanas é algo relativamente recente. Se antes este problema era apenas pensado por médicos, numa abordagem da história da medicina ou da epidemiologia histórica, as reflexões da chamada “Nova História” ajudaram a colocar a doença como um personagem social.

Novamente referenciando Jacques Revel e Jean-Pierre Peter, no capítulo publicado na coletânea *História – Novos Objetos*:

... a doença é quase sempre um elemento de desorganização e de reorganização social (...). o acontecimento mórbido pode ser o lugar privilegiado de onde melhor observar a significação real dos mecanismos administrativos ou das práticas religiosas, as relações entre poderes, ou a imagem que uma sociedade tem de si mesma⁴⁵.

Se a história é uma construção, a doença tem de ser entendida também desta forma. Afinal, as epidemias do passado tiveram um papel nas transformações sociais, geraram medos coletivos, compuseram imagens nas diferentes linguagens, além de fazerem emergir esta instituição relevante da sociedade moderna chamada “saúde pública”⁴⁶. Além disso, comentam Silveira e Nascimento sobre o trabalho de Allan M. Brandt, pioneiro na utilização de imagens para o entendimento do impacto social da doença :

⁴⁵ REVEL, Jacques e PETER, Jean-Pierre. O corpo: O Homem Doente e sua História. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). **História – Novos Objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005. p. 144.

⁴⁶ SILVEIRA, Anny Jackeline Torres da & NASCIMENTO, Dilene Raimundo do. A doença revelando a História. Uma historiografia das doenças. In: NASCIMENTO, Dilene Raimundo do & CARVALHO, Diana Maul de (orgs.) **Uma História Brasileira das Doenças**. Brasília: Paralelo 15, 2004. p. 13-30.

Em sua abordagem, a análise dos símbolos e das imagens associados a uma determinada doença tem uma importância crucial, pois é por meio destes símbolos e dessas imagens que podemos determinar os valores e padrões de julgamento que guiam as práticas sociais, configurando o perfil epidemiológico que uma doença assume em determinada sociedade⁴⁷.

Se Susan Sontag busca em documentos escritos a construção metafórica de males como a Tuberculose, o Câncer e a Aids, não podemos perder de vista a construção imagética e pictórica que é criada sobre as doenças como um todo. Se a história das enfermidades está em franca expansão, as relações imagem-doença ainda guardam grandes lacunas.

1.2 Imagem/Doença

Como está sendo revelado pela recente historiografia sobre as doenças⁴⁸, um mal físico ultrapassa muitas vezes sua dimensão que poderia ser apenas biológica ou médica. A doença, como um fenômeno social, também é construída de forma contraditória e conflitante pelos diferentes grupos sociais. Discursos como a ciência e a arte têm um papel preponderante ao construir imagens em torno das enfermidades e de seus doentes, criando um *apartheith* simbólico entre os “sãos” e os “não-sãos”. O enfermo, visto como portador de um mal ameaçador, tem sua identidade seqüestrada e passa a ser visto pelos olhos da normatização social como um perigo, alguém que tem de ser medicado, ou então excluído.

O processo imagético deste embate entre doentes e não-doentes, entre os enfermos e os que têm o poder de zelar pela “saúde social” possibilitaram ao historiador dispor de fontes que só há algum tempo começaram a serem exploradas.

O historiador, como um ser social fruto do seu tempo, interroga seus documentos a partir de uma escolha em que inúmeros fatores interagem como interesse pessoal, desafio intelectual, situação de gênero e classe e mesmo possibilidade de acesso ao que ele quer interrogar. Por outro lado, quando uma pessoa pretende fazer uma imagem, seja um filme, uma escultura, pintura, fotografia ou um simples desenho no caderno, ela fará essa representação a partir dos meios de que dispõem, dos artefatos que estão em sua mão. Por isso, quando percebemos em uma dada

⁴⁷ Idem. p. 20.

⁴⁸ Silveira, Anny Jackeline Torres da & Nascimento, Dilene Raimundo do. A Doença Revelando a História. Uma historiografia das doenças. In: Nascimento, Dilene Raimundo do & Carvalho, Diana Maul de (orgs). **Uma História Brasileira das Doenças**. Brasília: Paralelo 15, 2004. p. 13-30.

época um conjunto de imagens que parecem convergir a uma mesma temática, em uma linguagem específica, ou várias delas, nos perguntamos o porquê da produção social dessas imagens, o que querem dizer, quais os objetivos e sentidos de um processo imagético determinado.

As imagens instigam o historiador a um problema, ou o próprio estudioso pode enriquecer com suas camadas de interpretação e olhares ousados diferentes formas visuais. Os dois caminhos podem se entrecruzar e tornar imperceptível as fronteiras entre cada um deles. As enfermidades, ao serem representadas nos documentos visuais, tanto podem servir para o estudo dos códigos imagéticos de uma época, como enriquecer nossa compreensão sobre a própria história das doenças, entre muitos outros temas e problemáticas possíveis. Há muito para ser feito, mas alguns já iniciaram a caminhada.

Jean Delumeau, no seu famoso estudo sobre a História do Medo, faz referências a respeito da iconografia religiosa durante os períodos em que as epidemias assolaram a Europa, durante as Idades Média e Moderna. Quase como uma forma de exorcizar estes medos coletivos, estas pinturas mostravam os homens sendo atingidos por flechas, quase sempre por anjos justiceiros ou pelo próprio Cristo encolerizado. Testemunhos de tempos atribulados, estas imagens, segundo o historiador francês, davam vazão à angústia e ao desespero que os períodos de doença causavam nas populações, além de tentarem dar um sentido a tão terríveis calamidades⁴⁹.

A representação tradicional da morte – um esqueleto coberto com um manto negro e com uma foice nas mãos – também se fazia presente nessa iconografia da peste, juntamente com imagens de camponeses mortos ou agonizantes, cidades caóticas e médicos e religiosos quase sem ação.

Durante o longo período em que as epidemias se fizeram presentes de forma mais trágica na Europa, de 1348 a 1720, segundo Delumeau, as imagens da peste foram constantes, demonstrando toda uma sociedade em caos, mas também os entes sagrados para a expulsão do mal: Cristo, Maria e, é claro, os santos protetores, sendo o principal deles São Sebastião⁵⁰.

O conjunto de pinturas citadas por Delumeau, da qual se incluem um painel de Göttingen; um afresco de B. Gozzoli; um díptico de Martin Schaffner; *A Peste em Berna*, de G. Lochrer; *A Grande Peste*, de J. Lieferinxe; *A Peste Atingindo os Soldados Romanos*, de J. Sanredam;

⁴⁹ DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente**. (1300-1800) – Uma Cidade Sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 113.

⁵⁰ Idem. p. 116.

Agradecimentos Depois da Peste de 1656, de A. Spadaro; *A Peste de Apiro*, de N. Mignard; *O Hospital dos Pestíferos*, de Goya; gravuras de Stefano Della Bella; *São Roque Orando Pelos Pestíferos*, de Domenichino; *A Peste em Basileia*, de H. Hess; *Pestilenza*, de G. Zumbo; *Piazza Del Mercatello em Nápoles*, de M. Spadaro, entre muitas outras sem título e de autores desconhecidos, preservadas em igrejas, catedrais, bibliotecas e museus de arte na Europa e nos Estados Unidos, trazem a doença como um fator de desestabilização social, mas também prova que a religião e a fé foram buscas por esperança em tempos difíceis. Tempos em que a medicina estava pouco desenvolvida, em que os corpos celestes e a ira de Deus eram vistos como as principais motivações para o surgimento de uma epidemia.

No fundo, essas imagens serviam também como uma espécie de *pedagogia* para os que viriam a admirá-las posteriormente. Eram testemunhas de tempos difíceis, apocalípticos, que serviriam para mostrar o quanto os seres humanos erram, e como era grande o castigo de Deus por causa das transgressões dos ímpios. Eram pré-visões do cataclisma final, cuja doença parecia representar um dos atores desse espetáculo derradeiro.

Todo esse código simbólico da pintura, particularmente a iconografia religiosa, encontraria uma grande diferenciação quando uma outra linguagem, a fotografia, começasse a se tornar popular. A captação de uma imagem da realidade, um “congelamento” de alguma cena vivenciada, foi visto inicialmente como uma representação fidedigna do real, igualmente como seria compreendido posteriormente o cinema.

No século XX, principalmente em sua primeira metade, a fotografia tem uma riqueza fundamental como fonte para se entender a construção imagética da idéia de doença e de doente. É o que faz James Roberto Silva em seu artigo *De Aspecto Quase Florido*.

Através da análise de inúmeras fotografias publicadas em revistas médicas paulistas, James Roberto tenta entender qual a relação destas fontes fotográficas com o discurso médico mais geral. Estas revistas médicas tiveram uma circulação no período da República Velha, no momento áureo do positivismo e da racionalidade médico-científica. Os médicos, parte integrante da classe dirigente brasileira, viam nas formas de combate as doenças, não apenas estratégias de melhoria da vida em sociedade, mas principalmente uma propaganda, uma forma de demonstrar a modernidade da nação, mostrar que o Brasil era (ou que podia vir a ser) “moderno”, que havia superado seu “atraso”. Caso mais exemplar disso era a ação da saúde pública sobre os cortiços no Rio de Janeiro, se valendo de ações muitas vezes truculentas, que invadiam a vida privada das

classes populares, além de transformá-las muitas vezes em inimigos públicos, ou seja, retardatários do “progresso”⁵¹.

O interessante é como o autor citado acima vê nas imagens que analisa a construção de um “tipo ideal” representado, uma população interiorana, mostrada de forma rústica, sem ação e sem fisionomia. Uma representação que lembrava determinadas pinturas paulistas, com os estereótipos do “caipira”, em sua pobreza cotidiana. Isso subliminarmente criava a equação pobreza = doença, não apenas construindo um imaginário sobre o doente, mas também propondo uma imagem sobre o “brasileiro interiorano”.

Daí que as fotografias destinadas a alargar o conhecimento acerca de doenças muito mais concorriam para compor uma imagem do tipo ideal possível de construí-las, cumprindo um papel na formação de um imaginário sobre o que era um doente e das características que o identificavam, dentre elas a da indolência, vista como resistência aos tratamentos propostos pelos médicos, vale dizer, à racionalidade científica⁵².

Igualmente o autor nota nestas fotografias um separatismo simbólico entre os médicos e seus pacientes. Os doentes são mostrados paralisados, com pouca ou nenhuma expressão facial ou corporal, enquanto que os médicos e outros profissionais da saúde “assumem poses que sugerem movimento e ocupação, a execução de algo”. O que para o pesquisador sugeriria uma hierarquia social, em que os detentores do saber – e somente eles – teriam o poder de escolher o que seria bom para as populações em geral. Elementos como a limpeza e a ordem também participam destas imagens, ao focalizar o corpo médico, o que contribui ainda mais para a estruturação das hierarquias sociais⁵³.

Na década de 1940 do século XX, uma importante obra também traz a tona a representação imagética de doentes, neste caso de uma doença específica, a Lepra. Trata-se do livro *História da Lepra no Brasil*, escrito pelo médico Heráclides de Souza Araújo. Esta obra monumental em três volumes, documentação importantíssima para quem estuda a Hanseníase no país, lançado no ano de 1946, traz em seu segundo volume um grande conjunto de fotografias sobre os doentes de Lepra em atividades cotidianas, bem como das instalações dos leprosários. Este rico e complexo conjunto de imagens mostram um olhar não apenas do médico responsável

⁵¹ Como exemplo podemos citar a obra do fotógrafo Augusto Malta (1864-1957) sobre o Rio de Janeiro, muitas das quais ajudaram a justificar a derrubada dos cortiços no início do século.

⁵² SILVA, James Roberto. De Aspecto Quase Florido. Fotografias em revistas médicas paulistas, 1898-1920. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 21. nº 41, 2001. p. 214-215.

⁵³ Idem. p. 207 e 215.

pela obra sobre os hansenianos, mas também um pretense olhar científico e neutro sobre a doença, olhar este que não é despido de preconceitos, muito pelo contrário, cria novas formas de estereotipização e de alegorias sobre a Lepra⁵⁴.

Em relação a outras duas doenças, a Tuberculose e a Aids, Dilene Raimundo do Nascimento realiza uma análise de inúmeros documentos visuais relacionados às duas enfermidades: charges, fotografias e principalmente cartazes oficiais. O que podemos perceber na análise de Nascimento sobre estas imagens é a estigmatização social e o preconceito moral travestidos sobre as campanhas de saúde pública.

A Tuberculose era representada como uma doença ligada às classes trabalhadoras, quase sempre relacionada aos hábitos do mundo do trabalho, hábitos estes que mereceriam a atenção das autoridades sanitárias, que criariam estratégias para a liquidação do contágio. A Tuberculose foi uma doença que preocupou o governo brasileiro somente a partir dos anos 1900, e em parte devido à ação de órgãos como a LBCT (Liga Brasileira Contra a Tuberculose) é que ela se tornou um problema visto pelos poderes oficiais.

Em relação à Aids, Dilene Nascimento utiliza-se de cartazes do Ministério da Saúde para entender como se dava a construção imagética dos soropositivos. Nos anos 1980, podemos perceber a agressividade das campanhas publicitárias, quase sempre relacionando a Aids ao homossexualismo, e mostrando a doença como uma ameaça mortal, da qual não poderia haver saída. Conforme os perfis dos doentes foram mudando no decorrer dos anos, as campanhas de saúde tentaram deixar a estigmatização de lado, propondo em contraponto a isto, a informação e a aceitação de novas formas de relação social. As propagandas nos anos 1990 tinham os jovens e as mulheres, principalmente as casadas, como alvo da publicidade, mostrando os novos tempos, e o novo perfil dos soropositivos. Como a doença, e a sociedade, passaram por uma transformação, as imagens propagadas também sofreram mudanças. Do sentido de medo dos anos 1980, mudou-se para a aceitação da diferença nos anos 1990. Nos dois tempos, é claro, a “camisinha” como principal meio de contracepção e proteção contra a Aids nunca foi deixado de lado, tornando-se característica essencial das campanhas até os dias atuais, seja em cartazes, seja em propagandas da televisão⁵⁵.

⁵⁴ TRONCA, Ítalo. Op. cit. p. 96-97 e 100-101. OLINTO, Beatriz Anselmo. Op. cit. p. 166-167.

⁵⁵ NASCIMENTO, Dilene Raimundo do. **As Pestes do Século XX**. Tuberculose e Aids no Brasil. Uma história comparada. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz. 2005. p. 131-162.

No campo do documentário, a Lepra também foi tema de curtas-metragens produzidos pelo INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) durante as décadas de 1930 e 1940. Num momento em que o Mal de Hansen tornava-se um problema para a saúde pública brasileira na época, e também devido a grande taxa de analfabetismo que imperava entre a população nacional, essas pequenas obras tinham uma função didática de mostrar as ações do governo de Vargas no combate a doença. De ilustrar que o Estado cuidava bem de seus filhos, principalmente de seus filhos doentes, e estava garantindo um futuro saudável para a nação brasileira. Segundo a interpretação de Laurinda Rosa Maciel, esses curtas-metragens mostravam os hansenianos em atividades cotidianas. Tentava-se passar uma idéia de vida normal, com cenas dos doentes estudando, trabalhando ou se divertindo. Ocultava-se, ou melhor, suavizava-se, o isolamento compulsório a que estavam submetidos os hansenianos, o que demonstra de certa forma até onde o Estado tinha o poder de “zelar” (leia-se excluir) os que não deveriam participar da “sociedade sã” do Brasil do Estado Novo⁵⁶.

Os trabalhos que citei, bem como as fontes utilizadas nessas pesquisas ajudam a problematizar a questão doença-representação imagética. Tão importante quanto as fontes escritas, relatórios médicos, obituários, diários de pacientes, representações na literatura, o processo imagético do doente ou de uma determinada doença tem de ser problematizado de forma séria. Afinal, vive-se no momento presente um mundo de saturação de imagens, de todos os tipos e nos mais variados suportes, o que pode muito bem levar a uma “cegueira social”, devido à velocidade e a recepção de uma grandiosa quantidade de informações, tudo isso cotidianamente.

Tendo as imagens como uma das maiores formadoras de opinião e de representação no mundo contemporâneo, os historiadores já há muito tempo questionam o discurso imagético em seus diferentes suportes (fotografia, charges, artes plásticas, quadrinhos, cartazes, etc.), vendo nelas não apenas as suas singularidades como linguagens, mas também como produzem significados e como dialogam com o conhecimento histórico e social de forma mais geral.

⁵⁶ MACIEL, Laurinda Rosa. “**Em Proveito do São, Perde o Lázaro a Liberdade**”: Uma história das políticas públicas de combate à lepra no Brasil (1941-1962). Tese (Doutorado em História). Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. p. 134-149.

É a partir disso, deste diálogo da historiografia com as fontes imagéticas, e pensando de forma mais específica a questão da doença e suas representações, é que esta pesquisa tenta compreender a questão da enfermidade através da linguagem cinematográfica.

1.3. Cinema/Doença

Quando iniciei esta pesquisa, pude constatar a pequena quantidade de textos que tratavam da temática cinema-doença. Além de um artigo de Stela Nazareth Meneghel (citado mais à frente), encontrei apenas uma dissertação de mestrado, produzida na Fiocruz, com a qual poderia estabelecer um diálogo inicial. Tratava-se do trabalho de Ives Mauro da Costa Júnior denominado *Conta-me Tudo: representações de doença na filmografia de Pedro Almodóvar*⁵⁷.

Para esse autor, ambos, a enfermidade e a linguagem cinematográfica, podem ser pensados como representações, pois são construções sociais, e criam imagens sobre determinados grupos da sociedade, mostrando sempre uma relação de embate social. A idéia de doença, sempre como uma construção sócio-cultural, nos faz perceber, através da análise, os desvios e repressões de uma sociedade, já que “estar doente” sempre representará significados diversos, dependendo do espaço e do tempo estudado. O cinema, neste sentido, também é representação, não apenas por ser um tipo de arte, mas também por produzir imagens da sociedade em que é criado, onde o espectador pode “ver” e “ser visto” em suas relações sociais, imagetivamente representadas.

O conceito de doença tem de ser entendido, portanto, como uma construção e uma nomeação. A doença como uma entidade também é um fenômeno social, e seu conceito está implicitamente ligado à sociedade em que está inserida, além de ter uma relação direta com o pensamento médico. Esse tipo de construção se insere com mais intensidade a partir do séc. XIX, num processo maior de medicalização das sociedades.

Neste sentido, Ives Mauro cita Dilene Nascimento, dizendo que a doença, “como objeto de estudo, possibilita o conhecimento sobre estruturas e mudanças sociais, relações societárias, constituição do estado, e de identidades nacionais, emergência e distribuição de doenças, processos de construção de identidades individuais, constituição de campos de saber e disciplinas”⁵⁸. Então, para se fazer uma história das doenças, torna-se necessário ir além da

⁵⁷ JUNIOR, Ives Mauro da Costa. **Conta-me Tudo. Representações de doença na filmografia de Pedro Almodóvar**. Rio de Janeiro, 123 p. Dissertação (Mestrado em História). Fiocruz

⁵⁸ NASCIMENTO apud JUNIOR. Idem. p. 19-20.

documentação médica, buscando na arte (pintura, literatura, cinema, etc.), e em outras fontes, outros olhares sobre determinadas enfermidades.

Para estudar a idéia que se faz de doença, Ives Mauro busca no conceito de representação sua baliza teórica. Parte do trabalho de Carlos Eduardo Pinto, na sua dissertação “O Futuro do Pretérito”, onde este autor afirma:

Como conceito-chave da teoria do conhecimento – *representar* remete a uma atividade do sujeito do conhecimento e de capacidade de conhecer, de apreender um real verdadeiro além das aparências. Ou como conceito-chave da teoria do simbólico, uma vez que o objeto ausente é re-apresentado à consciência por intermédio de uma imagem, um símbolo⁵⁹.

Além disso, Ives Mauro Junior busca em Roger Chartier, em seu livro *História Cultural entre Práticas e Representações*, um conceito mais denso de Representação. Para Chartier, representações são construções sociais, visões de mundo, que tendem a uma universalização, e que, em geral, são determinadas pelos grupos dominantes, servindo assim como estratégias de poder e dominação. Se a representação evoca ausência, colocando uma “imagem” no lugar do “real”, uma análise disto torna a representação “presença”, clarificando as estratégias dos grupos sociais e dos poderes dominantes.

Ao trabalhar em sua pesquisa com quatro filmes do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, *Mulheres á Beira de um Ataque de Nervos* (*Mulheres al Borde de um Ataque de Nervios*, 1988), *Ata-me* (1989), *Tudo Sobre Minha Mãe* (*Todo Sobre Mi Madre*, 1999) e *Fale com Ela* (*Hable Com Ella*, 2002), o autor buscou problematizar as formas de como os doentes (de Loucura, de Aids ou em estado de coma) são tratados nestes filmes. De uma visão cheia de estereótipos, até a abertura para a negociação social e uma nova ética, Ives Mauro percebe que o cinema de Almodóvar dialoga com estas relações entre o que é ou não deve ser nomeado de doente. Mas segundo a sua interpretação, o diretor espanhol não se contém apenas em “mostrar” - ele propõe o novo - não a exclusão total do doente, mas seu retorno ao convívio da sociedade, como o faz no caso das personagens Alicia e Lydia em *Fale com Ela*⁶⁰.

Ainda que trabalhe bem as noções de doença de Susan Sontag e Claudine Herzlich, quando se propõe a analisar os filmes escolhidos através de conceitos como o de representação de

⁵⁹ PINTO apud JUNIOR. Ibidem. p.24.

⁶⁰ JUNIOR, Op. Cit.

Roger Chartier e ética de Edgar Morin, no seu processo analítico, Ives Mauro da Costa Júnior não trabalha de forma mais aprofundada a linguagem cinematográfica, ficando as vezes apenas numa descrição, deixando com isso muitas lacunas e respostas em aberto. Ele busca na representação no doente individual a sua problemática de pesquisa, não relacionando a doença à construção do filme como um todo.

Se tanto a representação da doença quanto a representação filmica são construções discursivas, e como tal, partes integrantes do imaginário, ambas têm de estarem articuladas, pois só assim pode-se aprofundar o conhecimento da relação imagem-doença.

Se as pinturas e xilografuras foram no passado os testemunhos das grandes doenças e epidemias, verdadeiros pavores sentidos nas sociedades e nas regiões por onde se alastravam, as linguagens do mundo atual também são testemunhas de nossos medos contemporâneos. E também como no passado, nem sempre o realismo se sobressai. A metáfora tem sua existência renovada, e o processo de nomeação – neste caso, relacionado especificamente a doença, a enfermidade - volta a vestir suas máscaras. Se é que verdadeiramente um dia se despiu delas. O processo que “consiste em dar a uma coisa o nome de outra”, como escreveu Aristóteles⁶¹, encontra no cinema um campo fértil.

Baseado no livro de José Saramago, o filme *Ensaio Sobre a Cegueira* (*Blindness*, 2008), de Fernando Meirelles, é bem representativo de como a doença pode ser visualizada no cinema. A partir de uma trama quase onírica, inúmeros processos sociais nos são revelados, mostrando a fragilidade humana frente a situações-limite e uma profunda crítica social ao individualismo e a busca pelo poder no mundo contemporâneo. Ou seja, o filme procura traduzir em imagens visuais o que Saramago havia exposto em palavras, construindo uma visualidade direcionada ao emocional daqueles que o vissem.

A adaptação de um livro para o cinema, ou seja, a tradução de uma linguagem por outra, não deve ser motivo para pensarmos que um meio negue o outro. Na verdade, ambos se complementam, já que possuem códigos próprios. Ao se passar de um discurso escrito para um discurso imagético, a capacidade de sintetizar certamente se faz necessária, já que em um livro páginas e mais páginas de descrição de uma cena, ao ser filmada, às vezes acaba se reduzindo apenas um plano, apenas alguns segundos. Situações em que no texto escrito diversos

⁶¹ SONTAG, Susan. **Aids e suas Metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras. 2007. p. 81.

personagens contam um acontecimento de forma diferente, no cinema devem-se articular todas essas vozes (se possível) num único olhar. Literatura e sétima arte dialogam desde os primeiros curtas-metragens, e uma história de sucesso nas livrarias freqüentemente se transforma num êxito nas salas de cinema.

Relevante notar também os sentidos ideológicos da obra original, que ao ser transposta para outro meio, pode ter seus significados políticos alterados ou realçados em determinados momentos. O importante é entendermos esse caminho entre o escritor e sua obra, e suas versões para outras linguagens, sem perdermos de vista esse fio histórico que deve juntar as pontas mais do que separá-las.

A história de *Ensaio Sobre a Cegueira* se inicia com um homem de traços orientais que fica cego de uma hora para outra no momento em que seu carro está parado no sinal vermelho, numa grande avenida de uma grande cidade. De repente, sua visão torna-se embranquisada, e ele não consegue mais ver nada, fica desesperado e não pode mais dirigir seu carro, e o que atrapalha o movimento na avenida. Um homem, passando por ali naquele instante, se propõe a ajudá-lo, levando-o para casa. Através das informações do rapaz, desesperado por não conseguir mais ver nada, consegue encontrar seu endereço. Ambos sobem até o apartamento, mas, sem mais nem menos, aquele homem do semáforo, aparentemente tão prestativo, rouba o carro. Sua mulher chega do trabalho, se assusta com o estado em que está seu marido e levá-o ao médico, mas nada se descobre com os exames realizados. No dia seguinte, o médico que atendeu aquele homem também acorda com esta “cegueira branca”. E logo outras pessoas perto dele, e depois outros, e mais outros adquirem esta “nova doença”.

Inicia-se, portanto, uma verdadeira epidemia. O governo daquele lugar (que não é nomeado, assim como os personagens também não têm nome) resolve prender num hospital todos os contaminados. São jogados naquele lugar, sem nenhuma orientação ou perspectiva de cura. O espaço é cercado por grandes muralhas e homens do exército fortemente armados. Se alguém tentar sair dali, será morto. Logo muitos outros que estão sofrendo com esta cegueira chegam àquele lugar. Apenas uma única mulher presa não sofre daquele mal: a esposa do médico que tratou o primeiro paciente cego no trânsito.

O lugar onde ficam presos vai se tornando pouco a pouco sujo, cheio de lixo. As pessoas também não se banham direito. Não conseguem mais se higienizar e dar conta de suas necessidades fisiológicas. O espaço hospitalar se torna um antro de podridão, sujeira e

promiscuidade. Podemos dizer, de forma bastante precária, que é quase um estado de “não-civilização”, de barbárie, largados a própria sorte, os valores morais vão sendo deixados de lado, e apenas os instintos passam a ditar as ordens. Um grupo de revoltosos toma o poder e a comida. Se os outros internos quiserem comer, terão que entregar o que tem de valor. Primeiro são negociados jóias, relógios, eletrônicos. Depois, as mulheres dos outros internos se entregam para que todos os outros possam se alimentar.

É um retorno a um estado de selvageria e de escravidão. Somente o poder e a força ditam as regras. Todos ali ficaram cegos. Uma claridade ocular inexplicável tirou a visão de todos eles. Mas as formas que cada um reage a isso são muito diferentes. Se para um dos lados, o poder e os desejos físicos são o que agora importa, para o grupo subjogado, da única mulher que pode ver ali, mesmo fingindo estar cega, a solidariedade é o que fará a diferença.

Encurralados, e contando apenas com as únicas coisas que podem contar, a inteligência e o instinto de sobrevivência, o grupo subjogado se rebela e extermina o grupo dominador. Conseguem fugir daquele lugar, e eis a grande surpresa de todos os sobreviventes, incluindo o único ser que pode contar com seus olhos: ao saírem do hospital descobrem que o mundo inteiro foi contaminado pela “cegueira branca”. As ruas e as casas estão tomadas pelo lixo. Nada mais funciona. Não há mais nenhum governo ou algo que tenha poder para guiá-los. Em última análise, agora os seres humanos são realmente todos iguais. Num estado de caos absoluto, as pessoas tentam sobreviver a este novo inferno, andando nas ruas coladas umas as outras, em pequenas comunidades que andam sem rumo, tentando encontrar comida no que sobrou da modernidade, e contando apenas com a água que cai do céu.

A mulher que permanece não cega encontra sua casa, e consegue abrigar seu marido, seus companheiros do hospital e também a si mesma. Sua residência agora é uma caverna que protege seu precioso grupo da selva humana que o mundo lá fora se tornou. Estão felizes, enfim, conseguiram abrigo e proteção. E o melhor, podem contar com a ajuda uns dos outros. Numa manhã, o jovem oriental, o primeiro a ter a “cegueira branca”, retoma sua visão. A felicidade toma conta de todos. Conseguirá o mundo inteiro a cura desta doença inexplicável, e as pessoas voltarão a ver as coisas, desta vez, com um novo olhar?

Esta “cegueira branca” no filme de Fernando Meirelles é uma doença extremamente simbólica. Pode representar inúmeras coisas, desde a perda de fé na humanidade até uma crítica ao processo social que estamos vivendo em que as imagens ocupam espaço em todos os níveis de

nossa vida cotidiana, nos deixando cegos, frente à velocidade e a complexidade de suas informações. Mas mesmo dessa forma, este filme nos deixa ver determinados processos que se compreende e se combate uma doença. Nisso reside à força da representação da enfermidade no filme.

O processo de “exclusão” dos doentes, de isolamento, de separação do mundo dos “sãos”, é algo que pode muito bem ser visto, durante a trama e durante a História, em inúmeras épocas e espaços sociais. Logo, o filme de Meirelles está em diálogo com esta “tradição” da representação da doença, nos modos de apreendê-la e combatê-la. Mas, igualmente tão importante quanto esses processos, são as formas que o cinema vai visualizar as doenças, sejam elas reais ou simbólicas, e vai construir sentidos a partir disso.

Desde os primeiros filmes mudos até os dias atuais, a temática da doença sempre esteve presente, de forma direta ou indireta, na linguagem cinematográfica.

Um dos primeiros filmes a tratar a doença como temática foi o clássico do expressionismo alemão *O Gabinete do Doutor Caligari* (*Das Kabinett Des Doktor Caligari*, 1919), de Robert Weine⁶². Nesta obra, um hipnotizador e seu assistente sonâmbulo chegam a uma pequena cidade para uma série de apresentações. Logo após, porém, inicia-se uma série de assassinatos, e a população do local culpa o sonâmbulo como autor dos crimes. Um jovem, Francis, que tem sua namorada seqüestrada, descobre que o verdadeiro criminoso é Caligari, que controla as ações do hipnotizado. Porém, no final da narrativa, descobrimos que Francis está preso em um manicômio, sendo a trama na verdade uma história contada por ele a seu médico, o próprio Doutor Caligari, que tenta ajudá-lo a se curar de seu estado de doença mental.

Os filmes do chamado Expressionismo Alemão têm a característica de se prestarem a leituras contraditórias. *Caligari*, nesse sentido, não foge a isso. Com uso dramático de luzes e sombras, movimentos corporais exagerados, maquiagens sombrias e cenários estilizados, o ambiente cinematográfico servia como representação dos impulsos e dos sentimentos dos personagens. Podemos pensar que o personagem Francis é apresentado sem vida própria, que serve apenas como objeto de cura nas mãos de um médico distanciado. A representação do “louco” no filme é a de um ser sem ação e sem nenhuma liberdade, no caso, apenas Caligari, o

⁶² Para um panorama do expressionismo alemão, CÁNEPA, Laura Loguercio. *Expressionismo Alemão*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2007. p. 55-88.

homem sombrio, mas com o conhecimento da medicina, tem poder de ação, por estar no reino dos “sãos”, da razão e da ciência.

A temática da Loucura também foi a cerne de produções tão distantes temporalmente como o superpremiado *O Estranho no Ninho* (*One Flew Over The Cuckoo's Nest*, 1975) de Milos Forman e o brasileiro *Bicho de Sete Cabeças* (2001) de Laís Bodansky.

Ambos os filmes tem suas tramas centradas em personagens que tem suas vidas totalmente relacionadas às instituições manicomiais, e de uma forma violenta, tanto física quanto emocionalmente, seus protagonistas sofrem duramente um processo de normatização institucional.

Um Estranho no Ninho conta a história de Randle McMurphy (Jack Nicholson), um homem que, por ter quebrado normas sociais tidas como “normais” (entre elas ter uma relação sexual com uma garota de quinze anos), é mandado a um manicômio do Estado para ser observado. Ao chegar ao lugar, McMurphy vai tendo contato com uma variedade de tipos sociais: um chefe indígena (que finge ser surdo-mudo), um intelectual traído pela mulher, um jovem sensível que tentou várias vezes o suicídio, entre muitos outros. Ao conhecer a enfermeira Ratched (Louise Fletcher), responsável pelo bem-estar de todo o grupo de internos, uma relação de conflito ali se inicia, tendo de um lado o novo interno, sedento por liberdade e rebelião, e de outro a profissional metódica, disposta a tudo para que as regras não sejam quebradas.

Embora McMurphy tenha certeza de que em breve sairá daquele lugar, aos poucos sua vida dentro da instituição vai tomando rumos dramáticos, sofrendo terapias com choques elétricos e indo pouco a pouco a um isolamento físico e moral. Ao final, suas tentativas de driblar o sistema de vigilância do sanatório acabam todas frustradas, terminando sua trajetória de forma triste, numa cama comum, com seu corpo devastado pelas terapias com choques elétricos, e o sonho de sair dali se esvaindo na expressão de seus olhos. Parecendo um zumbi, McMurphy é sufocado por um travesseiro pelo seu amigo indígena, que quebra as janelas e consegue fugir para um belo campo, num gesto simbólico de conquista da liberdade, algo tão almejado por todos os pacientes daquele manicômio, agora tornado passado.

Inspirado no livro *Canto dos Malditos*, da autoria de Austregésilo Carrano Bueno, o filme *Bicho de Sete Cabeças* traz a temática da loucura e dos manicômios para a cena nacional.

O filme tem como protagonista Neto (Rodrigo Santoro), jovem de classe média baixa, bastante rebelde, usuário de maconha, e com uma relação bastante conflitante com seus pais.

Após ser preso por fazer uma pixação, e de seu pai encontrar um cigarro de maconha caído de uma de suas camisas, Neto é preso num manicômio para passar por um processo de desintoxicação.

Sufocado por muros e grades, pessoas estranhas e novas regras de em seu cotidiano, sua vida vai virando um inferno, abalando sua saúde mental e tornando-o mais isolado de todos ao seu redor. A agressividade e a violência tornam-se quase que sua única linguagem, um modo de tornar externo o seu sofrimento interior. Saindo de seu primeiro internamento, Neto tenta retomar sua rotina, tentando um outro começo com seus pais e com um novo emprego. Mas a violência psíquica pela qual passou volta a assombrá-lo, e ele é novamente internado.

Nesse novo hospital, os enfermeiros são ainda mais violentos, o que piora ainda mais sua situação mental. O personagem decide então se matar, ateando fogo em papéis num momento em que está preso em uma solitária. Essa situação-limite faz gerar no personagem algo como um novo nascimento. É a consciência de que é um ser humano, e por isso, merecedor de respeito, que faz brotar nele um novo ser disposto ao diálogo.

Aliás, se é algo que se pode fazer uma ligação entre estes dois filmes que tratam da loucura, é exatamente a falta de diálogo entre os personagens. Tanto Neto quanto McMurphy são “tragados” por esse poder institucional, e a partir disso sofrem a violência, tanto física quanto simbolicamente. Essa falta de contato emocional com a enfermeira Ratched (em *Um Estranho no Ninho*) quanto com os pais de Neto (em *Bicho de Sete Cabeças*) contribuem para piorar o estado mental dos protagonistas das duas histórias, ajudando a representar a instituição manicomial, em vez de ser um espaço de cura e reabilitação, para mostrá-la como um espaço de isolamento e repressão. As lutas pessoais dos protagonistas refletem não apenas um questionamento social, mas também a vontade de terem de volta o controle de suas próprias vidas, controle este que foi seqüestrado pelo poder institucional, de forma mais geral, e pelo controle manicomial, de forma mais específica.

Podemos pensar que esse questionamento da literatura e do cinema a partir dos anos 1970 sobre a questão dos manicômios teve uma importante contribuição do historiador e filósofo francês Michel Foucault. Sua obra *História da Loucura*, publicada ainda nos anos 1960 teve um papel relevante ao mostrar os sentidos históricos da chamada “loucura”, bem como das violências que eram praticadas contra os doentes mentais. Ainda que seja uma obra acadêmica, sua

publicação no decorrer dos anos teve um importante papel para que fossem repensadas as políticas públicas de saúde sobre as doenças psicológicas, particularmente nos países ocidentais⁶³.

Outro filme que aborda a temática da doença de forma interessante é o clássico de David Lynch, *O Homem-Elefante (The Elephant Man)*, de 1980. Esse filme conta a história do inglês Jonh Merrick, portador de uma doença rara denominada Síndrome de Proteu, abordando suas relações com a sociedade e com o saber médico da Londres do século XIX. É um exemplo de como uma determinada doença, quase sempre de origem misteriosa, pode trazer todo um repertório de preconceitos e de estigmas para seus portadores.

Desde as primeiras cenas em que aparece no filme, o personagem de Merrick (usado como espetáculo num show circense) é mostrado envolto numa atmosfera enigmática. Sua face demora a ser vista na película. Na sequência em que aparece aos médicos londrinos, apenas a sua silhueta nos é mostrada. E quando começa a receber ajuda do médico que o encontra, é tratado como uma criança animalizada. Só depois, ao que todos descobrem que John Merrick é um homem culto e educado, é que um pouco deste estigma lhe é retirado, mas não totalmente. Mesmo sendo aplaudido nos teatros de Londres, e depois de ganhar a simpatia de uma atriz, no meio popular sua imagem para os outros é a de um monstro. Isso fica bastante claro na cena em que o quarto de Merrick é invadido no hospital por pessoas que pagam para vê-lo, mostrando a terrível humilhação à qual é submetido. E na sequência em que é perseguido pelo metrô por transeuntes, em que ao se ver cercado por olhares curiosos e atitudes raivosas, grita a todos que é um ser humano e que merece respeito.

Em um artigo que analisa este filme, Stela Nazareth Meneghel comenta que a doença de Jonh Merrick é mostrada sempre como um espetáculo, já que devido às imensas deformidades físicas que sofreu – daí o apelido homem-elefante – ele se situava tanto no senso comum quanto no conhecimento científico da época numa espécie de fronteira, em que o animal e o humano se imbricam, criando todo um imaginário e um terrível fascínio pela figura de Merrick.

Das cenas de exibição circense até sua aparição no Royal London Hospital, é a tônica do espetáculo que é encenada no filme, em que os jogos de luzes retiram ainda mais sua identidade como ser humano. Ou como a própria Meneghel escreve:

⁶³ FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 6ª edição, 2002.

A ênfase não é no homem, e sim, na doença que, quanto mais inusitada, aberrante ou anormal, proporcionará maior curiosidade e interesse do público médico. O século XIX é o momento da medicalização definitiva da monstruosidade⁶⁴.

Mas o olhar de Lynch sobre o personagem não é apenas de vitimização, também o é para alguém que, mesmo possuindo uma doença incurável e estigmatizante, consegue construir uma outra trajetória para si, consegue refazer sua humanidade, simbolizada pela maquete da catedral de Sant Phillips que o próprio Merrick faz⁶⁵.

A Aids teve um tratamento bastante emotivo no filme *Filadélfia* (*Philadelphie*, 1993), de Jonathan Demme. Nele, um jovem advogado homossexual de talento é demitido de uma prestigiada firma de advocacia, e decide processar seus antigos chefes. Segundo eles, Andrew Beckett (Tom Hanks) foi demitido por incompetência administrativa. Andrew, porém, tem outra versão: foi demitido por ter adquirido o vírus da Aids. Para tratar de seu caso, Andrew recorre a um famoso advogado negro que, por incrível contradição, detesta homossexuais. O filme se centra na luta nos tribunais entre as duas partes, ao mesmo tempo em que os sintomas da doença vão aparecendo e acabando com a saúde de Andrew. A luta contra seus antigos chefes é a batalha derradeira de sua carreira e de sua vida.

Ainda que não tenha sido o primeiro filme a abordar a temática da Aids (filmes alternativos como *Meu Querido Companheiro* e *Noites Felinas* já haviam feito isso), *Filadélfia* tem uma grande importância por ser o primeiro filme de um grande estúdio hollywoodiano a ser produzido sobre a doença, com isso, atingindo um público muito maior.

Pode-se muito bem criticar a abordagem um tanto melodramática do filme, mas ele não deixa de ter importância ao se mostrar uma visão de uma determinada época sobre um determinado tema.

Os melhores momentos dessa produção fílmica são os embates no tribunal entre Joe Miller (Denzel Washington), o advogado que defende Andrew Beckett, e a advogada que cuida da defesa da conhecida firma de advocacia. Em inúmeros diálogos, a advogada tenta provar que a culpa de Andrew ter contraído a doença foi a de ser homossexual, de ter uma vida sexual “anormal”. O soropositivo não é vítima, é culpado. Algo que ecoa inúmeros outros discursos sociais sobre a Aids já citados anteriormente.

⁶⁴ MENEGHEL, Stela Nazareth. O Homem-Elefante: reflexões sobre saúde, doença e anormalidade. **Espaço Aberto**. V. 12. nº 25. p. 429. Abr/jun. 2008.

⁶⁵ Idem. p. 431.

Mas os tempos são de mudanças naqueles meados dos anos 1990. Joe e Andrew ganham a causa. Uma multa milionária terá que ser paga por danos morais, mas o jovem advogado promissor não conseguirá ver o amanhã. A doença já chegou num nível bastante avançado.

A batalha do personagem de Tom Hanks adquire durante a obra tons muito mais profundos do que apenas um disputa judicial sobre relações de trabalho. É de luta por cidadania, por direitos civis, de que trata *Filadélfia*. Nesse sentido, o filme reafirma as lutas dos soropositivos naquela época em muitos países. Ainda que o tratamento da homossexualidade na película seja um tanto controvertido, não se pode deixar de dar importância a esta produção cinematográfica como um painel de mudanças sociais e culturais a respeito da Aids e de seus portadores.

A questão da Lepra também teve suas representações no cinema. A mais famosa, certamente, é a do filme *Ben-Hur*, dirigido por William Waler em 1959. Tanto a mãe quanto a irmã do protagonista, ao contraírem a doença, tem seus rostos e corpos cobertos por panos e trapos, desaparecem do convívio de Judah Ben-Hur e do meio social em que estão inseridas, para só no final da película terem suas chagas curadas por Cristo, que a partir da água da chuva realiza um milagre.

Esta representação da Lepra em *Ben-Hur* remete a um imaginário clássico (já citado) sobre esta doença, em que seus portadores não só são banidos completamente da sociedade, indo morar “fora dos muros das cidades”, como também eram vistos como pecadores e impuros, propagadores de poluição e de pecado, já que a Lepra, no período da Idade Antiga (mas não só nela) foi a representação máxima de como uma doença vai muito além de seu significado apenas biológico, físico e torna-se uma entidade social plena de significados e de simbolismos. Nomeações, portanto que vão além da idéia de enfermidade, tornam-se metáforas, e no caso, objeto de uma cura milagrosa.

O simbolismo da água que cura a mãe e a irmã de Ben-Hur, e que é mediado pelo próprio Cristo traz a idéia da purificação espiritual para o doente de Lepra, cura esta, física e de espírito, que só poderia ser realizada por um poder superior⁶⁶.

⁶⁶ OLINTO, Beatriz Anselmo. **Pontes e Muralhas: Diferença, Lepra e Tragédia no Paraná do início do século XX.** Guarapuava: Unicentro, 2007. p. 229-230.

Totalmente distinto, tanto no período de sua realização quanto no momento histórico em que se passa sua narrativa, o filme *Diários de Motocicleta* de Walter Salles (2003) se presta a uma análise de seus simbolismos que a Lepra traz em suas representações⁶⁷.

O filme se centra na viagem dos jovens Ernesto Guevara, o futuro Che, e seu amigo Alberto Granado por países sul-americanos durante o início da década de 1950. Ambos profissionais da saúde, durante a jornada têm um aprofundamento com a cultura e as dificuldades das populações sul-americanas. Ao fazerem um curto período de residência em um leprosário no Peru, os dois tentam eliminar as barreiras e as fronteiras que dividem médicos e pacientes.

Embora a película seja extremamente rica, com uma grande amplitude de temas que podem ser tratados, gostaria de me centrar exatamente na parte do filme em que se encontram neste leprosário e suas vivências com os hansenianos.

Para chegarem ao leprosário, totalmente isolado, os dois tomam um barco. O médico que os acompanha oferece a eles luvas, o que é recusado pelos dois. Ao descerem do barco, a primeira iniciativa de Ernesto e Alberto é apertar a mão de um senhor negro doente de Lepra, o que ele retribui, estendendo a mão, mas sem deixar de ficar espantado. Após isso, os dois começam a conhecer o hospital-colônia, em que visitam as alas e os doentes.

Algum tempo depois, os dois participam de um jogo de futebol com os pacientes. Tanto Ernesto quanto Alberto assumem a posição de goleiro, em cada um dos times. Neste jogo, divertido e terno ao mesmo tempo, uma imagem é bastante interessante. Num banco ao lado do campo, as camisetas dos jogadores/pacientes e os jalecos branquíssimos dos goleiros/médicos aparecem juntos, jogadas de lado.

No momento da despedida dos dois, alguns dias depois, quando termina o período de residência, é realizada uma festa na direção do hospital. Festa esta em que os hansenianos não estão presentes, somente os médicos, enfermeiras e as freiras que cuidam do hospital-colônia. Os pacientes encontram-se do outro lado do rio, em suas humildes residências de madeira. Subitamente Ernesto abandona a festa, vai até a borda do rio e começa a nadar até a outra margem, em direção aos pacientes que cuidou. A cena é muito bonita, já que Ernesto tinha problemas de saúde, e quando chega ao meio do caminho, quase não tem forças e fôlego para

⁶⁷ Esta análise foi realizada pelo professor José Augusto Leandro da Universidade Estadual de Ponta Grossa, em uma de suas aulas na disciplina de Tópicos Especiais (História, Arte, Imagem) no ano de 2007.

continuar nadando, o que é visto de forma aflita por todos os membros da colônia, nas duas margens do rio.

Mas ao final acaba conseguindo, aos gritos de alegria dos hansenianos, e de palavrões de seu amigo Alberto.

Nesta seqüência de *Diários de Motocicleta*, três símbolos podem ser notados através das imagens. As luvas, as roupas brancas e o rio.

As luvas certamente têm um valor de higiene, representa limpeza e é uma ferramenta essencial para os profissionais da saúde. Mas ela também representa uma separação, é uma divisória entre quem é medicado e quem tem o poder/saber de curar. Ernesto e Alberto sabem que a Hanseníase não se contrai num simples toque de pele. “Então, isto é puramente simbólico”, é o que diz Ernesto. A chegada à colônia e o primeiro ato, um aperto de mão sem o uso das luvas, é uma ação que representa a derrubada de uma fronteira. É a aproximação médico-paciente, uma relação que ultrapassa o seu sentido apenas profissional, para se tornar de amizade, de respeito e de confiança mútua. Algo mais humano, enfim.

As roupas brancas não são usadas apenas pelos médicos, mas também as freiras que cuidam da colônia usam esta cor. A cor branca, entre muitas outras coisas, simboliza limpeza e pureza. Os hansenianos não usam roupas desta cor. Subliminarmente, o significado milenar da Lepre como algo impuro é retomado. Mas a cor branca nestas cenas também tem o significado da autoridade. Quanto mais branco o uniforme de um personagem, mais poder de zelar ele tem. Por isso a seqüência do jogo de futebol é tão interessante, pois temos ao lado do campo jalecos e camisetas amontoadas. Os guarda-pós alvos nesta cena dão o tom de aproximação que se dá entre os médicos e os doentes, uma idéia de confraternização está ali representada. Uma hibridação alegre, em que as fronteiras simbólicas não fazem sentido.

O rio é o terceiro limite a ser quebrado. Na cena em que Ernesto nada até o outro lado da margem para encontrar os hansenianos, e se retira da festa que é feita para ele, torna-se uma forma de incluí-los na sua própria celebração. Cruzar o rio e chegar até a outra margem, é uma forma de trazer um pouco de esperança para aqueles excluídos, que estão separados dos outros não somente de forma geográfica, mas por todo um universo de relações sociais. É isto que Ernesto tenta romper. É a ida de um homem “normal” para o mundo do outro. É um jeito de romper as muralhas simbólicas que separam médicos e pacientes.

Novamente volto a dizer que *Diários de Motocicleta* como um todo se presta a inúmeras leituras. Mas centrei exatamente nesta parte da película por servir mais especificamente a proposta desta pesquisa.

A simbologia das luvas, das roupas brancas e do rio são mostrados e rompidos pelos dois protagonistas do filme. Se a seqüência é extremamente realista, ou se é puramente poética, é algo que depende muito do olhar do espectador, e de forma ainda mais aguçada se mostra ao olhar do pesquisador. Mas é a prova do quanto a linguagem filmica é rica de significações, e o quanto é importante sua articulação a escrita da história, quer como invenção do passado, quer como proposta para o futuro.

2 – FICÇÃO CIENTÍFICA: UM GÊNERO ALIENÍGENA?

No final do século XIX e no princípio do século XX, as sociedades ocidentais foram submetidas a uma infinidade de transformações sociais. A chamada Revolução Científico-tecnológica, ou Segunda Revolução Industrial, trouxe mudanças significativas na vida das populações e nos modos de viverem suas relações sociais. Com um crescimento imenso nos modos de produção e distribuição de mercadorias, uma revolução nos meios de transporte e locomoção, um aumento espantoso das indústrias, a formação das grandes metrópoles e o crescente aumento demográfico nestes perímetros urbanos, estabeleceu-se uma grande sensação de aceleração do tempo. Uma sensação que era social e psicológica, individual e coletiva ao mesmo tempo. Era um sentimento de que as coisas estavam mudando de forma drástica em muito pouco tempo. De que algo parecia irreversível. No tempo de uma geração, todo um universo de relações sociais centenárias, talvez milenares, se transformou drasticamente. Como escreve Nicolau Sevcenko:

De fato, nunca nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos⁶⁸.

É o que já podemos definir como o “mundo moderno”. Esta aceleração do tempo e das coisas, este estilhaçamento da vida social, esta chegada e saída das novidades a cada momento, num piscar de olhos.

Este período tão intenso, de final de século XIX ao início de XX foi marcado por um grande *boom* de invenções, cujas conseqüências sentimos até os dias atuais. Com o avanço do conhecimento sobre os elementos químicos, transformados então em *Tecnologia*, itens como a Coca-Cola, telefones e iluminações elétricas entraram para a vida cotidiana das pessoas, promovendo uma silenciosa revolução⁶⁹.

⁶⁸ SEVCENKO, Nicolau. O Prelúdio Republicano, Astúcias da Ordem e ilusões do Progresso. NOVAIS, Fernando A. (org.) In: **História da Vida Privada no Brasil**. República: Da Belle Epoque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. vol. 3. p. 7-8.

⁶⁹ Sevcenko inúmera um pequeno número destas invenções no mesmo texto, na página 9.

Se o mundo moderno trouxe a sensação de velocidade por meio de transportes como o trem, o automóvel e o avião, e a vida social como um todo se viu tocada por estas mudanças, devido ao maior fluxo de pessoas, é de se pensar que a arte como um todo não poderia ficar imune a estas intensas transformações.

Desde o final do século XIX, pintores já representavam em suas telas esta excitante e perigosa aceleração nas relações sociais, demonstrando em imagens que pareciam borradas, esse olhar embasbacado frente a esta nova concepção de tempo e de movimento.

Mas foi com a nova linguagem que a partir daí surgiria, que unificaria esta tecnologia nascente à representação imagética, é que a modernidade encontraria sua sintaxe.

Quando os irmãos Lumière fizeram sua famosa apresentação do cinematógrafo em dezembro de 1895, estavam fundamentando uma das linguagens essenciais do mundo moderno. A rápida exposição das imagens, o que gera a sensação de movimento a elas, articulado ao seu desenvolvimento posterior com o som, causou o espanto, e depois a admiração de platéias européias, norte-americanas e logo muitas outras ao redor do mundo.

O cinema era sintaxe deste mundo que se transformava. De uma sociedade em aceleração constante, que se pretendia urbanizada, emocionante, técnica, moderna. Ir às salas de projeção, sentir a emoção enorme quando a luz se apagava e mergulhar naquele mundo de sonhos se tornou uma das principais experiências de todo o século XX, e também, apesar das transformações em curso, deste início de XXI.

Apesar de toda crítica e esnobismo de que foi alvo em seu início, não estava destinada ao cinema uma existência efêmera. Enquanto a nova arte ia se popularizando, em suas duas primeiras décadas, os filmes iam servindo para um laboratório de experimentações. As películas de curta duração iam desde a filmagem de exteriores, até cenas de perseguições e trechos cômicos. Inicialmente, os primeiros filmes tinham apenas um único plano. Com a inclusão de mais cenas, a necessidade da montagem, da seqüência entre as imagens se fez necessária. Abria-se, então, algo novo, a possibilidade de contar histórias. E foi isso que impulsionou um crescente desenvolvimento dos enquadramentos e o surgimento dos inter-títulos, aquelas notas explicativas que aparecem entre as imagens. Dos filmes de 3 a 4 minutos, passou-se aos de 15 minutos. Este “primeiro cinema” como define Flávia Cesarino Costa, é muito diferente da narrativa linear clássica a que estamos acostumados, mas ainda é fundamental para entendermos o posterior

desenvolvimento dos chamados longas-metragens, que deram uma impulsão definitiva para o cinema tornar-se um veículo de massa⁷⁰.

Neste trabalho, procuramos pensar na idéia de doença e suas representações a partir de uma série de Ficção Científica específica, a saga *Alien*, cujas produções foram realizadas entre os anos de 1979 e 1997.

A idéia principal é que essa série futurista apresenta a doença de forma não tão explícita como nas outras obras cinematográficas citadas, bem como nas outras fontes referenciadas nos outros estudos. Ou seja, nem sempre a temática fica clara nos filmes, possibilitando uma leitura que aproxima o olhar do diretor / produtor e as leituras feitas a partir de diferentes lugares e temporalidades.

Os filmes da saga também servem como fontes para uma outra infinidade de temas, alguns analisados nos próximos capítulos. O que foi possível notar é que a própria doença tem uma pequena história dentro do gênero Ficção Científica, da qual a série *Alien* é um dos principais representantes. Ao se juntar doença e um gênero artístico, têm-se a sensação de enfrentar um terreno arenoso, praticamente intocável, que gerou (e gera) grandes dificuldades. Mas mesmo assim, com todo um repertório simbólico, o objetivo a que nos propomos é discutir como os filmes da saga abordam questões relativas a corpo e doença, aproximando-se muito de algumas problematizações já levantadas anteriormente no tratamento da representação da doença até aqui exposta.

Mas isso se torna um pouco mais visível se compreendermos melhor algumas questões relativas à própria Ficção Científica enquanto gênero. Analisando sua trajetória no cinema, principalmente, podemos entender melhor como a doença penetra nesse gênero, e como a série *Alien* vai imbricar de forma profunda esses dois universos.

2.1. Ficção Científica: nos meandros da ciência

O estudo e a análise de filmes provam a grande riqueza que as “novas fontes” trouxeram para o ofício do historiador. Se no clássico livro *Cinema e História* de Marc Ferro, o pesquisador

⁷⁰ COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2007. p. 17-52.

francês centrou sua análise nas relações políticas e ideológicas que um conjunto de filmes, soviéticos em sua maioria, de ficção e documentários, trazem à tona, os historiadores há muito descobriram o valor e o saber que a sétima arte pode dar. Qualquer filme, de qual época ou nacionalidade for, pode trazer vestígios relevantes para o estudo das relações sociais e das práticas culturais, abordem eles questões de gênero, trabalho, discriminação social e étnica, nacionalidade e identidade. Qualquer filme, em qualquer tempo, é em si mesmo um campo de batalhas de representações.

Podemos pensar que uma boa parte do sucesso do cinema deve-se a seus diferentes tipos de filmes, ou gêneros cinematográficos. Esses diferentes gêneros se distinguem por personagens, situações, ambientes, formas de tratamento da narrativa, escolha da trilha sonora, entre muitas outras coisas. Filmes *noir*, *westerns*, documentários, musicais, suspense, terror, drama, comédia, entre muitos outros, ajudaram a criar arquétipos e estereótipos culturais. Pode-se dizer que cada um dos gêneros cinematográficos contribui de uma maneira peculiar para o desenvolvimento da linguagem fílmica.

Dentre todos eles, o gênero Ficção Científica é certamente um dos mais cultuados, e já há algum tempo um dos mais populares e rentáveis para a indústria do cinema, particularmente a norte-americana. E de onde vem este estranho fascínio que a Ficção Científica exerce?

É uma pergunta um pouco difícil de responder, mas uma das proposições possíveis seria a imensa capacidade de criação de mundos fantásticos que a Ficção Científica faz.

Apesar do nome, a Ficção Científica toma o conhecimento da ciência como uma de suas inspirações, e não necessariamente a pedra fundamental de suas histórias. Aqui e ali, um ou outro achado científico realmente testado pode aparecer, mas uma de suas principais características é este “viajar” na imaginação: romper as barreiras do tempo e do espaço, descobrir novas terras, conquistar novos mundos. Tudo o que for possível para ir além deste mundo físico a qual estamos condicionados.

O importante, neste sentido, são as possibilidades de que a ciência em algum dia, talvez muito longe, possa trazer. Parafraseando um dos cientistas mais famosos do século XX, o físico Albert Einstein, que disse que a imaginação é mais importante que o conhecimento, esta frase parece resumir bem o *feeling* do que é a Ficção Científica.

Ainda que não seja uma regra geral da Ficção Científica, muitas tramas têm no tempo futuro, essa antecipação da cronologia histórica, a base para seus enredos. E essa é uma das

principais características que tornaram o gênero famoso. Ao tentar visualizar este tempo que ainda não se vivenciou, podem se abrir fissuras para que possamos compreender melhor o tempo presente e suas experiências sociais.

O futuro, nesse sentido, parece ser uma coisa que sempre fascinou e assustou o ser humano. Este tempo que ainda há de vir, em que vamos dar continuidade à nossa vivência presente, e no qual, por isso mesmo, vamos construir novos planos ou dar seqüência aos que já estão em andamento, se apresenta como um extraordinário campo de possibilidades. E por se situar na esfera da imaginação, e logo do desconhecido, se estabelece todo um confronto contra estes mesmos medos e possibilidades. Um embate contra nós mesmos.

É importante frisar a idéia de que o futuro pode ser entendido como um grande campo de possibilidades. Não existe, naturalmente, um puro futuro (aliás, como não existe um puro passado). As concepções que os atores sociais têm deste tempo que está por vir estão em diálogo constante com o seu passado histórico, e também com o seu presente vivenciado. Porém, como este tempo futuro ainda não se concretizou, ele se coloca como limite ao trabalho do historiador. É somente do passado e do presente é que o historiador pode contar, e mesmo assim, estes dois espaços temporais se mostram ao mesmo tempo extraordinariamente grandes e limitados, pois é das fontes, dos vestígios que nos chegam à mão, é que nós, historiadores, construímos o nosso conhecimento, acrescentamos nosso saber à ciência e possibilitamos leituras e visões de mundo e de sociedade. Se há, portanto, uma possibilidade do tempo futuro ser vislumbrado em nossos trabalhos, ele só pode ser problematizado como parte do pretérito ou da contemporaneidade. São as “projeções de futuro” que indivíduos isolados, grupos sociais ou partes majoritárias de determinadas sociedades nos deixaram, seja em documentos escritos, ou imagéticos, é que podemos visualizar o que imaginaram ou pretendiam construir estes atores sociais. Ou seja, compreender o que queriam com estas representações futuras e o que procuravam legitimar com isso.

Peter Burke, em um texto intitulado *A História do Futuro*, reflete sobre esta questão, o pensamento sobre o tempo futuro e suas conseqüências, a partir das idéias do historiador Reinhart Koseleek. Para Koseleek houve uma “grande divisão” no final do século XVIII, no período da Revolução Francesa, uma mudança na forma como as sociedades ocidentais projetariam o tempo futuro, não mais como algo já pré-estabelecido, “escrito por Deus”, mas como um tempo que

teria e sentiria a ação humana, que seria “construtível”. As idéias da Revolução de 1789, ao se espalhar pelos quatro cantos do mundo, sugeriam para muitos intelectuais o início de uma nova era, um período não mais dominado pela Igreja Católica e seu tempo milenar, mas ao contrário disso, um tempo agora regido pelo homem, tendo como baliza a idéia de “progresso”⁷¹.

Burke, em partes, rejeita a visão de um “futuro construtível” somente a partir do século XVIII, como proposto por Koseleck. Como prova disso, aponta os testamentos deixados por pessoas ricas ou comuns, em que o dinheiro ou outros bens eram deixados para familiares ou outras instituições, como uma forma de moldar um amanhã que não poderia mais ser vivido. Igualmente aponta o surgimento dos seguros e dos casamentos arranjados como modos de controlar o futuro, na forma de proteção de um patrimônio, no primeiro caso, e na busca de aumentar o prestígio social ou mantê-lo no segundo, e estas atitudes seriam muito mais antigas e surgiram antes do século XVIII⁷².

Mas o que se pode aprender deste curto texto de Peter Burke, independente se as projeções de futuro mudaram ou não após a Revolução Francesa, é que o próprio amanhã não é só moldado pelos conflitos do presente, mas que tem também muita relação com as imagens que se tem do passado. Neste sentido, as projeções de futuro, como não poderiam deixar de ser diferente, tinham no vivido ou no já experimentado as inspirações para estas construções.

Embora se pudesse supor que as projeções imaginativas de futuro estivessem ligadas à questão da modernidade e da técnica, data do final do século XVIII o surgimento de algo interessante e que produziria mudanças significativas no mundo da arte. Trata-se do nascimento do gênero conhecido como Ficção Científica. Este tipo de arte, que teria surgido na literatura (Peter Burke cita o exemplo do livro “O Ano 2440”, do jornalista Sébastien Mercier, lançado em 1771, como a primeira obra do gênero), era o primeiro gênero artístico que teria nas projeções de futuro a inspiração maior para suas histórias.

Na segunda metade do século XIX, quando a Revolução Científico-Tecnológica se expandiu pelo globo, e a idéia de ciência se tornou a pedra de toque do mundo ocidental, as aspirações, os desejos, e por que não dizer, os medos que o conhecimento científico descobria serviriam de base a escritores que se deslumbravam e se assustavam com o que esta sociedade “positivista” poderia realizar.

⁷¹ BURKE, Peter. **A História do Futuro**. Folha de São Paulo, 2 de maio de 2004. Mais! p. 3.

⁷² BURKE, Peter. Idem.

Os principais romances do francês Julio Verne (1828-1905) como *Viagem ao Centro da Terra* (1864), *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870) e *A Volta ao Mundo em Oitenta Dias* (1872), demonstram, de forma imaginativa, essa superação dos limites impostos ao homem, e das proezas que o conhecimento científico poderia ajudar a realizar. Seja no fundo do mar ou no núcleo da Terra, ao que parece a idéia de *conquista*, de superação do desconhecido, perpassa essas obras. Nisso podemos ver o diálogo que Verne fazia com o conhecimento de seu tempo, a idéia de levar a “civilização” para além das fronteiras da Europa, ocupar novos espaços, disseminar ainda mais os valores morais do Velho Continente. Idéias que podemos identificar claramente em muitos filmes de Ficção Científica da atualidade, inclusive naqueles que nos propomos a analisar.

Desta forma, podemos entender também que a idéia de superação dos limites corporais já estava subentendida. Ainda que a partir do século XIX os meios de transporte tenham diminuído gradativamente as grandes distâncias, a idéia do corpo humano que se supera, vencendo obstáculos, particularmente os impostos pela natureza, se fez cada vez mais presente. Não apenas as máquinas deveriam ajudar os homens a superar os desafios físicos e geográficos, mas também o corpo se tornava uma máquina. Algo que levaria à enésima potência a vitória dos limites reais e temporais.

No final do século XIX, o inglês Herbert George Wells (1866-1946), igualmente considerado um dos mestres da Ficção Científica, expandiu ainda mais os limites do gênero literário que pouco a pouco ia se popularizando. Havia as viagens temporais, com *A Máquina do Tempo* (1895), a negação do ser e a criação de uma nova individualidade, em *O Homem Invisível* (1897) e de forma mais perturbadora, a invasão de seres de outros planetas, em *A Guerra dos Mundos* (1898).

No livro *O Homem-Invisível* podemos observar melhor este imaginário deste “corpo sem limites”. O protagonista do romance, um cientista que devido a uma experiência, torna seu corpo impossível de ser visualizado pelo olho humano, demonstra de forma interessante que a ciência teria também no corpo humano um espaço para se desenvolver. Impulsionando, talvez, o surgimento de um “novo homem”, já não mais limitado, mas que, fazendo uso do conhecimento científico teria pleno saber e poder para usar sua estrutura corpórea para vencer os obstáculos de uma sociedade em plena transformação.

Julio Verne e H. G. Wells, portanto, escreveram suas obras num tempo e em um meio social em que a ciência foi vista como mola propulsora da sociedade como um todo. E podemos

pensar que este conhecimento de mundo natural que crescia dia a dia, transformando em invenções que mudavam as relações sociais, tornados comuns na vida cotidiana, só podia trazer um pensamento de futuro como algo maravilhoso, fascinantemente misterioso, para o bem ou para o mal. A entrada no século XX só poderia levar a este olhar anestesiado para o futuro. E também para o desconhecido.

Neste momento, as bases históricas para a produção dos primeiros filmes já estavam em andamento, e a Ficção Científica teria, então, uma nova linguagem para progredir e se estabelecer: o cinema.

Quando o diretor George Méliès estreou *Viagem á Lua (Le Voyage Dans La Lune)* no ano de 1902, estava criando uma dessas obras referenciais do cinema. Com um tempo de duração de 14 minutos (o que era revolucionário para a época, se se considerar que os filmes até então realizados dificilmente passavam de três minutos) e com sua “trama” profundamente fantasiosa, Méliès transformou seu curta-metragem num ícone fílmico do século XX.

Sua história girava em torno de um grupo de cientistas que após uma reunião, decidem viajar até o satélite da Terra. Após partirem numa espaçonave, aterrissam no solo lunar. Obviamente, a Lua não tem uma representação realista. Ela é mostrada como um ser com vida própria, cujo olho direito é ferido pela queda da nave. Descendo ao solo, os cientistas encontram habitantes nativos, que os levam ao seu soberano. Descobrimo que os adversários desaparecem ao simples toque de um guarda-chuva, os cientistas voltam à Terra, caindo no oceano. Após ficarem um tempo embaixo d’água, são resgatados são e salvos, sendo então recebidos como heróis.

George Méliès, profissionalmente, era mágico e trabalhava no teatro. A nova linguagem visual que ia se popularizando no início do século funcionava como um laboratório de experimentação. O curta *Viagem à Lua* é de fato muito devedor dessa experimentação e vontade de inovar que o teatro e as apresentações dos ilusionistas praticavam nesta época. Podemos dizer que o cinema dialogava com a mesma magia das apresentações teatrais e dos mágicos do período, formando uma forma de entretenimento imensamente popular.

Com efeitos visuais revolucionários para a época (ainda que hoje possamos ver que se tratava de trucagens extremamente artesanais), *Viagem à Lua* também se torna importante por outro motivo: o curta-metragem de George Méliès teve uma grande influência para impulsionar o

surgimento de muitos outros filmes de Ficção Científica na história do cinema. Como uma jornada onírica, o sonho de ir ao satélite da Terra ou ao fundo do oceano, muitas décadas antes que isto realmente se concretizasse, é prova de quanto à linguagem cinematográfica poderia expandir as fronteiras sensoriais de seus espectadores, mesmo que através de uma fantasia aparentemente absurda, como é o caso do filme do diretor francês. Através de um entretenimento fantasioso e moderno, o mais excêntrico sonho poderia ser representado.

A pequena grande obra de Méliès, por outro lado, abriu espaço para a Ficção Científica tornar-se um dos gêneros mais populares da chamada sétima arte. A partir daí, o imaginário do futuro encontraria também no cinema um grande meio para se expressar.

Histórias envolvendo cientistas, viagens para além-fronteiras, espaçonaves e descobertas de limites do desconhecido, características que estão já presentes no filme de Méliès, desde então passaram a fazer parte dos roteiros de muitos filmes de sucesso. Mas o que o mágico francês estava fazendo, ao concretizar em película sua imensa criatividade, era tornar os espectadores não só fascinados por cenários, situações e aventuras fantásticas, mas também dar vazão a algo que nos intriga e assusta ao mesmo tempo: o tempo futuro e seu infinito mistério.

Das trucagens do “primeiro cinema”, o crescimento e a sofisticação da linguagem filmica possibilitou que gradualmente representações mais realistas pudessem ser mostradas nas telas das salas de projeção. Se em *Viagem à Lua*, deliciosas montagens dão o tom de aventura e fantasia ao filme (como a lua antropomórfica, a nave no formato de uma bala de canhão, o fundo do oceano que mais parece um aquário), em *Metrópolis* (1927), filme alemão de Fritz Lang, os cenários grandiosos e a arquitetura moderna apresentada na película já demonstram o quanto que a tecnologia foi (e continua sendo) um dos grandes temas que o cinema representou e problematizou em suas tramas.

Um dos símbolos da modernidade, as locomotivas, já aparecera em um dos primeiros grandes sucessos do cinema mudo, *O Grande Roubo de Trem* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903). Desta forma, podemos dizer que a idéia de modernidade sempre esteve presente no cinema, e o crescente desenvolvimento da sétima arte possibilitou aos novos cineastas pensarem e concretizarem em suas obras este pensamento sobre esta e outras realidades, indo desde a conquista do espaço à visualização de um possível (ou utópico) futuro.

O épico *Metrópolis*, considerado uma das obras-primas do gênero, pode ser visto como uma grande discussão sobre a modernidade dos anos 1920, como mostra em sua densa análise Ismail Xavier a respeito do filme de Fritz Lang. Observando como se estrutura a narrativa da personagem Maria quando conta o mito bíblico de Babel, Xavier vai tecendo comentários sobre a construção do filme e os sentidos que as imagens acabam tendo na película. Quando as configurações da Babel mítica aparecem em *Metrópolis*, suas imagens de homens de todos os lugares que ajudariam a realizar um monumento que chegaria aos céus, mas que acabou não se realizando, ajudam a pensar o próprio sentido de modernidade que estava sendo construída naqueles anos. Babel, uma construção magnífica, feita para ser eterna, pode muito bem representar, no conjunto, algumas propostas sociais, como a possibilidade de ação das classes trabalhadoras para construir Babel/Metrópolis/modernidade, e o próprio chamado para a não-rebelião, para um acordo entre as diferentes classes sociais, para uma reconciliação.

Neste sentido, Babel é retomada no filme como uma alegoria do trabalho e da hierarquização social, problemáticas caras aos anos 1920, e propondo no final da seqüência de Babel, como no próprio fim do filme, que a saída não era a rebelião social, mas sim um aperto de mão entre os diferentes segmentos da sociedade (leia-se operários e capitalistas).

As imagens bíblicas de Babel que são retomados não somente em *Metrópolis* como também em *Intolerância* de David W. Griffith (1916), segundo a análise de Xavier, respondem muito aos desejos de grandiosidade e de supremacia procurado pelas nações neste período histórico. Há uma busca da valorização da idéia de identidade nacional.

Há, portanto, algo mais em comum entre *Intolerância* e *Metrópolis* do que a dimensão do projeto e a referencia a Babel. Há o gesto explicito de afirmação de hegemonia (ou contestação dela) dentro de um quadro de competição onde a idéia de nação é um dos vetores⁷³.

A grande cidade concebida no filme, arquitetonicamente bela, mas com seríssimos problemas sociais, uma classe dirigente inescrupulosa, e temendo uma grande rebelião social, é uma representação bastante significativa da Alemanha da República de Weimar. Há nesta película um certo otimismo, apesar de toda sua atmosfera soturna. Muito já se comentou sobre o final de *Metrópolis*, em que os personagens Freder e Maria fazem a conciliação entre o

⁷³ XAVIER, Ismail. A Alegoria Langiana e o Monumental: a figura de Babel em *Metrópolis*. In: Capelato, Maria Helena, Morettin, Eduardo, Napolitano, Marcos e Saliba, Elias Thomé. **Cinema e História**. Dimensões históricas do Áudio-visual. São Paulo: Editora Alameda. 2007. p. 16-38. Citação na p. 35.

representante do capital, Fredersen, e o representante dos trabalhadores, Grot, para não haver mais luta entre as classes. Muitos interpretam isso como um esboço de um pensamento profundamente conservador, o que poderia ser uma prévia do que depois se tornaria o Nacional-socialismo. Mas outra possibilidade de leitura talvez seja a proposta por Amélia Noma:

Desta forma, a solução conciliadora apresentada no seu final (...) apenas retrata aquela que estava sendo celebrada entre as classes empenhadas em viabilizar a modernização da Alemanha pela via conservadora. Este país, em meados de 1920, junto com a economia mundial, mergulhava em uma profunda e dramática crise, a de maiores proporções desde a Revolução Industrial. (...) A via conciliadora indica a convicção de que os grupos dominantes de então defendiam valores ameaçados, mas que ainda não estavam destruídos, e precisavam ser revitalizados. Acreditavam que era possível e desejável recorrer as crises e antagonismos através de uma transformação da sociedade pela reforma social promovida por um governo de coalizão⁷⁴.

A perspectiva de solução viável para a sociedade urbana ainda pode ser encontrado em *Metrópolis*, num tempo em que as utopias permaneciam como possibilidades de vivência futura. Neste sentido, por mais que o clássico de Fritz Lang tenha toda uma atmosfera sombria, há espaço na obra para lampejos de esperança no porvir histórico.

Metrópolis, desta forma, não está apenas dialogando com o seu presente. Um passado irrequieto também aparece no filme, na andróide que é queimada na fogueira; uma máquina que mais parece o antigo deus Moloch; a história de Babel que é contada pela personagem Maria; o laboratório do cientista Rotwang, que mais se assemelha a uma sala de trabalho de um alquimista. Outra coisa interessante é que o filme de Fritz Lang trouxe para as telas o primeiro robô da história, um ser antropomórfico que na verdade é uma máquina, mas com uma altura e uma estrutura física semelhante a um ser humano. No filme, o robô (ou, na verdade, a andróide) é o personagem duplo de Maria, feito para causar uma rebelião entre os trabalhadores, mas que acaba se voltando contra seus criadores.

Como escrito um pouco acima, este imaginário científico (em *Metrópolis* demonstrado de forma bastante negativa) também teve no domínio do corpo uma forma de ser representada. Muito antes que se pensasse na genética humana, ou em algum ser que se assemelhasse a qualquer humano, o cinema dava vida a um ser antropomórfico.

⁷⁴ NOMA, Amélia Kimiko. Idem. p. 53-54.

Esta “tecnologia do corpo”, se é que podemos utilizar este termo, em que a ciência age sobre a estrutura física, tentando maximizar suas potencialidades, já existe há muito tempo no imaginário artístico. No século XIX, no clássico romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, um cientista também criava um ser, neste caso, a partir dos fragmentos de outros seres humanos. Como não poderia ser diferente, este “novo-ser” se rebela contra seu criador, tenta destruí-lo. A parábola da criatura que se revolta contra o ser que a traz ao mundo, encontra nesta sociedade intensamente científica e moderna desde o final do século XIX em grande meio para se desenvolver. *Metrópolis* pertence a esta tradição, em que se come o fruto proibido do conhecimento e se perde sua estada no paraíso.

Na visão do diretor James Whale para a história de Mary Shelley, em 1931, esse imaginário do corpo é delineado em tons góticos. *Frankenstein* é um ícone dos filmes de horror, mas nem por isso deixa de trazer alguns elementos de Ficção Científica, seja no “cientista louco”, obcecado e fascinado com a sua criação, para depois tentar ser eliminado por ela, ou na própria criatura que é trazida à vida sem saber ao certo quais eram seus códigos. Perseguida por tudo e por todos, sua única reação natural seria a violência.

A cena da criação do monstro Frankenstein, que se dá num cenário que constrói a clássica visão do laboratório científico, em uma torre que é iluminada por relâmpagos que caem do céu numa noite de tempestade, parece remeter ao momento da fundação do mundo por Deus. Ciência, misticismo e religiosidade parecem se mesclar em uma coisa só. E o corpo é o fruto mais precioso dessa experiência. E tanto no livro de Shelley quanto na sua adaptação cinematográfica, o resultado final é trágico.

Neste imaginário do cinema sobre a ciência, o corpo como um espaço de estudo e experimentação aparece em outro grande clássico do cinema mudo alemão, com resultados quase sempre não tão positivos. No já citado *O Gabinete do Doutor Caligari* (Robert Weine, 1919), o protagonista usa do conhecimento científico, mais precisamente da hipnose, para controlar as ações físicas e a consciência do jovem que está em seu poder. *Caligari* pode até não ser considerado uma obra de Ficção Científica, mas a película parece estar dialogando com este profundo interesse na ciência e no corpo que no século XX será bastante representativo. Desta forma, tanto *Metrópolis* quanto *Frankenstein* e *Caligari* se inspiram neste fascínio e horror a ciência ao mesmo tempo para refletir sobre o seu presente e ter o futuro como uma questão a ser pensada e interrogada.

Centrando suas narrativas neste tempo que ainda há de vir, com toda a riqueza e fantasia de personagens, cenários e situações, a Ficção Científica, e seu rico desenvolvimento e sua imensa capacidade de se reinventar, deve o seu sucesso a sua capacidade fantástica de projetar possibilidades de amanhã, possibilidades estas que se inserem nos problemas e nas expectativas daquele presente em que a obra é criada, no horizonte histórico imaginado por aquela determinada sociedade. Se determinadas estruturas, instituições e relações sociais são mudadas, essas projeções de futuro também sentirão estas transformações. Se o presente muda drasticamente, a concepção de futuro não pode permanecer imóvel.

A Ficção Científica trouxe, assim, consigo uma extraordinária gama de idéias e signos para a vida artística e social, coisas que são facilmente reconhecíveis por todos nós. Ou, afinal, quem nunca se deparou com histórias envolvendo naves espaciais, andróides, robôs, *cyborgs*, batalhas intergalácticas, viagens no tempo, - todas estas coisas maravilhosas que a humanidade sonha viver plenamente um dia? Mas também podemos refletir que até mesmo neste tempo futuro tão sonhado os conflitos humanos não vão deixar de existir. Mas isso é outra história...

Muitas coisas que fazem parte hoje de nosso cotidiano, antes de serem inventadas, já foram vislumbradas tempos antes por algum autor de Ficção Científica. Bráulio Tavares, no seu livro *O Que é Ficção Científica*, comenta sobre o caso do escrito Hugo Gernsback, editor da revista *Amazing Stories*.

Em seu livro *Ralph 41+*, que é de 1925, ele prevê não apenas o radar (que só seria inventado durante a Segunda Guerra Mundial), mas também o vôo espacial, a luz fluorescente, a publicidade através de letras inscritas no céu, os móveis de fibra de vidro, a gravação magnética, as embalagens automáticas, as vitrolas de ficha, o aço inoxidável, o microfilme, substituindo os jornais, o ensino durante o sono, a televisão...⁷⁵

Gernsback era técnico em eletricidade e tinha grande interesse por rádio. Como norte-americano de classe média vivendo os anos 1920, sentia todo o fascínio que os avanços da física e da química, transformada em produtos, em *tecnologia*, causava em seu meio social, e só poderia visualizar um mundo ainda mais perfeito tecnicamente. Itens como televisores e radares tornaram-se partes integrantes de nossa sociedade atual, mas que uso se fazem deles?

⁷⁵ TAVARES, Bráulio. *O Que é Ficção Científica*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1986. p. 25-26.

Outro caso interessante de visualização que se tornou realidade é o do filme *Jogos de Guerra* (*War Games*) de 1983, dirigido por John Bradham. Nele, um garoto com um computador doméstico, consegue entrar no computador do Pentágono, e digitar uma senha que faz com que o programa de armas atômicas seja ativado, desencadeando uma possível guerra nuclear. Ainda que o perigo de guerra nuclear tenha sido superado, em partes, o filme demonstra uma possibilidade que se tornou real para quase todos nós, a dos computadores se tornarem bens domésticos. Itens pequenos, ao invés do gigantismo das máquinas dos anos 1980, e mais do que isso, onde estas máquinas poderiam entrar em contato com qualquer outro microcomputador em qualquer lugar do mundo, em que se poderiam partilhar informações e mensagens de qualquer natureza⁷⁶.

Mas se os autores de Ficção Científica projetaram estas maravilhas tecnológicas em suas histórias, uma visão apocalíptica de futuro também esteve presente ao lado destas imagens mais positivas. Essa visão mais distópica da Ficção Científica fez e continua a fazer muito sucesso, em linguagens como a literatura, as histórias em quadrinhos ou o cinema⁷⁷.

Como já foi escrito, as visões de futuro estão imbricadas com as expectativas do presente, e as distopias da Ficção Científica ajudam a revelar conflitos e temores visivelmente reais.

No decorrer do século do cinema, obras referências do gênero não deixaram de apresentar visões pessimistas sobre projetos de sociedade que iam se constituindo pouco a pouco na vida social. É assim que podemos enxergar o impacto que determinados filmes de Ficção Científica tiveram em suas respectivas épocas. Isso possibilita “politizar” os embates trazidos pelo gênero e trazidos pela tela do cinema, uma vez que as questões relativas aos contatos com outros mundos ou as disputas tecnológicas, se davam num chão e num tempo histórico específico.

2.2. Ficção Científica nos meandros da política: o olhar sobre o outro

Após a Segunda Guerra Mundial, com o confronto ideológico vivido pelo mundo que contrapunha Comunismo versus Capitalismo, EUA versus União Soviética, o cinema também não deixou de ser palco deste embate entre estas duas grandes visões de mundo.

⁷⁶ Idem. p. 66-67.

⁷⁷ Como utopia entende-se uma visão de futuro em que a paz e a igualdade prevaleceriam entre os homens. A tecnologia tem um sentido benéfico para a sociedade como um todo. Já a visão distópica é exatamente o seu oposto, tem nos temores da humanidade a base para seu desenvolvimento, e a tecnologia é vista mais como um problema do que uma solução para a vida social. Sobre esse assunto ver NOMA. Op. cit. p. 34-35.

Um exemplo disso são os filmes futuristas norte-americanos da década de 1950. O cinema mostrou todo o seu potencial como arma de propaganda na primeira metade do século XX, iniciado na Primeira Guerra, e levado à enésima potência com o regime soviético e depois com o nazi-fascismo. Os norte-americanos, já nesta época o maior mercado consumidor e distribuidor de filmes, não poderiam ficar imunes a esta luta ideológica.

Os comunistas, é claro, em muitos filmes americanos não eram mostrados de forma totalmente explícita. Ganharam em algumas produções metaforizações na altura da “paranóia” norte-americana.

Filmes como *A Guerra dos Mundos* (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953) e *Vampiros de Almas* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956) mostraram ao mundo terríveis invasões alienígenas, em que os norte-americanos e a cultura ocidental seriam destruídas por assassinos intergalácticos⁷⁸.

Esses extraterrestres representavam muito bem o medo dos soviéticos e de seus valores. Era o pavor do *outro*, de uma cultura misteriosa, vista como autoritária e militarizada, e que garantia ainda mais pavor por parecer tecnicamente superior, em que se infiltravam na sociedade com espões e criavam conspirações soturnas e sanguinolentas. Eram representações do fim do mundo. Pelo menos do mundo ocidental⁷⁹.

A década de 1950 foi marcada pela paranóia do Macarthismo, uma perseguição a intelectuais e artistas que teriam simpatia ou militância esquerdista, isto dentro do território norte-americano. Também foi uma época de grande crescimento do avanço tecnológico. Foi a entrada dos eletrodomésticos na vida cotidiana da classe média. Segundo o historiador Eric Hobsbawm, foi um dos períodos que pertencem a “Era de Ouro” do capitalismo no século XX. Respirou-se uma certa aura de otimismo (mesmo com o medo do Comunismo, que continuou sendo combatido), e a tecnologia que crescia a passos largos só aumentava ainda mais esta sensação de progresso e bem-estar. Ainda assim, um filme como *Planeta Proibido* (*Forbidden Planet*, Fred W. Wicox, 1956), questionou de outra maneira este fascínio tecnológico dos “anos dourados”, demonstrando que os seres humanos não poderiam ser irresponsáveis no uso do que estavam criando.

⁷⁸ NOMA, Amélia Kimiko. **Visualidades da Vida Urbana: Metrôpoles e Blade Runner**. São Paulo, 1998, 200 p. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica. São Paulo. 1998. p. 56-57.

⁷⁹ TAVARES, Bráulio. Op. Cit. p. 28-29.

Data dessa época a entrada da Ficção Científica também na televisão. Séries norte-americanas como *Quinta Dimensão*, *Além da Imaginação*, *Túnel do Tempo* e *Jornada nas Estrelas* se tornaram *cults* e influentes de certa forma no andamento desse gênero artístico. Naves espaciais, jornadas intergalácticas e viagens no tempo passaram a fazer parte das audiências televisivas juntamente com as notícias de guerras e revoltas sociais. A própria série *Túnel do Tempo*, por exemplo, ao fazer das viagens temporais a baliza de seus episódios, legitimava visões tradicionais da História norte-americana e mundial, “monumentalizando” os grandes homens e visões “positivistas”⁸⁰ sobre determinados eventos e contextos históricos. Por trás de aparentes aventuras juvenis, escondia-se uma visão hegemônica que estereotipava grupos sociais como indígenas, comunistas e estrangeiros de forma geral⁸¹.

A década de 1960, marcada por inúmeros conflitos e questionamentos sociais de diferentes grupos (estudantes, mulheres, negros, homossexuais, etc.), e por uma contestação aberta a valores como família, o trabalho, o progresso, entre outras coisas, foi demonstrada na Ficção Científica através de tramas mais profundas, em que os efeitos visuais continuavam a ser uma das características do gênero, mas se abriam para enredos mais psicológicos e densos. É assim que podemos citar em *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965), um questionamento sobre a sociedade em que pessoas vivem sem emoções, todas controladas pelo computador e inconscientes de sua história; ou em *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), baseado em livro de Ray Bradbury, em que o conhecimento social do passado, eternizado em livros, é destruído, surgindo em seu lugar uma sociedade totalitária e totalmente imagética, em que somente a memória pode ser uma saída. Em *2001 – Uma Odisséia no Espaço* (*2001 – A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), temos uma reflexão sobre o destino da humanidade e os limites do conhecimento humano, demonstrado numa atmosfera filosófica, resultando numa verdadeira charada intelectual, neste filme que é considerado uma obra-prima do gênero.

O filme de Kubrick tem um especial interesse por ter sido visionário em questões como a conquista espacial e a crescente sofisticação atingida no campo da Informática. Baseado no conto *A Sentinela*, escrito por Arthur C. Clarke, o filme e o livro (também de Clarke) foram realizados

⁸⁰ O termo positivista aqui representa aquela visão tradicionalista em que somente os “grandes homens” constroem a história. Desse modo se centrando nos “grandes fatos” e numa visão linear e de “progresso” para a humanidade, quase numa linha evolutiva.

⁸¹ OLIVEIRA, Dennilson de. Imagens da História “Tal Qual Ela Aconteceu”: o caso da minissérie televisiva “O Túnel do Tempo/The Time Tunnel” (EUA, 1966/67). In: II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2009. **Anais**. Londrina: Editora da UEL, 2009.

de forma conjunta. Através da atmosfera enigmática da obra, esconde-se um novo “monstro” moderno: a máquina com reações humanas, disposta a eliminar o ser humano e assumir o controle da vida. Como nos filmes de Ficção Científica dessa época, a tecnologia toma um sentido de “estranhamento”, de uma magia que perdeu seu encanto e só sobrou um problema a ser resolvido. Nas palavras de Massimo Canevacci, “A crueldade do homem deve continuar a ser projetada em outro que não ele durante todos os séculos futuros”⁸². Em *2001*, esse “outro” encontra no grande computador HAL 9000 o exemplo mais perfeito desse terror futurista. A gigante estrutura de HAL é totalmente o oposto da crescente pequenez dos computadores atuais, cada vez mais compactos. Mas o “protagonista” de *2001* ainda pode ser capaz de fascinar por ter se tornado um símbolo dessa tecnologia tornada o “outro”. Semelhante a criatura de *Frankenstein*, ela ganha vida própria dentro de um universo da qual no fundo não faz parte. O mais fascinante nisso tudo, é que HAL 9000, exatamente como os micros novos que aparecem a cada dia, é dotado de uma capacidade de memória e cálculo muito superior a qualquer ser vivo. O mito bíblico do criador e da criatura parece que nunca é deixado de lado na Ficção Científica. E torna-se interessante pensar nisso no crescente avanço da inteligência artificial em nossos dias. Kubrick e Clarke foram visionários em sua obra conjunta sobre esse assunto, o que torna *2001 – Uma Odisséia no Espaço* uma obra de arte talvez profética.

Nas décadas de 1970 e 1980, com a crise do capitalismo e a ascensão do pensamento neoliberal e o descrédito do Estado de Bem-Estar Social, visão apocalípticas se tornaram mais frequentes no cinema de Ficção Científica, em que as narrativas mais se assemelham a fábulas de um tempo incerto e pessimista. Podemos citar como obras - referência desta época filmes como *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971), *Blade Runner – O Caçador de Andróides* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), *O Planeta dos Macacos* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffer, 1968), *1984* (Robert Redford, 1984), *Robocop – O Policial do Futuro* (*Robocop*, Paul Verhoeven, 1987), *Fuga de Nova York* (*Escape From New York*, John Carpenter, 1981), *Brazil – O Filme* (*Brazil*, Terry Gilliam, 1985), *Solaris* (*Solyaris*, Andrei Tarkovsky, 1972), *Stalker* (Andrei Tarkovsky, 1979), *Mad Max* (George Miller, 1979) e *Alien – O Oitavo Passageiro* (*Alien*, Ridley Scott, 1979).

Na década de 1980, quando a Guerra Fria se aproximava do final, o cinema de Ficção Científica mergulhou fundo num medo então muito real: o holocausto nuclear. São desta época

⁸² CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. p. 87.

filmes como *O Dia Seguinte* (*The Day After*, Nicholas Meyer, 1983), *O Sacrifício* (*Offret*, Andrei Tarkovsky, 1986) e *O Exterminador do Futuro* (*Terminator*, James Cameron, 1984). Nestas produções, o perigo do desastre atômico se apresenta como situação-limite, como fim de um ciclo, em que a vida pode até ter continuidade, mas de uma forma quase primária. Quase como uma pré-história.

Neste início de século XXI, este cinema fantástico se vê entretido numa das grandes problemáticas da atualidade: a questão ambiental. Filmes como *O Dia Depois de Amanhã* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004) e *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*, Scott Derrickson, 2008), mostram o planeta Terra numa profunda desarmonia, em que a humanidade agride primeiro, para depois a natureza (ou seus defensores) lançarem um contra-ataque fulminante. Aliás, *O Dia em que a Terra Parou* mostra como a Ficção Científica pode ser rica como documento histórico.

A versão original deste filme data de 1951, e sua refilmagem é de 2008. Em ambos a trama é idêntica. O alienígena Klaatu desce a Terra, em meio a uma grande nave espacial, sob o olhar embasbacado de toda a humanidade, para deixar um recado. Ou os homens mudam seu estilo de vida, ou do contrário tudo será destruído, provocando uma desarmonia no universo. Mas o motivo do pedido urgente de Klaatu variou nas duas versões. No primeiro filme, sua reclamação era direcionada ao crescente militarismo das nações. Num planeta dominado pela técnica, o alienígena advertiu para o crescimento intenso de armas de destruição. Aumento de armamento que só faria os homens cavarem suas próprias covas. No filme de 2008, Klaatu enxerga a humanidade como destruidora da natureza como um todo, rios, lagos, fauna e flora. Ele vem para salvar a vida natural agredida, e destruir inteiramente o ser que a agride. Mas ao final, ele dá aos homens uma segunda chance. Uma nova oportunidade de mudarem a sua “natureza”, de salvarem a si mesmos. As duas películas de *O Dia em que a Terra Parou* demonstram a riqueza de temas e análises que podem ser realizadas a partir da Ficção Científica. Sonhos e pesadelos irrealistas? Pode ser, mais documentos muito ricos para o pesquisador.

E de onde vem esta riqueza desta linguagem futurista? Podemos dizer que o cinema como um todo tem este poder de projetar coletivamente sonhos, esperanças e pesadelos. Mas no mundo da Ficção Científica inclui-se um ingrediente a mais. O diálogo que o gênero tem com o próprio conhecimento técnico e científico. Ainda que suas histórias quase sempre extrapolem em muito o conhecimento socialmente construído, a tecnologia e suas relações parecem ser a pedra de toque

deste tipo de narrativa, refletindo tendências como a televisão e a internet ou as bombas nucleares ou a genética humana. Segundo Amélia Kimiko Noma:

Na qualidade de uma máquina de visão, o cinema proporciona o aumento gradativo da potencia do homem, da potencia do olhar para além dos limites impostos pela natureza. Ao colocar a técnica a serviço da compreensão do mundo, a ficção científica mostra toda a sua força, pois na medida em que sonha o mundo futuro, potencializa, ao ver e dar a ver seus sujeitos sociais, as suas imagens e suas contradições, o despertar do mundo presente. Realiza, assim, a conjugação entre o olhar o mundo e a reflexão crítica sobre a condição humana⁸³.

Esta concepção vai de encontro do proposto por Beatriz Sarlo ao comentar o filme *O Sacrifício*, de Andrei Tarkovsky. Para ela, a obra de arte dialoga com a memória do passado e o conhecimento presente, surgindo daí a proposta para o futuro, que pode ser de utopia ou contra-utopia, um diálogo crítico com o tempo presente. Para Sarlo, a riqueza da arte está em “propor estético-narrativas do futuro: a memória ficcional do que ainda não ocorreu, que funciona como uma advertência moral”⁸⁴.

Pensando neste diálogo que o cinema de Ficção Científica realiza com o seu presente, é que tentarei ver como este universo imaginário de futuro dialoga com o universo da doença. Se este mundo futurístico pode extrapolar medos contemporâneos, a doença e suas representações podem ser vistas no cinema como habitantes que de tempos em tempos se mostram como pesadelos presentes e futuros na linguagem cinematográfica.

⁸³ NOMA, Amélia Kimiko. Op. Cit. p. 174.

⁸⁴ SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. p. 68-69.

3 – VÍRUS E MONSTROS: UMA ANÁLISE DA SÉRIE *ALIEN*

Partindo das discussões tratadas no primeiro e segundo capítulos, vamos nos voltar nas próximas páginas numa análise da série de Ficção Científica *Alien*. Considerada uma das mais aclamadas e conceituadas séries de Ficção Científica de todos os tempos, *Alien* se tornou uma espécie de obra referência para o cinema hollywoodiano, o que gerou e gera até hoje inúmeros filmes que tem nesta saga a base para sua inspiração. Tudo isso tem um porquê.

Um dos principais méritos da série é sua qualidade visual, o que não deixa suas produções “datadas”, ou seja, um espectador nos dias atuais pode vê-lo e sentir na película a mesma concepção e impacto que seus criadores queriam quando a fizeram a primeira vez, o que no cinema de Ficção Científica é muito importante, para que seu sucesso de hoje não se torne um motivo de piada daqui a pouco tempo. Isso é um grande mérito da série como um todo.

Outra coisa bastante interessante é que seus quatro filmes foram realizados por diretores diferentes, o que de certa forma mostra mudanças sutis nas abordagens dos personagens e de seus sentidos, como veremos. Os episódios de 1979, 1986, 1992 e 1997 se complementam, mas também se diferenciam em alguns aspectos. Um desses exemplos diz respeito aos significados que o monstro alienígena porta nas películas, e as formas de interpretá-lo, o que demonstra o quanto o filme, e os de Ficção Científica de modo mais particular, são obras abertas, da qual podemos lançar diferentes olhares sem esgotar a própria obra de arte.

Quando o primeiro filme da série foi lançado, em 1979, o cinema de Hollywood estava entrando numa nova fase de sua história. Após a grande crise dos estúdios nos anos 1960, chegava-se a um momento em que eram necessários novas formas para conquistar o público, tanto norte-americano quanto internacional. Alguns estudiosos, como define Fernando Mascarello, vêm a partir daí o surgimento desta “Nova Hollywood”. Quanto às características destes filmes, o próprio Mascarello cita algumas:

O lamento apocalíptico e impressionista, no Brasil, diante da atual hegemonia hollywoodiana, costuma enfatizar, sobretudo, três aspectos dessa “Nova Hollywood” – não verificados antes de década de 1970 – vistos como sinais de decadência estética e sociocultural. São eles: (1) a debilitação narrativa dos filmes, privilegiando o espetáculo e a ação em detrimento do personagem e da dramatização; (2) a patente *juvenilização*/ infantilização das audiências; e (3) o

lançamento por saturação dos *blockbusters*, reduzindo os espaços de exibição para o cinema brasileiro e o cinema de arte internacional⁸⁵.

Produções estreladas por atores famosos, repletas de ação e efeitos visuais, lançados em grandiosas campanhas publicitárias, e depois, produtos revendidos em outras mídias (TV a cabo, TV aberta, mercado de DVDs, trilhas sonoras, etc.) são exemplos do que são estes filmes *blockbuster*. Desta forma, dois filmes podem ser citados como marcos deste “novo” cinema hollywoodiano: *Tubarão (Jaws, Steven Spielberg, 1975)* e *Guerra nas Estrelas (Star Wars, George Lucas, 1977)*. A saga de *Alien*, podemos dizer, já foi realizada nesta nova esteira de produção e distribuição de filmes.

Ainda que se possa concordar com as características citadas acima acerca desta “Nova Hollywood”, como Fernando Mascarello aponta, pode ser equivocado vê-las apenas como obras “alienadas”, em que somente o sentido de entretenimento foi observado. Como vestígios de uma cultura, podemos lançar-lhes um olhar mais profundo, que vai além da ação incessante e do visual fantástico, que é a primeira coisa que nos salta aos olhos quando vemos um filme desses.

Como documento, todo filme é representativo, mostra-se como vestígio para o estudo de um tempo e de um assunto determinado, como atesta Marcos Napolitano:

Para o historiador voltado para o estudo do cinema, é sempre preciso lembrar que todo filme pode ser tomado como documento histórico de uma época, a época que o produziu. Todo filme é representação, não importa se documentário ou ficção⁸⁶.

Num artigo em que analisa a série *Alien*, a historiadora Ana Paula Vosne Martins busca compreender os simbolismos ancestrais que esta série de Ficção Científica atualiza. O medo da mulher, o mistério da maternidade, a caracterização dos monstros e da morte, a desnaturalização do ser humano, o domínio tecnológico, são alguns dos temas que podem ser encontrados nos filmes da série⁸⁷.

⁸⁵ MASCARELLO, Fernando. Cinema Hollywoodiano Contemporâneo. In: _____ (org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 335.

⁸⁶ NAPOLITANO, Marcos. A Escrita fílmica da História e a Monumentalização do Passado: uma análise de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. **História e Cinema**. Dimensões Históricas do Audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007. p. 67.

⁸⁷ MARTINS, Ana Paula Vosne. Laços de Sangue: representações do feminino e da maternidade no cinema de ficção científica. In: **ArtCultura**. Uberlândia, Edufu, jul/dez de 2003/ jan/jun de 2004, vol. 5, nº 7, / vol. 6, nº 8, pp. 64-73.

Vosne Martins se pergunta se um filme hollywoodiano sobre monstros alienígenas pode trazer algum questionamento para o historiador. Sua resposta é positiva, já que entende que todo filme é histórico e realizado num período específico, e que pode ser usado sim, como fonte de pesquisa. Uma das coisas que a autora comenta como revolucionário em *Alien* foi o fato de uma mulher aparecer como protagonista, o que quebraria o sentido patriarcal e machista que estes filmes sempre tiveram. A tenente Ripley

é fria ao tomar decisões, sabe manejar armas, lutar e pilotar naves espaciais. Na sua interpretação do sucesso dos filmes ela [Sigourney Weaver] ressalta que os filmes, contam, na verdade a história de uma heroína e que o fato de o papel ser interpretado por uma mulher foi revolucionário, pois afinal tratava-se de algo novo⁸⁸.

Quando a primeira produção da série foi realizada, em 1979, o gênero Ficção Científica havia adquirido um outro status. O requinte visual de Stanley Kubrick em *2001 – Uma Odisséia no Espaço* possibilitara o surgimento de obras de sucesso como *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977), e principalmente, *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977), sendo este último, na verdade, mas parece uma mescla de gêneros como aventura e faroeste numa atmosfera fantástica e juvenil.

O roteiro do primeiro filme da saga foi escrito por Dan O' Bannon, logo após recebendo modificações do então diretor e roteirista Walter Hill. Para dirigir a produção foi selecionado Ridley Scott. O monstro alienígena protagonista de todos os filmes foi criado pelo artista plástico suíço H. R. Giger. Sua descrição e seus significados ocultos são assim assinalados por Alfredo Suppia:

A pintura de Giger que chamou a atenção de Scott em particular era intitulada 'Necronominon IV'. Tratava-se da figura de uma criatura meio humana, meio réptil, com um fantástico crânio alongado semelhante à imagem de um pênis. A obra de Giger está frequentemente impregnada de sugestões sexuais, e essa característica migrou para seu trabalho no filme de Scott. A criatura alienígena na sua forma adulta apresenta o mesmo crânio alongado evocativo da imagem de um pênis, o 'Facehugger' – espécie de crustáceo ou aranha que se agarra ao rosto das pessoas ao inocular o hospedeiro – tem pulmões semelhantes a

⁸⁸ Idem. p. 67-68.

testículos e os ovos que dão origem aos mesmos ‘Facehuggers’ têm aberturas semelhantes a vaginas⁸⁹.

Essas conotações sexuais que acompanham as inúmeras criaturas que aparecem na série dão o tom do quanto o corpo é representativo nos filmes. Representações que encontram na idéia de doença o contraponto ideal para que o corpo seja visto como um espaço de invasão, de luta interna.

Além das questões referentes à Ficção Científica enquanto gênero, formulações a respeito do corpo e da doença, bem como da genética humana e do poder de mega-corporações que superam o poder do Estado também podem ser visualizadas nos filmes da série, em alguns momentos de forma clara, em outros apenas veladamente. Tentarei pensar de que forma essas questões podem ser vistas nas películas.

3.1. A saga de Ripley

O primeiro filme da saga, *Alien – O Oitavo Passageiro (Alien)*, foi dirigido pelo inglês Ridley Scott. Após fazer escola de arte, onde estudou pintura e desenho, iniciou sua carreira artística realizando primeiramente comerciais para a televisão. Sua estréia como diretor de cinema foi em *Os Duelistas (The Duellists)* de 1977, pelo qual ganhou o prêmio de cineasta estreante no festival de Cannes. *Alien – O Oitavo Passageiro* foi o seu segundo filme, e o primeiro a ser um grande sucesso de bilheteria. Logo após veio o filme que é considerado a obra-prima do cineasta, *Blade Runner – O Caçador de Andróides (Blade Runner)* de 1982. Sua carreira depois disso teve altos e baixos, da qual se incluem filmes como *Chuva Negra (Black Rain)* de 1989; *Thelma e Louise (Thelma and Louise)* de 1991; *1492 – A Conquista do Paraíso (1492 – The Conquest of Paradise)* e *Gladiador (Gladiator)* do ano 2000, sendo este último seu maior sucesso de público, pelo qual ganhou cinco prêmios Oscar, inclusive como melhor filme⁹⁰.

A carreira de Scott é, portanto, bastante heterogênea, por isso me centrarei em *Alien – O Oitavo Passageiro*, uma de suas obras mais elogiadas, e a que mais se aproxima da temática de nosso trabalho.

⁸⁹ SUPPIA, Alfredo. **A MetrÓpole Replicante**. De MetrÓpoles a Blade Runner. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Campinas. p. 277.

⁹⁰ Para a carreira de Ridley Scott, ver NOMA, Amélia Kimiko. Op. Cit. p. 41.

Para o processo de análise fílmica, me aproprio das idéias de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, para quem analisar um filme é desconstruí-lo para depois reconstruí-lo. Ou seja, primeiramente a obra fílmica deve ser decomposta, esmiuçada, despedaçada, tirado de sua totalidade, para depois em seguida ser restabelecida, recriada pelo analista. É como se o filme “se movesse”, superasse seus significados originais e outros viessem à tona. É um processo em que a linguagem cinematográfica se mostra complexa, porém muito mais rica para o desenvolvimento de sua análise⁹¹.

Alien – O Oitavo Passageiro se inicia com uma belíssima tomada do espaço sideral, criando uma atmosfera de encanto e mistério. Uma nave aparece flutuando em algum canto de alguma galáxia. Através do letreiro inicial descobrimos que seu nome é Nostromo, e que possui ao todo sete tripulantes. As tomadas de câmera de dentro da nave mostram muito ferro e pouco brilho, num clima sombrio e soturno. O computador da nave, então, dá um aviso, e os tripulantes acordam após um sono de meses, dentro de belíssimas cápsulas. Durante a primeira refeição, o computador, chamado Mãe recebe um sinal de emergência, e a espaçonave muda a sua rota. Os dois mecânicos da nave, Brett e Parker, reclamam da mudança de rumo, mas não são ouvidos. Todos se dirigem para o canto do espaço onde o sinal foi captado, um planeta inóspito chamado LV-426. Ao chegar ao planeta, a nave se danifica e os dois mecânicos concluem que levará horas para ser consertada. Três tripulantes, Kane, Dallas e a jovem Lambert, resolvem sair da nave e ir para o lugar que foi indicado por Mãe. Descobrem uma outra espaçonave abandonada em meio a grandes rochedos, e um tipo de vida que ali sobrevivera, porém que se encontra fossilizada. Kane descobre uma caverna, e encontra inúmeros casulos no chão, todos eles protegidos por uma tênue neblina. Ao verificar que em um dos casulos algo se mexe, Kane se aproxima. O casulo se abre, e quando ele chega mais perto, algo o ataca.

Dallas e Lambert retornam a nave com Kane ferido. A tenente Helen Ripley (interpretado pela atriz Sigourney Reaver), que até este instante pouco havia aparecido no filme, decide proibir a entrada deles, por não saber o que atacou Kane. O cientista da nave, Ash, desrespeitando ordens, abre a escotilha para os três tripulantes entrarem. Kane é levado à enfermaria e ali descobrem uma estranha forma de vida presa ao seu rosto. Ash e Dallas tentam fazer uma operação para retirar aquele ser, mas ao cortar uma veia, o organismo expele ácido, o que derrete

⁹¹ VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ. Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papyrus, 2006. p. 14-15.

o chão da enfermaria e também do andar de baixo da espaçonave. Assustados, não sabem o que fazer.

Tempos depois, voltam a visitar a enfermaria, e o organismo não se encontra mais no rosto de Kane. Apenas encontram caídos ao chão o que parece ser pedaços da pele do ser alienígena. Depois disso, Kane se recupera, o que surpreende a todos. Durante uma refeição, Kane volta a passar mal, e na cena mais famosa do filme, um monstro sai de seu estômago. Este é uma criatura pequena, e tem uma estrutura estranha. Sua cabeça é redonda e seu corpo é gelatinoso. Seus dentes são afiados, e seus olhos quase não se abrem. Coberto pelo sangue de Kane, ele corre pela mesa de refeições e foge da sala. Os outros seis sobreviventes se dividem, então, para matar aquilo que não conseguem definir o que é. Pouco depois, descobrem que o organismo se tornou maior do que um ser humano. Se o ser que saiu do estômago de Kane tinha uma cor amarelada, agora ele é todo escuro, tem uma face monstruosa alargada para a frente. Uma espécie de líquido pegajoso saiu de sua boca, e ao abri-la, um pequeno ser disforme alojado em sua garganta se mostra.

O próximo a morrer é Brett, um dos mecânicos, seguido pelo comandante Dallas. O cientista Ash é morto logo após pelos próprios sobreviventes, ao descobrirem que na verdade ele é um robô enviado pela *Companhia*, empresa proprietária da *Nostromo*. Parker e Lambert são os próximos a serem executados pelo alienígena, sobrando apenas Ripley. Ela escapa da *Nostromo* (que explode no espaço) através de uma pequena nave, esperando matar aquele ser. Mas ao final, ele reaparece tão letal quanto antes. Ripley, que nesta seqüência final está usando apenas roupas de baixo, expulsa o alienígena para o vácuo, terminando como sobreviventes apenas ela e o único animal da nave, o gato Jonesy. No fim, ela deixa a mensagem: “aqui é Ripley. Única sobrevivente do *Nostromo*”.

O segundo filme da série, *Alien – O Resgate (Aliens, 1986)*, foi realizado sete anos depois. Dirigido por James Cameron, ganharia dois prêmios Oscar (melhores efeitos visuais e melhores efeitos sonoros), além da atriz Sigourney Reaver ter recebido uma indicação de melhor atriz. James Cameron é um dos maiores realizadores do cinema hollywoodiano. Antes desse filme, o diretor havia ganhado fama dois anos antes com *O Exterminador do Futuro (Terminator, 1984)*. Depois se seguiram *O Segredo do Abismo (The Abyss, 1989)*, *O Exterminado do Futuro II – O Julgamento Final (Terminator II, 1991)*, *True Lies (1994)*. Em 1997 realiza seu maior sucesso de bilheteria e crítica, o megasucesso *Titanic*, vencendo ao todo onze prêmios Oscar e conseguindo

a maior bilheteria de cinema de todos os tempos. No ano de 2009, ele realiza o épico de Ficção Científica *Avatar*, realizado em tecnologia 3D, e conseguindo com isso um prestígio ainda maior do que sua produção anterior.

James Cameron é especialista no cinema *blockbuster*, filmes repletos de efeitos visuais, cenas de ação, estrelados por astros conhecidos e lançados com esplêndidas campanhas publicitárias. Segundo a editora de cinema da revista Veja Isabela Boscov, seus filmes fazem uma crítica à relação homem-máquina, entre seus criadores e as criaturas tecnológicas que vem a tona, tornando-se verdadeiros demônios a atormentarem e destruírem seus inventores, como fica claro nos dois filmes *O Exterminador do Futuro* e em *Titanic*.

Qual seria o enredo de *Alien – O Resgate*? No espaço sideral, uma pequena espaçonave é encontrada. Uma máquina penetra na nave e usa uma espécie de Raio-Laser para ver se consegue encontrar algum tipo de vida lá dentro. Surpreendentemente, dois seres vivos são encontrados, um pequeno gato e uma mulher. Trata-se de Helen Ripley. Ela acorda em uma enfermaria, e nota que está medicada. Descobre então, por um membro da *Companhia* em que trabalhava que ficou no espaço por 57 anos, vagando pelo vácuo com sua nave. Ela fica então totalmente horrorizada com o que aconteceu. Após pegar no sono, sente algo estranho dentro de seu corpo. Começa a sentir dores terríveis e então o monstro alienígena emerge de seu estômago, da mesma forma como aconteceu com Kane no filme anterior. Mas ela acorda, e descobre ser apenas um sonho. Percebe que está sã e salva na enfermaria, mas estranha tudo naquele lugar.

Na manhã seguinte, Ripley pergunta sobre sua filha. O agente da *Companhia* comenta que sua filha, infelizmente, havia morrido dois anos atrás, com 66 anos. Ripley fica ainda mais desolada ao ver uma fotografia de sua filha já bem idosa, e se sente mal por não poder ter vivido ao lado dela, já que ficou desacordada no espaço por cinco décadas.

Ripley é levada a um julgamento por ter destruído a *Nostromo*. Peritos lêem os arquivos da nave, em que Ripley comenta que aquela nave foi invadida por um ser que “gesta dentro de um corpo humano” e que “tem ácido como sangue”. Os especialistas não acreditam no relatório de Ripley, e ela é simplesmente considerada louca, tendo de passar seis meses de tratamento médico. No decorrer da trama, descobre que LV-426, o planeta onde o monstro foi encontrado no primeiro filme da saga, já havia sido colonizado há muito tempo.

Em LV-426, num clima tempestuoso e infernal, uma família, composta por um casal jovem, mais seus dois filhos pequenos, percorrem um ambiente extremamente hostil numa

espécie de tanque ultra-moderno. O pai, de repente, recebe um sinal e, junto com a mulher, se dirige ao local de onde vem o chamado, para verem do que se trata. Após algum tempo, a mulher aparece horrorizada e pedindo ajuda, enquanto do lado de fora o homem tem um monstro ocupando totalmente sua face.

Através de um agente da *Companhia*, Ripley recebe a notícia de que as comunicações com o planeta LV-426 haviam sido cortadas. Ela, então, é persuadida a ir àquele planeta como consultora numa expedição militar. Como recompensa, ela teria sua ficha novamente aceita pela *Companhia*, com o que acaba concordando. O grupo é todo formado por militares orgulhosos de seu conhecimento técnico e de sua experiência em combate. Ao chegarem a LV-426, não encontram ninguém, apenas destruição. Ao penetrarem no complexo de colonização, encontram uma estranha forma de vida, que suga os corpos das pessoas e os prende em suas estruturas físicas grudadas nas paredes.

Inicia-se novamente o pesadelo do primeiro filme, em que o alienígena, agora não mais sozinho, mas às centenas, ataca os humanos. Em meio a essa guerra, existe um espaço de sensibilidade entre Ripley e a menina Newt, única sobrevivente daquela família e de todo aquele planeta. Um novo andróide aparece no roteiro, Bishop, tão distante dos humanos quanto Ash no primeiro filme, mas aqui mostrado de forma mais positiva.

Ao final, depois de Newt ser presa pela fêmea alienígena que coloca ovos, Ripley consegue primeiro matar os futuros filhotes e destruir aquela instalação militar, mas depois enfrenta uma tensa batalha com o organismo extraterrestre, que neste filme é mostrada como do gênero feminino, e não uma entidade masculina como no primeiro filme. Com o uso de uma empilhadeira, Ripley derrota o monstro, expulsando-o para o espaço. Ao final sobrevivem Ripley, a menina Newt, o andróide Bishop e o cabo Hicks, um dos militares da *Companhia*.

O terceiro filme da saga, *Alien 3*, foi realizado no ano de 1992⁹². Foi o filme de estréia do diretor David Fincher. Então com apenas 28 anos, Fincher já tinha uma carreira na direção de videoclipes, fazendo neste filme sua estréia em uma produção de longa metragem. Durante anos, o filme foi criticado por não estar na qualidade das duas produções anteriores, por ter um roteiro truncado e um final desanimador. Além disso, o filme possuía toda uma atmosfera *dark*, visual criado por Fincher e que decepcionou muitos velhos fãs da série. Porém, alguns anos depois, a

⁹² Há duas versões desse filme. A versão original foi a que passou nas salas de cinema. Em 2003 foi lançada em DVD a “versão do diretor”, com trinta minutos a mais de duração, e algumas pequenas mudanças na narrativa. É a partir dessa segunda versão é que faço minha análise.

crítica passou a vê-lo com outros olhos, colocando-o no patamar dos dois primeiros filmes, em parte, ousa a dizer, pelos sucessos de bilheteria e crítica que o diretor David Fincher realizou. Após esta produção, dirigiu o bem-sucedido suspense *Seven – Os Sete Crimes Capitais (Seven)*, em 1995, com Brad Pitt e Morgan Freeman. Depois vieram *Vidas em Jogo (The Game, 1997)*, *Clube da Luta (Fight Club, 1999)*, *O Quarto do Pânico (The Panic Room, 2002)*, *Zodíaco (Zodiac, 2007)* e *O Curioso Caso de Benjamim Button (The Curious Case of Benjamin Button)*, em 2008. Vindo da tradição do videoclipe, seus filmes contêm imagens em ritmo acelerado e muitas vezes desconexo, típico dos vídeos musicais, e um considerável requinte visual, além de abordar temas polêmicos, como por exemplo, o consumismo e o vazio existencial em *Clube da Luta* e a questão da religiosidade em *Seven*. David Fincher é considerado hoje um dos diretores mais autorais de Hollywood, além de também ser um dos mais requisitados.

Ana Paula Vosne Martins vê no terceiro filme da série, *Alien 3*, o mais rico de todos, por ser o mais repleto de simbolismos, e mostrar de forma mais impactante o significado do feminino e da maternidade⁹³. Também considero este o mais rico, mas vejo neste terceiro filme outros significados para serem trabalhados, significados estes que o monstro adquire durante a trama, a qual delineiam de forma mais sombria o sentido velado de doença que a monstruosidade assume, o que veremos mais à frente.

O filme também se inicia com a visão do espaço infinito. Subitamente uma nave se solta de outra maior, perdida, e cai em um planeta remoto. O primeiro letreiro diz: “Fiorina Fury 161 – Colônia Penal para prisioneiros com síndrome do duplo Y – segurança máxima”. Nas cenas seguintes, um grupo de homens, vestidos com hábitos de monge, na cor preta, aparecem e se dirigem a nave caída. Numa bela cena, uma cruz estilizada aparece. Ela está velha e aparenta estar quase desabando, tendo ao fundo dois sóis e um céu todo colorido. Ripley aparece sendo resgatada por estes homens e é colocada numa espécie de maca.

Numa reunião entre os monges, Dillon, um rapaz negro que é o líder espiritual do lugar fala: “Reconhecemos que somos pobres pecadores à mercê de um Deus irado. Que o círculo não se rompa até o dia do Juízo. Amém”. Inicia-se uma reunião, e o líder administrativo da colônia comenta que o único sobrevivente da queda da nave foi uma mulher. Todos ficam apavorados.

⁹³ MARTINS, Ana Paula Vosne. Op. Cit. p. 70.

Um deles comenta: “Meu voto de celibato também inclui as mulheres”. Outro responde: “Desaprovo a política da *Companhia* que permite que uma mulher se misture com presos e funcionários”. Dillon vê isto “como uma violação da harmonia e possivelmente da unidade espiritual”.

Ripley acorda numa enfermaria. Um médico cuida de sua saúde. Ele comenta que foi a única sobrevivente da nave que caiu. Morreram Newt, a menina, o cabo e ao andróide. Ripley fica nervosa e pretende encontrar os corpos. O médico, Clemens, diz para ela não sair, já que vivem naquela colônia vinte e cinco homens, todos criminosos, e que não vêem uma mulher há anos.

Ripley e Clemens encontram os corpos que tinham vindo na nave. Ripley pede ao médico para fazer uma autópsia na menina, pois acha que ela pode trazer algum tipo de contaminação. “De que tipo?”, pergunta Clemens. “Cólera”, responde Ripley. “Não temos um caso de cólera há duzentos anos”. Mesmo assim o médico faz a autópsia. Nada encontrado. “Não há sinal de contaminação ou doença.(...) Não há sinal de doença contagiosa”, diz Clemens. Ripley pede que os corpos sejam queimados e diz: “É uma questão de saúde pública”. O médico responde: “A simples idéia de um vírus indesejável é intolerável. Uma epidemia de cólera não cairia muito bem no relatório.”

Os corpos são queimados. Dillon neste momento faz uma declaração religiosa. Intercalado a estas cenas, o monstro alienígena aparece pela primeira vez. Ele nasce a partir do corpo de um animal morto, em que rasga sua pele, e ainda bem pequeno, sai correndo de uma forma insana, em busca de suas vítimas.

No dia seguinte, Ripley aparece com a cabeça raspada no refeitório da prisão. Ela se dirige a Dillon, que fez a homenagem aos mortos. Dillon é áspero, e comenta com ela o constrangimento que sua presença causa ali. “Nós toleramos qualquer um. Até os intoleráveis”.

Ripley e Clemens conversam e se interessam um pelo outro. Dormem juntos. Neste momento, a aberração ataca sua primeira vítima, um dos rapazes presos. Quando acordam, Ripley vê que quebrou as regras da prisão. “Contato físico. É contra as regras, não é?”, ela comenta.

Nas próximas seqüências, pouco a pouco, o invasor alienígena vai matando um por um os membros da colônia penal. Numa das cenas, lembrando o apocalipse, um dos monges chama o alien de “dragão”, uma representação da imagem do mal na Bíblia.

Nesta caçada pelo alien, pouco a pouco, Ripley começa a se sentir muito mal. Sente dores no corpo e tosse muito. Clemens a medica. Neste instante, o médico comenta como veio parar ali, afinal, ele não é um prisioneiro. Conta que teve uma formação exemplar em medicina, que era um médico promissor, mas que devido a um erro na dose de um medicamento, acabou matando onze pessoas. Como punição por isso, foi enviado à prisão, para cuidar dos prisioneiros religiosos. Logo após esta conversa, porém, Clemens é morto pelo monstro, que se torna durante o filme cada vez mais poderoso e mais mortal.

O alienígena também mata o diretor da prisão, e a chefia fica às mãos de Dillon. Ele convoca uma reunião, e fala que todos têm de se organizar, pois só através da união venceriam o inimigo. “Chegou a hora da ira de Deus. O Apocalipse. Preparemo-nos. Que sua misericórdia seja justa.” Todos resolvem se organizar para poderem sobreviver, e Ripley é acusada de trazer o adversário tenebroso para aquele lugar.

Todos tentam fazer uma armadilha para pegá-lo, mas os canos de gás da prisão explodem, matando quase todos os prisioneiros. Como no Juízo Final, o fogo é devorador, não só dos corpos, mas também das consciências dos que sobrevivem.

Ripley volta a passar mal, e pede para fazer uma ultra-sonografia. Assustadoramente, descobre que carrega um alienígena dentro de si, que cresce e permanece estranho a seu próprio corpo.

A *Companhia* manda um resgate para Fury 161, mas Ripley avisa que o planeta está contaminado, e que não devem chegar próximo a ele. Ela diz: “se este organismo sair do planeta, arrasará com tudo.” Ela decide então se matar para salvar a todos. Um aviso chega pelo único computador do lugar. “Equipe médica a caminho. Prioridade máxima. Tenente Ripley em quarentena”.

Dillon, Ripley e os sobreviventes criam inúmeras armadilhas para destruir aquele ser, mas como sempre, ele vai matando todos que encontra pelo caminho. Ela suplica: “O que está dentro de mim pode gerar milhares”.

Todos morrem, restando ao final apenas Ripley e um único prisioneiro. A equipe médica chega, e tenta convencê-la a entregar seu filho não-humano. Ela decide então tomar uma atitude desesperadora. Resolve se jogar num poço de fundição de ácido ardente, matando assim o monstro, seu filho inumano e si mesma. O prisioneiro que ficou vivo é preso, e a colônia, desativada.

Após cinco anos, a saga de Ficção Científica ganhou sua derradeira parte – *Alien – A Ressurreição* (*Alien: Resurrection*, 1997). Dirigida pelo francês Jean-Pierre Jeunet, esta produção é considerada a mais fraca da série, tendo sido também um grande fracasso de bilheteria. Jeunet foi escolhido em grande parte pelo estilo visual que havia criado em filmes realizados na França como *Delicatessen* (1991) e *O Ladrão de Sonhos* (*La Cité Des Enfants Perdus*, 1995), sendo *Alien – A Ressurreição* sua única produção norte-americana até o momento. Após este filme, realizou o grande sucesso internacional *O Fabuloso Destino de Amelie Poulain* (*Le Fabuleux Destin D’Amelie Poulain*, 2002), elogiado pela crítica e de imenso sucesso de público em inúmeros países.

A história se inicia na espaçonave SNU AURIVA – Nave de Pesquisa Médica – Sistemas Militares Unidos – onde a tenente Helen Ripley acorda depois de um sono prolongado. Descobre-se em uma enfermaria, em meio a uma grande numero de médicos e cientistas. Após conversar com um deles, descobre que foi clonada, e que seu filho inumano da trama anterior é guardado num tubo de vidro ultra-protegido, para que a espécie seja estudada. A primeira visão do monstro alienígena é a de um ser estranho, com uma forma indefinida, que mais se assemelha a um bebê deformado.

Neste instante, um grupo de contrabandistas chega a essa instalação trazendo prisioneiros. Saberemos depois que se trata de cobaias para as experiências científicas, ou seja, que se trata de algo criminoso, mas realizado livremente. Como nos três filmes anteriores, a *Companhia* deseja controlar a espécie alienígena e torná-la arma militar. Ripley, que nesta seqüência foi clonada exatamente com seu “filho” alienígena, acaba recebendo DNA da aberração, assim como o

organismo alienígena recebeu material genético humano, o que os torna de alguma maneira ligados, biologicamente, de forma mais profunda.

Os contrabandistas tentam entrar nas instalações científicas, mas são impedidos, pois ali “são proibidas doenças infecciosas” e o “acesso ao laboratório é negado a civis”. Como nas histórias anteriores, o inesperado acontece e o organismo alienígena inicia sua caçada de sangue. Perseguidos, Ripley e o grupo externo se unem para enfrentá-lo, já que todos os cientistas e militares da *Companhia* são executados.

Ripley chega a um laboratório onde experiências estavam sendo realizadas. Os seres mantidos dentro das incubadoras de vidro são tenebrosos, trazendo nas imagens uma mistura de humanidade e monstrosidade, o que os torna visualmente ainda mais terríveis. Com um lança-chamas, ela elimina todos aqueles seres. Após passarem por um subterrâneo aquático, nem todos conseguem sobreviver ao ataque devastador do alienígena, e os sobreviventes se retiram da instalação, que explode no espaço, tomando uma nave com destino a Terra.

Mas o monstro também consegue entrar na nave, o que dá ao filme aspectos ainda mais dramáticos, levando à estonteante batalha final. Ripley e o monstro se encontram, o que dá a cena aspectos de estranhamento, já que ambos, apesar de serem eternamente inimigos, estão unidos por laços biológicos. De uma forma sombria, estão juntos numa relação genética. Matar um é como destruir também o outro.

Mas mesmo assim o instinto de sobrevivência como espécie humana de Ripley é mais forte, e ela mata pela última vez o monstro expulsando-o da nave, para então ser sugado pelo vácuo, se libertando em definitivo de seu maior adversário. Por fim, a espaçonave chega a Terra, que é mostrada pela primeira vez em toda a saga. Por último, a frase de Helen Ripley na cena final é significativa. “Também sou uma estranha aqui.”

3.2. Corpo e Doença na Série *Alien*

Nos filmes da série *Alien* podemos encontrar alguns temas que são constantes em todas as produções. Em primeiro lugar, podemos destacar o confronto entre humanidade e monstrosidade. Além disso, a ciência militar é sempre vista como um grande inimigo, já que em

todos os filmes é a *Companhia* quer ter o organismo para poder usá-lo como uma arma biológica. Outro ponto comum a ser apontado é a questão do gênero, já que a figura da protagonista (aliás, não só ela, mas também a menina Newt no segundo filme, e a andróide Call em *A Ressureição*) demonstra força e inteligência para sobreviver. Mas mesmo assim, Ripley acaba não fugindo dos arquétipos de como são representadas historicamente as mulheres, e questões como a “fragilidade” feminina e o “instinto materno” prevalecem ao final das batalhas pela sua sobrevivência. É mostrada nos filmes uma visão futurista de um mundo dominado por uma ideologia sombria, uma vez que a *Companhia*, uma empresa de mineração e colonização tudo domina, e assume o papel e o poder de Estado, já que é ela quem cria as leis, as executa e julga seus adversários, eliminando-os. Além disso, a questão do corpo e da doença, que nos interessa sobremaneira nessa análise, em toda a série são temas recorrentes, ganhando relevância em toda a saga.

Uma seqüência representativa em *Alien – A Ressureição* é exatamente quando a protagonista e o grupo de contrabandistas encontram seres disformes em grandes tubos de vidro dentro de um laboratório. Troncos encurvados, dentes pontiagudos, olhos fora do lugar. A junção de corpos humanos com alguma coisa desconhecida gera algo monstruoso, inominável. É como se as fronteiras mais íntimas fossem derrubadas, gerando algo que não podemos aceitar, apenas destruir, como faz então Ripley. Esta cena no derradeiro filme dá o tom do conflito principal que se estabelece em toda a saga. Não apenas entre a tenente Helen Ripley e o ser alienígena, mas principalmente, entre o que é humanamente concebível e conhecido e seu oposto, o desconhecido, o *não-humano*.

O flerte com o desconhecido é algo que permeia a série como um todo, de diferentes formas, e o gênero Ficção Científica é tributário, como já afirmamos no segundo capítulo, deste “viajar” pelos caminhos do ainda não encontrado, do ainda não refletido.

Toda a série de filmes se inicia com cenas do espaço sideral. Um universo grandioso e mítico, porém de uma escuridão eterna, encontra seu contrário no brilho das estrelas, tão distantes quanto belas. Neste mundo criado nessas obras, os tripulantes das espaçonaves vivem os sonhos da conquista do espaço, um ideal comum aos governos do período da Guerra Fria e, por que não dizer também, um sonho de milhares ou talvez milhões de indivíduos, até os dias atuais. O sonho de encontrar vida fora de Terra (“vida inteligente”, como dizem os esclarecidos) é algo que fascina o ser humano há muito tempo. Neste sentido, a Ficção Científica constitui uma projeção

deste ideal ainda perseguido, e a saga de *Alien* também faz parte desta tradição. Na verdade, o que estas pessoas estão fazendo é abrindo uma nova fronteira, abrindo um novo caminho para o conhecimento e para a conquista. Desta forma, este tipo de cinema fabuloso não deixa de exaltar, ainda que com reservas, o avanço tecnológico e suas benesses. Não deixa de representar o “pioneirismo” de alguns, veja-se que, nos anos 1980, o filme que mostrou o início do programa espacial norte-americano, dirigido por Phillip Kaufman, ganhou no Brasil o “singelo” nome de *Os Eleitos*⁹⁴.

Mas quando estas “novas fronteiras” começam a ser trilhadas, quase sempre um encontro com um “outro” se dá. É uma relação de conflito que se estabelece a partir daí, ainda que algumas situações possa existir o diálogo ao invés do confronto. Mas em *Alien* é a relação entre “nós”, seres humanos, e “aquilo”, aquela “outra coisa”, entendido como o outro, o solitário, inóspito, o sombrio, por fim, o *não-humano*.

Mas, que tipo de coisa essa não-humanidade poderia representar? Se essa fuga da compreensão humana busca encontrar o desconhecido, busca o fantástico, o encontro com algo que é considerado o “mal” encontra na idéia de doença sua nomeação.

Como já enfatizamos, a nomeação da idéia de doença foi uma constante durante a história, em sociedades e espaços distintos. A doença e seus portadores sempre foram vistos como invasores, estrangeiros, poluidores dos corpos e também das almas. O mal físico sempre necessitou de uma “nomeação”, algo que fosse entendido simbolicamente como algo além de uma irrupção corporal e/ou mental. Nesse sentido, como as representações de enfermidade e do corpo são visualizados nos filmes dessa saga de Ficção Científica?

Uma das primeiras coisas que podemos notar em todos os filmes da série é a que a história, no fundo, acaba sendo uma grande luta pela sobrevivência, colocando em pólos opostos a humanidade e seu outro, o desconhecido e avassalador. Os filmes também não fogem do maniqueísmo. É o “bem” contra o “mal”. Não há zonas cinzentas entre estas duas instâncias. Além disso, também é uma luta contra o que os próprios homens criaram, no caso, a tecnologia, uma tônica nas quatro produções, mas de forma mais evidente em *Alien – O Oitavo Passageiro*, feito por Ridley Scott, uma tônica em suas obras, como escreve o historiador Marcos Silva, esta

⁹⁴ O nome original da produção é *The Right Stuff*, e ela foi realizada no ano de 1983.

“capacidade desdobrada numa avaliação dos labirintos a que a técnica humana conduziu seu inventor”⁹⁵.

E a doença, de que forma se apresenta neste imaginário científico dos filmes? Uma forma de enxergarmos isso é a forma como o monstro alienígena se apresenta durante as tramas. A primeira visão que temos dele, em *Alien – O Oitavo Passageiro*, é quando Kane se aproxima dos casulos enfileirados dentro da velha espaçonave encontrada em LV-426. A entidade biológica não nos é mostrada de forma clara, ela é apenas sugerida, o que contribui para a aura de mistério e terror que o personagem conterà em toda a série. Nos outros filmes sua primeira aparição é o ser estranho com sua forma cheia de curvas preso em laboratório, de *A Ressureição*, até o parasita que se prende a pele da face em *O Resgate*. No terceiro filme, a sua imagem como parasita novamente é mostrada, só que dessa vez ocupando o corpo de um animal, para depois ganhar vida e sair em busca de suas vítimas.

Kane, no primeiro filme, ao descer naquele planeta inóspito, percebe que existe vida ali, mesmo em condições praticamente impossíveis para que algo naquele lugar pudesse se desenvolver. Porém, ele é atacado, e o pesadelo ali se inicia. Se o sentido de exotismo e mistério cobrem o personagem até então, seus significados vão pouco a pouco nos sendo revelados.

Dallas e Lambert o encontram e o levam para Nostromo. Ripley, que neste momento está no comando da nave, se recusa a abrir a porta para eles. Motivo: Ripley teme que Kane possa *contaminar* todos os outros. “É perigoso. Todos nós vamos morrer”, é o que diz.

Ripley ao afirmar que “aquilo” contaminará e matará a todos, já define o estranho como o “mal”. Mas não qualquer definição de mal. Aquela entidade biológica pode muito bem ser interpretada como doença. Afinal, é a doença que contamina e que mata, é ela que se espalha e destrói o interior humano. É a doença que destrói a harmonia corpo/mente dos seres.

Na seqüência, Kane é levado para a enfermaria. Pela primeira vez temos uma visão mais explícita do monstro alienígena. Como uma massa pegajosa, o organismo se estende por todo o rosto de Kane. Suas veias circulam seu pescoço, quase o sufocando. Ao tentar examinar aquela massa estranha, Ash descobre que os tentáculos podem matá-lo. Descobrimos que o organismo passa oxigênio para sua vítima, e como um parasita, ele agora necessita daquele ser humano para poder viver.

⁹⁵ SILVA, Marcos. Ser o Talvez Semelhante: Os Pés feridos de Deckard. In: _____ e CHAVES, Bené. **Clarões da Tela**. O Cinema Dentro de Nós. Natal: Editora da UFRN, 2006.p. 298.

Susan Sontag descreve o quanto o rosto é importante para as nossas percepções de saúde e de doença, mas também para nossas idéias do que é belo ou repulsivo. Doenças estigmatizantes do passado, como a Hanseníase e a Varíola, devem muito do seu pavor ao fato de deixarem marcas na face de seus atingidos. A separação mente/corpo nas artes também teve ampla difusão nas pinturas de santos nas Idades Média e Moderna. Nestas representações iconográficas, os “escolhidos” sofriam o martírio cristão, mas somente em seus corpos. Nas suas faces a beleza da cristandade permanecia, com expressões faciais que nada mostravam das terríveis dores corporais por que passavam.

O próprio conceito de pessoa, de dignidade, depende da separação entre rosto e corpo, da possibilidade de que o rosto seja isento – ou ele próprio se isente – do que está acontecendo com o corpo. E, por mais letais que sejam, as doenças que, como as do coração e a gripe, não danificam nem deformam o rosto jamais provocam o terror mais profundo⁹⁶.

A cena impactante de Kane, com o rosto coberto pelo organismo alienígena traz à tona imagens do medo, do nojo e da repulsão. É a desfiguração do ser humano, e a inclusão de uma nova identidade, que se situa entre o animalesco e o desconhecido.

Isso fica mais evidente na seqüência seguinte, em que, ao ser cortada uma das veias do alienígena, ela expele ácido, o que derrete o chão da enfermaria, e também o chão do andar de baixo. O comandante Dallas usa uma caneta de Brett para mexer no líquido, e depois devolve a ele. Esta curta seqüência também traz a tona imagens tradicionais sobre doença. A substância expelida, por ser de natureza estranha, traz consigo idéias da impureza, que tem de ser combatida, afinal, ela pode *contaminar* tudo o que toca, principalmente os homens. Se for compreendido que, na verdade, o ácido que saiu daquele organismo é o seu sangue, a cena ganha toda uma representação simbólica. O sangue é o líquido vital para o corpo humano, afinal, ele é peça integrante de toda a complexa engrenagem da evolução humana. Juntamente com o sêmen, é o veículo essencial da continuidade biológica. Por isso a idéia de contaminação e de impureza é tão fortemente associada à idéia de doença. É uma morte que se espalha, que tem de ser combatida, pois, afinal, é dentro do corpo humano que se estabelece esse conflito.

Essa imagem de confronto entre o ser humano e o que ele possui dentro de si, no caso aqui analisado, a doença, fica estabelecida na cena mais clássica de *Alien – O Oitavo Passageiro*, a cena em que o parasita rompe a pele e sai pelo estômago de Kane. Com um visual chocante, já

⁹⁶ SONTAG, Susan. **Aids e Suas Metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 109.

que o monstro aparece em primeiro plano em todos os seus detalhes, a cena se presta a múltiplas leituras.

Uma delas é a própria subversão da idéia de maternidade, como comenta Vosne Martins. No momento em que se inicia a caçada pelo monstro, Ash diz que aquilo que perseguem é o “filho de Kane”, ou seja, um ser que nasceu de dentro de um homem, e não de uma mulher, o que subverte totalmente a idéia de “natureza humana”, tornando-se simbolicamente algo demoníaco, algo “não-natural”⁹⁷.

Mas a idéia de doença também pode ser compreendida, ainda que de forma velada. Afinal, como afirmamos acima, o corpo alienígena é entendido como um *parasita*, que ocupou o corpo de um homem, para depois destruí-lo e se espalhar pelo ambiente. Na narrativa, a forma como o alienígena age se assemelha a um vírus biológico.

Esta concepção de uma entidade biológica violenta e resistente a tudo, contra quem o conhecimento humano não tem como agir, fica claro numa frase de Ash, em que define a espécie alienígena numa mescla de vírus assassino e inocência humana: “Um organismo perfeito. A perfeição de sua estrutura só é igualada por sua hostilidade. Admiro a sua pureza. É um sobrevivente despido de consciência, remorso ou ilusões de moralidade.”

Se a luta pela sobrevivência em *Alien – O Oitavo Passageiro* toma ares aterrorizantes, isso se dá devido à concepção do mal que o monstro alienígena porta como representação. Uma entidade viva de origem desconhecida, que se mescla à pele humana, para depois penetrar no corpo. Lá entrando, vai criando pouco a pouco uma nova estrutura parasítica, até destruir seu hospedeiro por inteiro e tentar a partir daí, ocupar novos corpos e tentar sobreviver biologicamente. O monstro *alien*, analisado mais atentamente, revela medos subliminares da doença e suas formas de contágio, bem como este próprio imaginário que constrói a enfermidade como uma idéia. “Aqui é Ripley. Única sobrevivente do Nostromo”, é como termina este filme. Mas a saga teria nos outros capítulos outras projeções futuras para medos presentes.

Esses significados que são dados a monstrosidade são retomados de forma mais profunda em *Alien 3*. Essa representação que a monstrosidade alienígena tem em muito se assemelha a um tumor, a uma doença. Aquilo que tem dentro de si vai consumi - la, destruí - la,

⁹⁷ MARTINS, Ana Paula Vosne. Op. Cit.

aniquilar seu corpo, e por fim, matá-la. Ele é um invasor silencioso que, quando menos se espera, ataca, polui, consome.

Ripley, em certo sentido, fica grávida. Mas é uma gravidez não-natural. Não vai trazer a vida ao mundo, mas sim a morte. Desta forma, o tom de doença da aberração adquire formas mais claras. “Equipe médica a caminho. Prioridade máxima. Tenente Ripley em quarentena”, ela vê, atônica, o aviso pelo computador da prisão. Perseguida e isolada, ela percebe o quanto de estigma traz em si.

“Se este organismo sair do planeta, arrasará com tudo”; “o que está dentro de mim pode gerar milhares.” Ditas no calor do desespero, estas frases dão o tom simbólico da representação da doença como algo maléfico e mortal.

Neste terceiro filme da série *Alien*, podemos ver a representação mais fortemente significada através do monstro não-humano. Uma entidade estranha ao corpo, de origem desconhecida, que o invade. É algo que polui o corpo, traz opacidade ao interior humano, que se torna um feixe para representações e nomeações do mal. Embora vivido na forma de pesadelo exterior – o terror vivenciado por todos os prisioneiros, um significado de “peste” que se espalha e mata a todos – é no universo íntimo, individual, que isto é mais fortemente visualizado.

É a tenente Helen Ripley que carrega o organismo dentro de si. Que há de sofrer todas as terríveis conseqüências. Porta uma entidade biológica e estranha que vai trazer destruição ao mundo.

Nesse sentido, esta cena lembra muito uma passagem do livro de Susan Sontag ao comentar sobre o câncer:

Mas esse caroço está vivo, um feto com vontade própria. Novalis, numa anotação redigida por volta de 1798 para o seu projeto de enciclopédia, define o câncer, junto com a gangrena, como “*parasitas* em seu ponto máximo de desenvolvimento – eles crescem, são engendrados, engendram, tem uma estrutura, segregam, comem”. O câncer é uma gravidez demoníaca⁹⁸.

⁹⁸ SONTAG, Susan. **A Doença como Metáfora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 19.

Ao final do filme, o suicídio de Ripley traz elementos do martírio cristão, mais particularmente de Joana D'Arc e do próprio Cristo. Com os braços abertos e com a cabeça raspada, Ripley realiza um sacrifício pessoal. Tira sua vida para que todos os outros sejam salvos. O que podemos pensar a partir disso, é que o indivíduo, o “doente”, que se sacrifica em favor da coletividade.

Podemos ver isso como algo extremamente pessimista, afinal, a representação que se tem nesta película é que o próprio indivíduo se auto-exclui, se auto-censura, e no limite, se auto-destrói. Podemos ver esta representação de doença nesta obra cinematográfica culpabiliza, ainda que de forma velada, o próprio doente, além de não abrir nenhuma outra possibilidade além da auto-segregação e da morte.

O conflito de corpos é tornado também simbólico no filme de Cameron. Os corpos dos soldados, saudáveis, belos e fortes, são os arquétipos da beleza hollywoodiana, projeções de uma perfeição física tão desejada, tão erotizada. As máquinas no filme cumprem esta função de irradiar o poder do corpo, desde as armas sofisticadas dos militares, até a empilhadeira *High-Tech* que Ripley utiliza para derrotar a fêmea alienígena no final. A máquina é a expansão da força física humana, mas também aquilo que vai destruir esta própria fragilidade biológica.

Neste mundo imaginário criado pelos diretores, podemos definir como ambígua a visão que se tem da tecnologia. No filme de David Fincher, todavia, este futuro indeterminado em muito se assemelha a um passado distante. O arsenal tecnológico quase não aparece. A prisão onde se passa a história é um lugar abandonado. Não há armas, nem formas sofisticadas de comunicação. Mas parece um túmulo totalmente desprotegido.

Em *Alien – O Resgate*, a monstruosidade se apresenta como um inimigo externo, além-corpo, algo exterior e não interior, como acontece em *Alien – O Oitavo Passageiro* e *Alien 3*. Mas igualmente destrutiva, diabólica. O filme de James Cameron traz alguns detalhes no roteiro que só servem para sensibilizar o espectador em meio à ação incessante do filme, não tendo nenhuma ligação com a produção anterior. Um exemplo é a filha de Ripley. Como no primeiro filme não é citado em nenhum momento que ela tinha uma filha, nesta seqüência esta idéia é inventada para dar sentido à entrada de Newt na trama. Ripley, neste caso, é a mãe ferida, sensibilizada pela perda de quem mais amava, que acaba tirando o significado de sua vida. Quando encontra Newt, porém, é como se reencontrar com sua filha morta, quando seus sentidos

e sentimentos maternos voltam a aflorar. Veladamente, o filme é um confronto permeado pela idéia de maternidade. Tanto Ripley quanto a “mãe” alienígena querem possuir a menina, e esse confronto simbólico e violento esta presente em toda a película⁹⁹.

Se a idéia de doença perpassa todo o primeiro filme, na produção de James Cameron isso não é explícito, talvez, pela postura mais comercial que o filme acabou tomando. Representações como “um tipo de parasita” e “embrião”, é a forma como o monstro alienígena é compreendido, mas isto é pouco aprofundado no filme. Neste sentido, a monstruosidade alienígena (com exceção do pesadelo de Ripley) não se mostra com um devastador interior do corpo humano, mas sim como um inimigo externo, um *outro* que é negação da vida como ela é entendida.

Mas esta batalha contra este outro, este confronto militar é que dá o tom de todo o filme. Ao se observar às colocações nos textos de Susan Sontag, encontramos uma aproximação entre a idéia de doença, as metáforas da enfermidade, e a idéia de “guerra”, tão comum nas sociedades contemporâneas.

Foi somente quando se passou a ver como invasor não a doença, mas o microorganismo que a causa, que a medicina começou a ser realmente eficaz, e as metáforas militares ganharam nova credibilidade e nova precisão. A partir daí, as metáforas militares vem cada vez mais se inserindo em todos os aspectos da descrição da situação médica. A doença é encarada como invasão de organismos alienígenas, aos quais o organismo reage com suas próprias operações militares, tais como mobilização das “defesas” imunológicas, e a medicina passa a ser “agressiva”, como na linguagem da maioria das quimioterapias¹⁰⁰.

Os militares do filme lutam contra um organismo devastador, algo capaz de matar pouco a pouco o ser humano. Nesta película, o terror é representado não por algo que destrói por dentro, mas sim por fora. Os atacados pelo alienígena são presas em suas estruturas, numa espécie de colméia assassina, em que permanecem vivos, mas vão aos poucos sendo tornados quase como zumbis. As vítimas dizem apenas: “Mate-me, por favor”, num delírio expresso de dor.

Não deixa de ser interessante a representação neste filme de um mal que ataca o ser humano, mas não o mata de repente, e sim de forma lenta e gradual, aniquilando o corpo e também a sanidade mental.

⁹⁹ MARTINS, Ana Paula Vosne. Op. Cit. p. 69-70.

¹⁰⁰ SONTAG, Susan. **Aids e suas Metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 84.

Apesar do filme se centrar no confronto entre humanidade refugiada e a monstruosidade explícita, o terceiro filme da saga de *Alien* tem elementos bastante reveladores em relação às outras produções. Ripley permanece, fria e inteligente como sempre, e o alienígena permanece tão cruel do que nas outras partes. O uso de sangue na tela é muito mais vasto, e corpos mutilados aparecem com uma certa frequência na película, o que dá a ele uma certa aura *trash*, um dos motivos de ser tão criticado quando do seu lançamento. Mas verifico que neste filme, especificamente, o sentido de monstruosidade e de inumanidade é outro. O monstro *Alien* parece carregar, de forma metafórica, no filme como um todo, a alegoria da doença como elemento subliminar. Mas não apenas ele, outras características no roteiro dão o tom da enfermidade como metáfora para a construção filmica, o que dá a terceira parte de *Alien* sentidos singulares.

Como escrito no início desta dissertação, durante séculos, e por que não podemos dizer, até os dias atuais, as doenças mais estigmatizantes tiveram no isolamento de seus portadores a “solução” para a sociedade, de modo geral. Como já foi dito, a Hanseníase foi a mais combatida de todas as doenças, começando com os leprosários das idades Média e Moderna pela Europa, até chegar, de uma forma renovada e ainda mais perversa, nos sanatórios de isolamento compulsório em inúmeros países no final do século XIX e na primeira metade do século XX. Um dos mais famosos locais de isolamento para hansenianos, isso ainda no século XIX, foi a ilha de Molokai, no Hawaii, cujas representações são analisadas por Ítalo Tronca¹⁰¹.

Isolar é expulsar da sociedade, é segregar do ambiente, afastar os “malditos” da “sociedade sã”, e tornar a vida social mais bela, limpa e pura, porque, afinal, a doença não combina com nada disso. Os hansenianos com suas marcas pelo corpo e pelo rosto não eram bem vistos na sociedade que tinha na beleza física e no esporte os ideais supremos a serem seguidos, isto já em pleno século XX.

No filme, *Fury 161*, o planeta-mosteiro, traz com seus sombrios personagens, duas instituições que no enredo se mesclam: a prisão e o sanatório. A síndrome do “duplo Y”, como escrito no letreiro inicial, dá aqueles personagens uma dupla anormalidade, uma biológica e outra social.

¹⁰¹ TRONCA, Ítalo. *As Máscaras do Medo*. Lepra e Aids. Editora da Unicamp, 2000.

Naquele universo mítico da obra, eles foram banidos da sociedade, do universo inteiro, ganharam um planeta só para eles vivenciarem sozinhos suas angústias. Afinal, eles cometeram assassinatos, roubos e estupros por já possuírem esse “duplo Y”, ou estão isolados devido exatamente à vida criminosa e de excessos? Ou seja, a síndrome de que padecem é biológica ou social? É algo que o filme não responde. Mais existe nisso uma grande representatividade. Independente se é uma coisa ou outra, eles são “doentes sociais”. A violência e a doença têm a mesma origem maléfica, e para isso são necessários os mesmos remédios: o isolamento total e absoluto.

Estes “doentes sociais”, tanto quanto aqueles que carregam o mal dentro de si, têm de ser controlados e excluídos, banidos do meio social. E o que possuem pode se espalhar, contaminar a todos, seja uma síndrome, seja a violência. Eles têm de ser segregados de todo o universo.

Os prisioneiros são representados em toda a película como um bando de seres bestiais e selvagens. São rebeldes, agressivos, desobedientes e intolerantes. No primeiro diálogo entre Ripley e Dillon, este mostra como é o clima naquele lugar: “Nós toleramos qualquer um. Até os intoleráveis.” Mas, depois, Dillon ajudará Ripley, num momento em que ela é cercada por quatro prisioneiros, que tentam estuprá-la e matá-la, e principalmente na parte final da história, Dillon acaba sendo o protetor de Ripley. O líder da seita e o médico Clemens são os únicos homens que não se deixam guiar somente pelos seus instintos.

A religião também é um fator dentro de *Alien 3*, mas é mostrada de uma forma negativa. No local existe uma forma de comunidade na qual parece não haver fé, - afinal foram esquecidos naquele lugar – e onde parece só haver espaço para o terror, o medo e os dogmas ortodoxos. A chegada de Ripley, a mulher sobrevivente, entra em choque com os princípios daquele lugar, “a violação da harmonia e possivelmente da unidade espiritual”, como diz Dillon, antes de vê-la. “Desaprovo a política da Companhia que permite que uma mulher se misture com presos e funcionários”, é o que diz um dos prisioneiros. Ripley representa ali um medo intolerável.

Essa misoginia representada em *Alien 3* traz muitas idéias tradicionais a respeito da discriminação da mulher, o que é analisado por Jean Delumeau. Este estranhamento a respeito do “segundo sexo”, os mistérios que envolvem o corpo feminino, sua sexualidade e o dom da maternidade, geraram nos homens de conhecimento durante séculos pensamentos machistas e

atitudes violentas. A mulher como um ser poluído, que traz o pecado e a discórdia, foi recorrente na Idade Moderna. Ela era uma das servas de Satã¹⁰².

Mas quanto ao gênero feminino, ele poderia ser entendido como doença? Pois na terceira parte da saga de *Alien* é assim que podemos compreender. Desde que chega aquela prisão masculina, Ripley é tratada como a personificação do mal. Tem os seus belos cabelos raspados, é obrigada a usar um uniforme masculino, imundo e acinzentado como dos outros prisioneiros. Há uma tentativa de negar sua sexualidade.

O que não dá certo, pois se envolve sexualmente com Clemens, quebrando os códigos de conduta da prisão e da seita misógina. “Contato físico. É contra as regras, não é?”

Este comentário de Ripley pode ser visto de uma forma mais densa. Além dela e Clemens terem uma relação sexual, o que viola os tabus daquela seita cristã (comentado por ele quando começam a se relacionar), o contato do corpo subentende uma outra idéia: a do contágio. A concepção de passar para um outro algo que tem dentro de si, nesse caso entendido como algo maléfico. Como um espaço íntimo, de fronteira, o corpo é definido como um antro de pecado e de devassidão. E pode ser visto de forma ainda mais perigosa. Seus fluidos ocasionam a contaminação, a poluição.

Mas não apenas o corpo feminino traz o mal àquele lugar. O que está dentro dele também assusta, é onde podemos voltar aos sentidos que a monstruosidade alienígena adquire neste filme.

A chegada de Ripley a Fury 161 traz dois tipos de medos àqueles homens. O primeiro é o feminino, e o segundo é a idéia de doença. Ao saber da morte da queda da nave dos outros tripulantes, ela pede para ser feita uma autópsia na menina Newt. Fala que a menina pode trazer algum tipo de contaminação.

Clemens: De que tipo?

Ripley: Cólera.

Clemens: Não há um caso de cólera há 200 anos.

¹⁰² DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente**. 1300-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 301-349.

A autópsia é realizada no corpo franzino de Newt, mas nada é encontrado. “Não há sinal de contaminação ou doença... Não há sinal de doença contagiosa”, é o que diz o médico. Mas mesmo assim Ripley pede para que os corpos de Bishop, Hicks e Newt sejam incinerados. Indagada sobre o porquê disso, responde: “É uma questão de saúde pública.” “A simples idéia de um vírus indesejável é intolerável. Uma epidemia de cólera não cairia muito bem no relatório”, é o que diz o diretor da prisão, atendendo o pedido da sobrevivente.

Clemens, como médico sabe o que uma doença pode causar naquele lugar tão desprotegido, e o imaginário do horror, já tão arcaico, é retomado num universo futurístico em que não há tecnologia e nem outros meios para se proteger. Tanto externamente, já que se mostrará que não existem armas para enfrentar a monstruosidade alienígena, como em *O Resgate*, quanto internamente, como em *O Oitavo Passageiro*, em que os corpos dos prisioneiros não têm anticorpos, o que os deixa imunes a qualquer risco. Mas no fundo, a aberração extraterrestre articula os dois perigos, de uma forma alegórica.

Assumindo o controle dos prisioneiros para enfrentar o inimigo, já que ninguém tem treinamento militar, Ripley vai pouco a pouco se sentindo mal. Realiza um exame médico e descobre que tem monstro dentro de si. Algo ainda pequeno, mas vivo, crescendo minuto a minuto, uma entidade mortal dentro de si mesma. Sua morte parece se aproximar.

Essa relação mãe-filho é retomada miticamente na série pela sua relação “não-natural”. Em *A Ressurreição*, a mulher e monstro lutam pela sobrevivência, usando de todas as formas as estratégias que a natureza deu a cada um destes seres. Os laços biológicos que os unem só servem para aprofundar ainda mais a estranheza entre o que é conhecido e o que é desconhecido. E neste sentido o corpo tem de ser entendido como uma fronteira, um espaço íntimo, que se atacado, pode produzir os nossos mais inomináveis pesadelos. A última frase da protagonista no derradeiro filme, “Também sou uma estranha aqui”, dá o tom de ter gerado algo estranho a si mesmo. Algo vivo, porém não-humano, algo que já estabelece uma alteridade com relação aos outros de sua raça. Uma outra identidade.

Mas como podemos perceber estes medos que se encontram nesta série de ficção científica, tais como o corpo, a mulher e o indivíduo? Como relacionar estes documentos que

recriam um mundo futurístico tão frio e cruel com a nossa realidade histórica. Se nos darmos conta que o recorte temporal dos filmes se realiza entre 1979 e 1997, podemos ter uma possibilidade de leitura da série, uma entre múltiplas possíveis, afinal o documento cinematográfico é uma obra aberta. Mas como enriquecer nosso olhar ao revermos *Alien*?

Se uma doença pode ser considerada extremamente marcante no final do século XX, esta doença é a Aids. A Síndrome da Imuno-Deficiência Adquirida (ou SIDA), é uma enfermidade causada por um retro-vírus, que ao se instalar no corpo humano, desestabiliza o sistema imunológico, deixando o organismo exposto a doenças oportunistas, cuja evolução pode ser mais profunda¹⁰³.

Quando os primeiros casos da doença vieram à tona (um grupo de cinco pessoas de Los Angeles, que tiveram algo que se assemelhava a uma infecção pulmonar entre outubro de 1980 e maio de 1981), não se poderia prever que em poucos meses esta “nova” enfermidade se tornaria uma pandemia mundial. Digo “nova” por que na verdade não se sabe há quanto tempo o vírus está na natureza, podendo ser milenar. Mas médicos e epidemiologistas são unânimes em afirmar que no século XX, devido ao maior contato entre pessoas de diferentes lugares, devido ao avanço dos meios de transporte e locomoção, um vírus que se contrai pelo contato físico ou através dos fluidos, teve maior capacidade de espalhar pelas sociedades como um todo.

Desde o princípio da epidemia, a estigmatização e o preconceito tornaram-se características ligadas aos doentes de Aids. Motivo: os cinco primeiros doentes diagnosticados eram homossexuais. Na verdade, quando a doença começou a intrigar os médicos e a ser noticiada pela imprensa, se criou todo um imaginário da qual esta “desconhecida” doença só atingiria os homossexuais. Todo este preconceito criado pode ser analisado através das primeiras denominações que a Aids teve antes de ganhar seu nome (que só foi estipulado em 1982) entre eles cabe destacar as denominações como *Whath of God Syndrome* (Síndrome da Ira de Deus), “pneumonia gay”, “peste gay”, “câncer gay”, “síndrome gay” e *Gay Related Immune Deficiencie* (GRID) – imunodeficiência ligada ao homossexualismo¹⁰⁴.

Dilene Nascimento analisa o tom do imaginário produzido nos primeiros tempos da Aids.

¹⁰³ NASCIMENTO, Dilene Raimundo do. **As Pestes do Século XX**. Tuberculose e Aids no Brasil. Uma História Comparada. Rio de Janeiro: Editora da Fiocruz, 2005, p. 85.

¹⁰⁴ Idem. p. 82.

Portanto, a Aids foi inicialmente identificado como uma síndrome que acometia indivíduos do sexo masculino e homossexuais. A identificação clínica da Aids ocorreu primeiramente nos EUA, onde logo, e quase exclusivamente, os homossexuais masculinos foram categorizados como grupo de risco. Não demorou, porém, e se constatou a ocorrência da doença em usuários de drogas injetáveis e hemofílicos, aumentando então o número dos grupos de risco, mas sobre os quais se manteve a concepção de grupos exclusivamente atingidos pelo mal. A Aids permanecia, assim, como uma doença “estranha” que acometia pessoas consideradas “estranhas”¹⁰⁵.

Os hemofílicos estavam no grupo de risco, devido à necessidade que estas pessoas têm de usar os bancos de sangue dos hospitais. Como no início dos anos 1980, não eram realizadas avaliações sobre os materiais sanguíneos recebidos nas instalações hospitalares, não se sabia qual sangue estava contaminado, qual não.

Um outro grupo que entrou nesta lista foram os haitianos. Quando um pequeno grupo de refugiados foi encontrado doente nos EUA em 1982, cogitou-se serem possíveis “semeadores” do vírus nos Estados Unidos. Quem analisa isso é o historiador Ítalo Tronca. No início dos anos 1980, quando se procurava desesperadamente nos meios médicos e científicos uma “origem” da doença, este grupo de haitianos serviria bem a este propósito de investigação. Afinal, eram todos estrangeiros, ilegais nos EUA, não falavam a língua inglesa. Eram os “outros”. Analisando os escritos do jornalista Randy Shilts, Tronca observa que os médicos do Centro de Controle de Doenças de Atlanta deram a esse grupo de haitianos duas características de identificação: eram homossexuais e eram praticantes do Vodou. Ainda que, como escreve Tronca, não se tenha o menor vestígio de que eram gays e vodunistas, este pequeno grupo de haitianos remetia às idéias do “outro” dentro dos EUA. A origem da Aids só poderia vir deles, os *não-nós*.

Ao analisar as representações da Lepra e da Aids através principalmente de documentos escritos, o historiador da Unicamp observa três imagens recorrentemente citadas. A *Raça*, o “perigo amarelo” e oriental, no caso da Lepra, no século XIX – o negro africano ou haitiano no caso da Aids; a *Geografia* – o mal vem sempre de fora, do país estrangeiro, trazido pelo imigrante, envolto em exotismo e mistério (no caso, em ambas as enfermidades); e a *Sexualidade* – o doente de Lepra é mostrado em algumas representações como voluptuoso “por natureza”,

¹⁰⁵ Ibidem. p. 83.

sedento por satisfazer seus desejos carnis – já no caso da Aids a sexualidade é ainda mais vista, por se tratar de uma enfermidade também adquirida pelo contato sexual. Há nestas representações uma mesma “camada epistemológica”, uma mesma idéia de negar a História. Que culpabiliza os próprio doentes, dá a eles uma teia de significações, exposta em palavras como “pecado”, “punição”, “peste”, “contágio”, “culpa”.

A Aids, principalmente na década de 1980, estigmatizou profundamente as pessoas incluídas nos chamados “grupos de risco”. Ainda que no final desta mesma década e nos anos 1990, a quantidade de mulheres e de heterossexuais como um todo tenha mudado o perfil dos chamados soropositivos, marcas daquela época ainda chegam até nós, travestidas agora de outras formas em novos grupos sociais.

Mas onde entra a série *Alien* afinal, nesta história? Bem, tentei ler como o monstro alienígena, que ao lado da tenente Helen Ripley, é protagonista da saga se faz muitas vezes de representação sobre a doença. Não a Aids especificamente, mais a idéia de doença de uma forma mais geral. Algo biologicamente misterioso e desconhecido por penetrar o corpo humano, e que pouco a pouco vai aniquilando-o. “Organismo perfeito”, “parasita”, “embrião”, “doença contagiosa”, “vírus indesejável”, são algumas representações que este personagem não –humano ganha durante a saga.

O personagem *Alien* traz a idéia do estrangeiro, do hospedeiro, do mal desconhecido, do que está além da imaginação e do conhecimento. E no caso do primeiro e do terceiro filme, em que esta idéia se constrói de forma mais clara, é algo que está dentro do corpo humano. Por entre suas entranhas. No mais íntimo âmago do ser. Este ser maligno que divertiu e assustou platéias pelos quatro cantos do mundo, tem sua representação plenamente metaforizada. É algo extremamente simbólico.

Com relação à personagem Ripley, ela também tem uma grande significação, principalmente nas formas como vai aniquilando seu adversário, sem nunca exterminá-lo por completo. Se todo filme é uma representação, o mundo criado nesta Ficção Científica é a de um universo permeado pela técnica, pela tecnologia, em que as relações humanas são mediadas pelo dinheiro e pelo poder. Pelo “avanço da ciência” independente do que tenha que ser destruído. Visto em retrospectiva, os quatro filmes da série mostram o ser individual como o salvador de

tudo. Ou salvadora, já que Ripley sobrevive a tudo. Se a coletividade se articula para vencer algo, ela logo se mostra um logro, como uma insanidade. É assim dentro da espaçonave Nostromo, e igualmente na prisão-mosteiro de Fury - 161. É ao indivíduo que é dado o poder de salvação, não ao coletivo.

Mas se esta saga de terror futurista pode representar um elogio ao *self-made man*, ao homem liberal, existe algo profundamente negativo que perpassa de outra forma a série. É a relação ser humano-doença, entendida aqui na representação do ser alienígena. Principalmente no terceiro filme, o mais metafórico de todos, Ripley, o ser humano, que descobre que o pior está dentro de si mesma, pode muito bem representar esta idéia de vitimização do doente. Ela no fundo é vista como culpada pelo seu próprio mal. Junto com ela um terror pode se espalhar, igualmente como muitos que contraíram a Aids nos anos 1980, e por que não no início da década seguinte, eram vistos e representados. O indivíduo é visto como o grande desestruturador social, aquele que vai tirar a paz de todos. Que vai aniquilar a “harmonia social”, como diz o personagem Dillon em *Alien 3*. Uma harmonia que na verdade sequer existe ou existiu. Como os soropositivos nos anos 1980, atacados pelo discurso moralista de pregadores cristãos, como cita Susan Sontag, tentando retomar em seus sermões uma vida que não se pautava em seus velhos padrões, e que viam na epidemia de Aids a aproximação do fim do mundo.

Todos os filmes desta elogiada série de Ficção Científica têm seus méritos, mas o terceiro filme é onde mais se demonstra estas idéias sobre a doença e seu portador. Ripley se sacrifica. O peso cai sobre o indivíduo, que tem de se martirizar para purificar sua alma.

Mas, o martírio cristão não serve exatamente para servir de exemplo? Cristo não morreu na cruz para nos livrar do pecado? Joana D’Arc não dizia ouvir vozes divinas, para guiar os exércitos contra o inimigo? Em nossa sociedade tão individualista, muitas vezes a questão da doença é totalmente centrada no indivíduo. Ele é seu próprio culpado e dentro dele que deve vir esta espécie de “solução espiritual”, se posso usar esta expressão. E neste sentido, a linguagem cinematográfica não foge às formas de representação que muitas vezes simplificam totalmente as coisas.

Ao se ler o ensaio de Luis David Castiel e Carlos Alvarez-Diadet Diaz, *A Saúde Persecutória*, sobre as políticas de saúde pública na atualidade, descobrimos que esta imagem do

doente que carrega sua própria culpa já tem uma certa trajetória no próprio pensamento médico¹⁰⁶. Segundo os autores, data da década de 1970 os primeiros escritos de médicos que colocavam inteiramente nos indivíduos a responsabilidade pelas doenças e pelos estilos de vida que poderiam gerar as mesmas. Por coincidência ou não, é nessa mesma época que ocorre a ascensão do pensamento neoliberal na economia e na política.

Segundo Castiel e Diaz, desde então as políticas de saúde hegemônicas têm na responsabilidade individual a base central para suas idéias e ações, indo desde a gestão alimentar até as intervenções públicas de combate às drogas. Seria totalmente no indivíduo a responsabilidade pelo seu bem (ou mal) estar, descartando com isso questões de níveis mais gerais, tanto sociais quanto ambientais. Conforme a crítica dos autores, esse tipo de pensamento levaria a uma diminuição gradativa com os gastos sociais em saúde, já que se centraria na pessoa (e daí uma infinidade de questões relativas ao auto-controle) e em suas atitudes a responsabilidade total pela sua saúde corporal e psicológica. Maus hábitos e vida “desregrada” deixariam as portas abertas para a entrada das enfermidades do mundo moderno.

Ao nos remetermos novamente para a série *Alien*, e suas representações de doença e de doente, vamos encontrar esse mesmo fio condutor de responsabilidade individual por trás dessas metáforas “monstruosas” que estão nos filmes. A mesma concepção de saúde e indivíduo visto nos escritos médicos, vai aparecer na saga de Ficção Científica analisada. O discurso científico e o discurso artístico, mesmo seguindo trilhas que às vezes nos parecem tão distantes, acabam tendo um mesmo desfecho. A mesma forma de culpabilização. Lembremos que o primeiro episódio é de 1979, no mesmo contexto em que os autores de *A Saúde Persecutória* observam a emergência desses discursos de auto-regulação.

Retornarei ao livro de Luis David Castiel e Carlos Alvarez-Diadet Diaz mais à frente. Para fechar esse tópico, só gostaria de citar que para os dois autores, ao comentarem um trabalho do escritor norte-americano Phillip K. Dick, a Ficção Científica “pode estar sendo premonitória, escrevendo torto, mas por linhas certas”¹⁰⁷. Eis a capacidade desse gênero artístico de articular

¹⁰⁶ CASTIEL, Luis David e DIAZ, Carlos Álvarez-Diadet. **A Saúde Persecutória**. Os limites da responsabilidade. Rio de Janeiro: Editora FioCruz, 2007. Particularmente capítulos 3 e 4.

¹⁰⁷ CASTIEL, Luis David e DIAZ, Carlos Alvarez-Diadet. Idem. p. 122.

problemáticas do passado e do presente num clima futurístico. As diferentes temporalidades se mesclam no mesmo processo criativo.

Além das problemáticas do corpo e da doença, outros elementos de *Alien* se prestam a uma análise mais detalhada para que possamos vislumbrar determinados elementos de nosso estilhaçado mundo atual.

3.3. A Companhia: Política e Genética

Durante toda a série *Alien*, no interior dessa luta aterrorizante contra aquele ser monstruoso que, como tentei mostrar mais acima, se mostra como uma representação da idéia de doença, um outro personagem tem em toda a saga uma importância fundamental. Trata-se da empresa que tenta controlar a todo custo àquela entidade inominável, e que durante os filmes é denominada apenas como *Companhia*.

Mas, o que seria esta *Companhia*? Qual a sua relevância para a construção fílmica da enfermidade que as produções cinematográficas analisadas colocam?

Durante os filmes a *Companhia* é onipresente, ainda que num primeiro olhar não possamos notar isso. Os espaços onde se passam as tramas, quando não são as grandes espaçonaves gélidas e escuras (*SNU Auriva*, *Nostrromo*) ou territórios planetários com condições ambientais terríveis (*Fury 161*, *LV-426*), todos eles pertencem a esta empresa, que nos filmes não mostra nenhum logotipo, nenhuma marca especial, nenhuma imagem representativa.

Se a *Companhia* não pode ser visualizada, ela se mostra através das faces de seus cientistas e militares, homens dotados de grande conhecimento técnico e científico, mas totalmente distantes dos problemas humanos. O comandante Perez, os andróides Bishop e Ash e o *yuppie* Carter Burker são os principais personagens que representam a empresa durante as tramas.

Ainda que pouco se fale sobre esta empresa em todos os filmes, podemos tentar analisá-la através do que nos é mostrado nas obras.

A representação da *Companhia* durante a saga de Ripley parece ser a de uma grande mega-corporação, como diríamos hoje. No universo futurístico da série, a *Companhia* estende seus tentáculos por todos os mundos conhecidos, por todas as fronteiras abertas. Suas atividades vão desde a exploração de matérias-primas (a *Nostrromo* é uma refinaria ambulante com 20.000

toneladas de minério) até ambulatórios médicos e científicos para pesquisas biológicas, passando pela produção de artefatos bélicos (daí as tropas e fuzileiros em *O Resgate*) e indo parar em colônias para prisioneiros, a “escória”, como diz Ripley em um determinado momento do terceiro filme.

Mineração, exploração, colonização, medicina, biologia, aeronáutica. Sobre todas essas áreas do conhecimento a *Companhia* expande os seus domínios. Ela não apresenta um líder distante, falando através de uma grande tela, dando ordens a todos que os escutam. Neste sentido, a *Companhia* não apresenta um *Big Brother* futurístico como no livro *1984* de George Orwell.

A discussão da força dessas corporações, que tudo domina, para além dos Estados, tem sido freqüente na cinematografia.

Uma produção recente que trata dessas forças corporativas tentaculares que parecem dominar tudo é *O Jardineiro Fiel* (*The Constant Gardener*, 2005) dirigido por Fernando Meirelles. Nela, um membro da diplomacia britânica, ao ter sua esposa militante assassinada de forma misteriosa no Quênia, se envolve numa conspiração envolvendo grandes indústrias farmacêuticas. Essas empresas testam remédios em populações africanas, as quais no fundo servem como cobaias para processos científicos, que visam o lucro acima das perdas sociais que esses estudos acarretam.

Conforme o diplomata vai pouco a pouco desvendando os segredos dessa trama, uma complexa rede de influência que atinge a polícia, médicos, laboratórios e governos vai se tornando visível. Uma *Megacorp* farmacêutica com muitos olhos tenta agarrar o protagonista, o que dá a essa película aspectos de um genuíno *thriller*.

A corporação no filme tem bem as características de uma multinacional obscura. Líderes não mostram seu rosto, sua sede nunca é especificada e seus modos de ação ultrapassam as fronteiras nacionais. Tão importante quanto isso é que, ao mexer com o mundo da genética e dos medicamentos, essa *Megacorp* de *O Jardineiro Fiel* pode estar dialogando com outras obras do gênero Ficção Científica.

Se a série *Alien* como um todo apresenta uma visão distópica do futuro, a empresa que tenta controlar a entidade biológica que é o maior inimigo de Ripley se apresenta como uma das principais características desta distopia.

Este imaginário de uma empresa capitalista que domina a tudo e a todos, controlando o tempo e o espaço humano, fazendo o poder de Estado, com leis próprias e eliminado seus

adversários, parece ser uma constante em muitos filmes de Ficção Científica, e ainda se esperam estudos mais aprofundados sobre esta temática tão rica.

É interessante pensar o que os autores/diretores de Ficção Científica querem refletir com esses mundos futurísticos em que uma empresa monopolista, dona de um poder político praticamente ilimitável, se estabelece como uma verdadeira entidade de terror para todos os que estão submetidos a ela. Seria a crença em uma espécie de ultra-capitalismo, em que as relações humanas seriam totalmente e unicamente mediados pelas leis do mercado e do capital? Ou seria um pensamento quase ingênuo de que idéias como ética e fraternidade dependeriam de uma instituição para que possam se solidificá-las, como o Estado, por exemplo, e que o desaparecimento desse próprio Estado, levaria o mundo a ser assombrado por monstros, tanto interiores quanto exteriores? São questões não respondidas, e talvez respondê-las nem seja a função dessas obras de arte, mas são questionamentos que surgem ao historiador interessado nos discursos que a Ficção Científica traz para as sociedades.

Contemporâneo ou não ao lançamento da série *Alien*, outros filmes de Ficção Científica traziam *Megacorps* como partes integrantes deste imaginário do futuro. Instituições autoritárias, cujas ramificações se estendem por todos os lados das vidas dos personagens.

Ao comentar sobre as cidades futurísticas dos filmes de Ficção Científica da segunda metade do século XX, José D'Assunção Barros estende essa questão:

De igual maneira, na temática de um mundo dominado e controlado por uma mega-corporação, aparecem nos labirintos discursivos de *Blade Runner* os receios diante de um futuro onde a Empresa Capitalista passe a assumir o papel de estado e a ter plenos poderes sobre a vida e a morte de todos os indivíduos – o que, em última instância, traz à tona o temor diante da possibilidade da perda da liberdade individual¹⁰⁸.

Essa distopia ajuda a compor a representação de um novo tipo de “totalitarismo”, não mais estatal, mas agora empresarial, porém igualmente brutal em suas relações de poder e busca por hegemonia. É um novo monstro tentacular.

Em *Blade Runner – O Caçador de Andróides (Blade Runner)*, de Ridley Scott, realizado no ano de 1982, temos uma dessas “corporações cinematográficas” que se tornaram

¹⁰⁸ BARROS, José D'Assunção. A Cidade-Cinema Pós-Moderna. Uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX. In: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto e FREGEISON, Kristian (orgs). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da Unesp, 2009. p. 454.

inesquecíveis. Trata-se da *Tyrell Corporation*, a grande corporação criadora dos *replicantes* no filme, andróides com capacidades físicas e intelectuais acima dos humanos, porém com um tempo de vida reduzido, e mais profundo que isso, sem nenhuma memória própria. Daí o grande embate na trama entre esses seres artificiais que querem ter o controle maior sobre suas existências, e o detetive Deckard (Harrison Ford), contratado pela empresa para eliminá-los.

Baseado no livro *Do Andróides Dream of Electric Sheep*, escrito pelo norte-americano Phillip K. Dick, *Blade Runner* é uma obra cinematográfica com uma infinidade de temas que podem ser trabalhados que parecem intermináveis. Aqui mais precisamente nos interessa a representação que a grande empresa tem no filme, já que é a partir da existência dela que a história adquire sentido.

O filme se passa no ano de 2019 numa Los Angeles sombria, suja, com uma superpopulação e mergulhada num caos urbano, é nesse espaço ambiental desolado que os *replicantes* procuram por seu criador, tentando implorar por mais tempo de vida. A empresa de engenharia genética que os construiu é a *Tyrell Corporation*, que possui uma sede central, um edifício majestoso, com uma arquitetura que lembra as pirâmides das sociedades maias e astecas, com mais de cem andares e lindamente iluminado, cujo esplendor brilha acima de uma metrópole obscura e interminável¹⁰⁹.

A sede da *Tyrell*, cujo poder está na mão do cientista Endon Tyrell, seguido em hierarquia pelo seu filho doente J. F. Sebastian é o único lugar que ostenta poder naquela Los Angeles decrépita. Na construção imaginária do filme, a grande corporação tem mais força de decisão do que, por exemplo, a polícia, que seria nesse caso uma instituição do Estado. Deckard, o detetive que tem de voltar à ativa para tentar eliminar os *replicantes*, tem a grande empresa como seu chefe, não o aparelho de Estado. Na única seqüência em que aparece um departamento policial, onde Deckard vai conversar com seu antigo chefe, o espaço aparenta estar sem muitas atividades - parece um lugar ocioso, um reino de tédio. O cenário do escritório policial, escuro e com ventiladores no teto, se contrapõe ao espaço maravilhoso e rico quando Deckard voa com um *spinner* para o alto da central da *Tyrell Corporation*. Ricamente adornado e imensamente iluminado, é o único lugar da Los Angeles onde se pode ver a luz do sol, já que o restante da cidade está submetida a uma nevoa escura e à chuva ácida.

¹⁰⁹ Sobre *Blade Runner* ver SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. **A Metrópole Replicante**. De Metropolis a Blade Runner. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Unicamp: Campinas, 2002. p. 49.

Alfredo Suppia analisa em sua dissertação de mestrado tanto *Blade Runner* quanto *Metrópolis*, de Fritz Lang. Segundo suas preposições, a grandiosa e bela arquitetura que são visualizadas nos dois filmes acabam servindo de metáfora para a situação de classes da cidade moderna (em *Metrópolis*) e pós-moderna (no filme de Ridley Scott). A verticalidade é uma simbologia do poder social, político e econômico:

A partir dessa intrusão, ambos os filmes irão descrever uma trajetória que vai dos subterrâneos – no caso de *Metrópolis* – ou do nível das ruas – em *Blade Runner* – ao topo dos enormes arranha-céus, santuários das elites ou grandes corporações. A partir daí fica mais patente uma organização social que se dá verticalmente, com as classes oprimidas ou desfavorecidas relegadas a níveis inferiores, enquanto as classes dirigentes abrigam-se bem acima da superfície¹¹⁰.

Em *Blade Runner*, a corporação *Tyrell* não é apenas símbolo do poder político e econômico -, ela está além disso. Detém também o poder para decisão de vida e morte. O grupo de *replicantes* rebeldes procura (e acaba matando no final) seu criador, pedindo a ele mais tempo de vida, já que aqueles andróides não possuem mais do que quatro anos de existência.

Muito já se falou e escreveu sobre as mensagens filosóficas do filme de Ridley Scott. Os andróides *replicantes*, despidos de lembranças individuais, e, portanto, de uma identidade, saem à procura do seu criador para pedir mais tempo de vida. Embora intelectualmente e fisicamente superiores aos seres humanos, carecem de uma existência individual própria. No entanto, adquirem uma certa consciência de humanidade, e querem ser mais do que simples máquinas que servem apenas ao trabalho ou ao prazer. Querem descobrir o sentido da vida.

Essas iluminadas questões filosóficas contrastam com a frieza capitalista de Eldon Tyrrel. Os *replicantes* são feitos em escala industrial, viajam a outras colônias planetárias, fazem os serviços mais estigmatizados pelos humanos. Não são feitos para durar, como qualquer artefato capitalista.

A *Tyrell Corporation*, portanto, é a simbologia cinematográfica das multinacionais predatórias e tentaculares, cujas áreas de atividade são inúmeras, criando a representação imagética de verdadeiros impérios de poder.

Outro filme de Ficção Científica de sucesso da década de 1980 também traz uma grande corporação substituindo o poder de Estado. Trata-se do conhecido *Robocop* (1987), segundo

¹¹⁰ SUPPIA, Alfredo. Idem. p. 48.

filme norte-americano do cineasta holandês Paul Verhoeven. Nele, a *OCP*, outra corporação com inúmeras ramificações comerciais, mas agindo principalmente na área da tecnologia e informática, é a grande responsável pelo poder policial. No filme, é esta empresa que paga o salário dos policiais, o que torna uma contravenção penal agir contra qualquer executivo da corporação. Embora este filme seja até hoje muito mal visto por alguns críticos cinematográficos, é um dos exemplos mais inteligentes da visualização da corrupção empresarial e do poder privado que corrompe a vida pública. No fundo, o que os empresários da *OCP* fazem é deixar livre o seu caminho (já que a polícia está submetida à empresa) para aniquilar todos os seus adversários. A história, que se passa na cidade de Detroit (uma das metrópoles norte-americanas com maiores índices de violência na década de 1980), acaba sendo uma grande fábula sobre a ascensão do pensamento neoliberal, em que o Estado deixa de realizar reformas sociais e as grandes corporações tomam o controle quase absoluto sobre as sociedades. O filme *Robocop*, tão satanizado por muitos, é um interessante documento áudio-visual do período em que o neoliberalismo começava a mostrar suas faces.

O *blockbuster* de James Cameron, *O Exterminador do Futuro (Terminator)*, 1984, um dos diretores da série *Alien*, é outro exemplo dessa década desse imaginário distópico corporativista. Os episódios que constituíram as seqüências ao primeiro filme, realizados nos anos de 1991, 2004 e 2009, contam uma odisséia de luta pós-apocalíptica em que os homens e mulheres sobreviventes de um holocausto nuclear lutam contra máquinas que tentam extinguir o que sobrou da raça humana. O grande complexo industrial-tecnológico contra o que a humanidade luta é a *Skynet*, corporação de *softwares* de computador e de robótica. Devido a pane ocorrida num determinado momento numa escala global, essa corporação assume o controle dos meios de informação e de armamentos, e juntamente com os robôs que controla, se volta contra seus imperfeitos criadores humanos.

A temática do empresário todo-poderoso, que de longe administra seu império e tem o controle sobre o restante de uma sociedade vem de longe no universo da Ficção Científica. Suas raízes podem ser encontradas em John Fredersen, o capitalista-maquinista da monumental *Metropolis*. No filme de Fritz Lang, seu escritório possui gigantes janelas de vidro, o que dá a ele uma visão ampla da cidade que está sob o seu comando¹¹¹. Essa fantasia cinematográfica de 1927 já parece antever a atual sociedade de vigilância que estamos em parte já vivenciando, em que as

¹¹¹ SUPPIA, Alfredo. Ibidem. p. 123-124.

grandes cidades se tornaram espaços controlados por câmeras de vídeo, tanto públicas quanto particulares, gerando formas mais sofisticadas para um novo aparato de Estado policial – um Estado fraco, que cede seus poderes às grandes corporações.

A *Companhia* em toda a série *Alien* tem uma função primordial. Essa gigantesca *megacorp* tem nas suas mãos o poder de um Estado totalitário. Cria, julga e executa suas próprias leis. Como na ficção orwelliana, quem está sob o controle de todo esse aparato empresarial-político-ideológico não é visto. Ele controla de longe, de um universo invisível, parecendo longínquo, mas extremamente atento, um poder com muitos olhos.

Ainda que essa força tentacular se expanda e seja sentido em todos os espaços representados nos filmes da série, é a busca de um outro poder que a *Companhia* procura controlar: o poder trazido pelo controle biológico, presentificada nos nossos dias pelas discussões sobre produção e controle de armas biológicas.

Já foi analisado o quanto o monstro *alien* mostra-se como uma representação da idéia de doença: uma entidade biológica, imaginada como um misterioso e violento organismo que ocupa o interior humano, destruindo-o para depois ocupar outros corpos, numa destrutiva luta pela sobrevivência.

Essa disputa expressa na série pelo controle biológico, pelo domínio de uma natureza misteriosa, mas fascinante ao mesmo tempo, mostra uma visão negativa do sonho do conhecimento científico. O controle sobre a vida, seu organismo e seu ambiente, pode ser usada como arma de combate, e não para a melhoria do bem-estar humano. “Queriam o alienígena para o departamento bélico”, é o que diz Ripley no primeiro filme. Na quarta parte da saga, a única em que durante algum momento os cientistas da *Companhia* conseguem algum controle sobre a criatura, os espécimes ficam presos a um espaço de experimentação, sendo agredidos por um tipo de gás químico quando ficam agitados, o que serve para “domar” suas naturezas agressivas. Embora em um determinado momento o cientista-chefe do laboratório diga que o controle da criatura servirá também para criação de vacinas, os interesses experimentais e bélicos dessa *megacorp* logo aparecem.

Na seqüência de créditos de *A Ressurreição*, imagens quase surrealistas que mesclam o humano ao monstruoso aparecem, dando o tom de uma temática que é discutida, mas não tão aprofundada, nessa produção fílmica: a clonagem e a genética humana.

Após a fuga do organismo *alien* dos laboratórios científicos ultra-sofisticados, e do início do extermínio dos seres humanos dentro da nave, Ripley e os contrabandistas perseguidos encontram um outro laboratório, em cujo interior podem ser vistos gigantescos tubos de vidro, com seres ali presos que se situam na fronteira entre a humanidade e a monstruosidade, servindo como cobaias para experimentações científicas. A própria Ripley neste quarto filme é ela própria uma cobaia da ciência, já que foi clonada a partir do que restou de seus genes após seu suicídio. Biotecnologia e engenharia genética se mesclam nos interesses comerciais da *Companhia*.

Por traz de tudo esse aparato comercial de um filme de Hollywood, com maquiagens horripilantes, efeitos de computador de última geração, mocinhos, bandidos, explosões, tiros, gritos, o derradeiro filme da série *Alien* foi lançado num período bastante significativo (o filme é de 1997), em que discussões científicas, como a clonagem e o projeto Genoma, ainda não concluído, estavam na pauta de discussões, mesmo que muitas delas não chegassem ao grande público.

No já citado livro *A Saúde Persecutória: os limites da responsabilidade*, escrito pelos pesquisadores em saúde pública Luis David Castiel e Carlos Alvarez-Dardet Diaz, em sua segunda parte, ambos buscam problematizar alguns aspectos que o mapeamento do genoma humano pode trazer para as sociedades¹¹².

A descoberta de alguns segredos sobre o DNA humano (não todos, já que há muita pesquisa ainda para ser feita, uma vez que o projeto Genoma não respondeu a tudo a que se propôs), como, por exemplo, a que tipos de doenças podemos ser mais suscetíveis no futuro, bem como também as possíveis enfermidades de nossos filhos e netos, gera uma nova responsabilidade nos seres humanos na contemporaneidade: a responsabilidade genética. O que é questionado pelos dois autores do livro.

Embora o discurso oficial do Projeto Genoma seja de que, ao se mapear o DNA humano, as raízes de muitas doenças genéticas possam ser encontradas, o que mudaria as formas de ação dos programas de saúde pública, a leitura do livro de Castiel e Diaz nos faz pensar em outra coisa: as novas formas de totalitarismo e de domínio do tempo e da vida que estão surgindo.

Os autores iniciam suas explicações tendo como ponto de partida o conto de Ficção Científica *Minority Report*, de Phillip K. Dick, o mesmo escritor cujas obras deram origem aos

¹¹² CASTIEL, Luis David e DIAZ, Carlos Álvarez-Dardet. **A Saúde Persecutória**. Os limites da responsabilidade. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2007.

filmes *Blade Runner – O Caçador de Andróides* e *O Vingador do Futuro (Total Recall)*, Paul Verhoeven, 1990). Aliás, o próprio conto foi transformado posteriormente numa super-produção de Hollywood, no ano de 2002, dirigida por Steven Spielberg e protagonizada por Tom Cruise¹¹³.

Na história do conto e do filme, uma divisão da polícia é incumbida de prenderem criminosos antes que os crimes aconteçam. Isso se torna possível devido à ajuda de três paranormais (chamados *précogs*) que podem prever o futuro. Ao terem a visualização de um assassinato que está para acontecer, suas previsões são lançadas em sofisticados painéis eletrônicos, em que os policiais, a partir das visões quase sempre não-lineares, tentam encontrar o local do crime e prender o assassino. Porém, quando um policial descobre que ele mesmo daqui a algum tempo cometerá um crime, uma caçada de vida e morte ali se inicia¹¹⁴.

Os autores de *A Saúde Persecutória* vêem nessa fábula de Phillip K. Dick quase uma premonição sobre o estado atual das coisas, em que as instituições dotadas de métodos e formas sofisticadas de conhecimento, podem fazer uso deles para controlar e dominar ainda mais a sociedade como um todo. Como fica evidente, a Ficção Científica parte sempre dos problemas presentes para que se criem suas histórias. E este “domínio” do tempo futuro, não mais baseado na Astrologia, por exemplo, mas agora no conhecimento científico, é algo já em nossa época bem presente.

Mas onde entra a série *Alien* nisso? Como escrito acima, a tão poderosa *Companhia* na saga de Ripley, se mostra como uma mega corporação capitalista, com tentáculos sobre as mais diferentes áreas de conhecimento e de poder. O controle sobre o organismo alienígena parece ser uma última fronteira que a *Companhia* quer possuir: o poder sobre a vida (ainda que não humana) em geral.

Ainda que seja uma série de Ficção Científica com nítidos objetivos comerciais, não podemos deixar de lado o diálogo que os filmes estão realizando com o seu tempo, no caso o recorte temporal 1979-1997.

Esse período é marcado por um profundo avanço na área da Genética. A idéia de que os genes mostram o que nós verdadeiramente somos, e de que o mapeamento do DNA humano mudaria nosso olhar filosófico sobre a humanidade, fez com que a genética se torna-se uma

¹¹³ Idem. p. 21.

¹¹⁴ Ibidem. p. 21-23.

grande área de interesse para os governos nacionais, mas não só para os governos. Empresas de biotecnologia foram também imprescindíveis para a criação do Projeto Genoma¹¹⁵.

No ano de 1997, justamente o ano de lançamento de *Alien – A Ressureição*, foi clonado o primeiro ser vivo, a ovelha Dolly, o que provocou uma discussão mundial na época, entre instituições científicas, religiosas e o público em geral, sobre se deveria ser realizada (ou visto de forma mais radical, quando isso aconteceria) a clonagem de seres humanos, um debate que em partes ainda é bastante presente nos dias atuais.

A clonagem aparece em *Alien – A Ressureição* como algo ainda totalmente “antinatural”, como quase tudo na série que se relaciona a algo que escapa ao domínio do conhecimento humano. Ripley, nesta produção, juntamente com seu “filho” não-natural, escapa ao domínio da natureza, e dessa forma, traz à tona os pesadelos mais assustadores. Muito do que existe de mais assombrado nas histórias de Ficção Científica tem origem exatamente neste domínio das leis da natureza, imaginada como entidade, senão como algo para além da compreensão, pelo menos como algo além do nosso domínio, cuja inversão de suas leis não saberemos bem no que dará, como na clássica história de *Frankenstein*, de Mary Shelley¹¹⁶.

Ainda que a genômica possa não aparecer à primeira vista em *Alien – A Ressureição*, numa visão mais aprofundada, é exatamente deste controle da existência de um ser, tanto em seus aspectos internos quanto no seu ambiente, que provém o terror em sua forma mais profunda.

Em seu texto sobre a Imaginação Social, Bronislaw Baczco comenta que um dos triunfos na criação desses imaginários, em geral promovidos pelas instituições políticas ou pelos meios de comunicação, é exatamente esta tentativa de domínio do tempo, no caso mais específico da Ficção Científica, o controle do tempo futuro.

Uma das funções dos imaginários sociais consiste na organização e controle do tempo coletivo no plano simbólico. Esses imaginários intervêm ativamente na memória coletiva, para a qual, como dissemos, os acontecimentos contam muitas vezes menos do que as representações a que dão origem e que as enquadram. Os imaginários sociais operam ainda mais vigorosamente, talvez, na produção de visões futuras, designadamente na projeção das angústias, esperanças e sonhos coletivos sobre o futuro¹¹⁷.

¹¹⁵ LEWONTIN, Richard C. **Biologia como Ideologia**. A doutrina do DNA. Ribeirão Preto: Fundec-RP, 2002.

¹¹⁶ SUPPIA, Alfredo. A Trajetória do Frankenstein Cinematográfico (1910-1957). In: SANTANA, Gelson (org.) **Cinema, Comunicação e Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 205-215.

¹¹⁷ BACZCO, Bronislaw. Imaginação Social. **Enciclopédia Einaudi**. Anthropol-Homem. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985. p. 312.

Não é de todo irreal, então, pensarmos que o Projeto Genoma e o mapeamento do DNA humano, com suas profecias de eliminação de doenças genéticas podem muito bem ser compreendidos dentro dessa noção de Bronislaw Baczko, em que essa “cartografia” genética cria novas inspirações para o futuro, e logo, novas formas de ação política, além de outras maneiras de pensar e controlar o tempo futuro. Nesse caso específico, o controle da sociedade a partir do conhecimento dos genes individuais que cada pessoa possui, como comentam Castiel e Diaz.

Esse imaginário do controle genético fica mais evidente em *Alien 3*, na prisão-mosteiro em que Ripley acaba condenada. Como comentado anteriormente, todos os prisioneiros estão ali por terem cometido os mais graves crimes sociais – ou pelo menos por terem potencial para tal. E a *Companhia*, a empresa que faz o poder de Estado, os jogou naquele canto inóspito do universo. “Colônia Penal para prisioneiros com síndrome do duplo Y”, é o que nos diz o letreiro inicial. Essa breve frase acaba nos dizendo muita coisa.

Como o caráter psicológico dos personagens não nos é apresentado de forma profunda, o roteiro do filme dá a sensação (possivelmente inconscientemente) de que a vida de crimes daqueles homens não teve origem social. Ela estava já estava “inscrita” em seus “genes” desde seus nascimentos.

Pode parecer absurda fazer uma leitura assim dos personagens, mas uma das idéias centrais do Projeto Genoma é exatamente, depois de conhecido em seus minúsculos detalhes o DNA, propor que políticas de saúde (e também de educação) pública sejam realizados pelos governos do futuro. Pode parecer estranho, mas isso pode ser pensado por estados nacionais (ou talvez por grandes empresas, grandes companhias) que terão no conhecimento genético novas formas de verem os seres humanos, e a partir disso pensarem políticas de impacto social.

Ao olharmos para o passado, descobriremos que a idéia da busca de criminosos a partir dos caracteres biológicos já é razoavelmente antiga. Para ao antropólogo Césare Lambroso, características físicas originais (logo, de origem nos genes) seriam fundamentais para o conhecimento dos chamados “anormais”, pois a delinqüência e a subversão teriam origem interior, e não a partir de relações vividas na sociedade¹¹⁸.

A própria idéia de eugenia, que teria nos anos 1930 sua grande evolução, e que culminaria, entre outras coisas, nas experiências de médicos nazistas, e no posterior extermínio de milhões de judeus, mostra o quanto o controle biológico tornou-se relevante na modernidade.

¹¹⁸ FENSTERSEIFFER, Paulo Evaldo. Corpo e Modernidade. **Espaço Plural**. Ano X, nº 20, 2009. p. 144.

Para alguns pensadores, a própria engenharia genética, tão sofisticada, que temos nos dias atuais seria a continuação daquela noção de eugenia, agora travestida numa outra roupagem e num outro nome, mas cujas idéias de melhoria da “raça” continuam intactas.

Tudo estaria nos genes e os prisioneiros de *Fury 161* portam na película esta representação de mal antecipadamente genético. Uma possibilidade que se abriu para os seres humanos no futuro através de ações do presente.

O controle do espécime através da pesquisa já aparecia no segundo filme da série, em que Ripley, juntamente com o grupo de fuzileiros, encontra vários aliens presos em tubos de vidro, mas desta vez já estão todos mortos. O controle da criatura, bem como seu estudo e reprodução podem demonstrar, ainda que de forma velada, os fantasmas do controle do DNA.

Esse domínio genético que toma formas totalitárias apareceria em outro filme de Ficção Científica de 1997, *Gattaca – Experiência Genética (Gattaca)*, realizado por Andrew Niccol. Nele, um jovem “concebido” de forma natural, tenta de todas as maneiras realizar seu sonho: conhecer o espaço. Isso é algo extremamente difícil, já que naquela sociedade os que foram geneticamente projetados são uma “elite” do futuro, as quais assumem as principais posições de poder e status na sociedade. De forma bastante interessante, o filme mostra um grupo social dominada por uma outra forma de eugenia, desde o nascimento, e todos estão com suas posições e escolhas pessoais já devidamente planejadas.

A série *Alien*, porém, mostra as coisas de forma bem mais aterrorizante: a possibilidade de domínio de uma entidade não-humana, além da natureza e do conhecimento estabelecido. É algo que foge aos padrões conhecidos, e seu domínio (ou a perda dele) só pode render um feixe de pesadelos.

Já comentei anteriormente como um “conflito de corpos” se estabelece nos filme da saga *Alien*. O monstro, idealizado pelo escultor suíço H. R. Giger parece uma somatória de delírios humanos. Ele é mais forte, mais rápido e mais alto do que qualquer homem. Mas também é cruel, violento e possuidor de uma estrutura misteriosa e fascinante ao mesmo tempo, sendo esse o motivo de ser tão perseguido. A luta contra esse “corpo estranho” demonstra todos os medos escondidos nos filmes da série.

O corpo alien é quase uma entidade destrutiva por si mesma. É simplesmente impossível tocá-lo, já que isso custaria a vida de quem tentasse. Para quem consegue ferí-lo, o custo de ser

banhado por seu “sangue” ácido, e logo de ter seu próprio corpo mutilado, é muito grande. Isso quando a entidade já está em sua fase adulta. Quando é simplesmente um novo ser, um parasita que precisa de um corpo para poder crescer, cuja representação também se assemelha às fases biológicas de um vírus, aniquilando-o logo após, como na assombrosa morte de Kane, em *O Oitavo Passageiro*, é quando essa imagem ambígua do ser alienígena se torna mais clara. Ao mesmo tempo, ele pode ser concebido e se desenvolver num corpo humano, de forma igualmente aterrorizadora.

O que nos aterroriza pode também nos fascinar? Sim, é isso o que nos responde o escritor Richard Sennet, ao comentar sobre o gueto judeu de Veneza, em que os cristãos viam no corpo deste “outro”, judeu, um receptáculo de vícios e doenças, enfermidades físicas e impureza espiritual¹¹⁹. O corpo estranho, imerso em mistério e temor, ocupa o imaginário, e torna-se um fascínio. “Repetindo: infecção e sedução são inseparáveis.”¹²⁰

Sobrevém, então, uma outra idéia, a de contágio. Ainda que a batalha externa pela sobrevivência seja a tônica dos quatro filmes, é na invasão interior, nesta “infecção” do corpo humano, que o monstro alienígena toma de forma mais intrigante sua representação alegórica. Nas palavras de Ítalo Tronca:

O contágio é o símbolo primário de alegoria cristã, dado que esta se preocupa principalmente com o pecado e a redenção. Necessitamos de toda uma monografia (...) que trate da relação entre idéias sobre doenças contagiosas e os modos característicos da expressão simbólica que prevalecem em épocas anteriores à higiene e esterilização modernas. Uma análise histórica do conceito de infecção, por exemplo, demonstra que a palavra latina *inficio* significa tingir, manchar ou descolorir, ou manchar algo, no sentido de tornar impróprio, estragado ou corrompido. De fato, uma infecção é basicamente uma poluição. Igualmente, o termo contágio indica uma poluição, especialmente por meio do contato direto¹²¹.

Quer pelo corpo do animal no terceiro filme, ou por Kane no primeiro, a ascensão de uma natureza misteriosa e incontrolável que surge no interior de um ser e o destrói era uma novidade na Ficção Científica.

¹¹⁹ SENNET, Richard. **Carne e Pedra**. O corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008. p. 222-223 e 242.

¹²⁰ Idem. p. 242.

¹²¹ TRONCA, Ítalo. **As Máscaras do Medo**. Lepra e Aids. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. p. 54.

Nos seu ensaio sobre o gênero Terror, em suas diferentes facetas nas diferentes linguagens, o escritor norte-americano Stephen King comenta que o horror nas obras de arte, seja ele mostrado de forma implícita ou explícita, sempre demonstra medos de coisas muito mais realistas, como desastres econômicos, mudanças de hábitos e de costumes, insegurança quanto ao futuro, do que necessariamente de “fatos” sobrenaturais ou paranormais. O terror, então, presente em obras de cinema, literatura ou em programas de rádio seria apenas uma válvula de escape para pesadelos vivenciados. Traumas que aparecem muitas vezes inconscientemente, tanto para os artistas quanto para o público, cujo simbolismo aparece representado em monstros, zumbis, vampiros ou máquinas fora de controle. É desta forma que King enxerga o fascínio das histórias de terror através dos tempos¹²².

Assim como nos filmes de Ficção Científica, obras de terror também podem servir como documentos bastante interessantes para o estudo de determinados períodos históricos.

Stephen King comenta que o *boom* do cinema de horror norte-americano foi durante os anos de 1930, época em que se produziram clássicos como *Drácula* (Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (1931) e *A Noiva de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, 1935), ambos de James Whale, entre muitos outros. Para o famoso escritor de terror, esses filmes lançados no período da grande depressão, repletos de atmosferas sombrias, influências góticas e protagonizados por personagens “não-humanos”, seriam a síntese do que as pessoas procuravam quando iam ao cinema. Uma espécie de “diversão assombrada”, que afastava, ainda que por alguns instantes, o medo de experiências como o desemprego e a crise econômica¹²³.

O diretor de *Drácula*, Tod Browning, também realizou nessa década outro grande filme de terror, *Monstros* (*Freaks*, 1932). Esse filme tem um interesse especial por ter utilizado em seu elenco pessoas com problemas genéticos, como anões e gêmeas siamesas. A idéia de Browning de realizar um filme totalmente fora dos padrões assustou multidões e até mesmo os produtores da película, o estúdio MGM, que por pouco não o lançou. *Freaks* choca por trazer visibilidade a pessoas que de outra forma talvez jamais pudessem participar de um filme. O imaginário social já em pleno vapor na década de 1930 de culto ao corpo, a saúde, a beleza do rosto, a ter uma vida “normal”, produtiva, se chocava com a visão daqueles corpos apresentados no filme de

¹²² KING, Stephen. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

¹²³ Idem. p. 35-36. Drácula era protagonizado pelo ator húngaro Bela Lugosi, cuja caracterização é até hoje muito referenciada nos filme de terror. A criação de Mary Shelley ganhou o mais inesquecível monstro do cinema através do talento do ator inglês Boris Karloff (pseudônimo de William Henry Pratt).

Browning. Aquelas “aberrações” (termo profundamente preconceituoso usado por críticos do filme, bem como também utilizado por Stephen King, parecendo se esquecer que são antes de qualquer coisa, seres humanos)¹²⁴ traziam a tona um olhar aterrorizante sobre os limites ou não do que era aceito como “normalidade”. *Freaks*, como um irmão bastardo dos outros filmes acima referenciados, muito mais conhecidos e cultuados, talvez trouxesse a mente de seus espectadores naquela época (e por que não dizer até hoje) o temor em relação aos seus corpos e suas intrincadas fronteiras.

Nos anos 1950, já durante o período da Guerra Fria, a idéia de “monstro”, esse ser disforme, anti-humano, assustador e subversivo ao mesmo tempo apareceria em muitos filmes norte-americanos, particularmente nos gêneros de Ficção Científica e Terror. Dentre inúmeros, um dos mais conhecidos é o já citado *Vampiros de Almas* (*The Invasion of the Body Snatchers*, 1956), de Don Siegel¹²⁵. Lançado comercialmente em um dos períodos mais paranóicos de luta anticomunista, a fábula sobre uma cidade na Califórnia que é invadida por seres alienígenas e que começam a criar réplicas e tomar o lugar dos seres humanos, é interpretado até hoje como uma alegoria anti-soviética.

Os casulos que pouco a pouco vão tomando a forma humana, dominando corpos e consciências, dão forma a um grande medo dos norte-americanos: a perda do individualismo. Conforme a ameaça vai crescendo, e o medo e o mistério vão tomando conta de tudo, a idéia de individualidade ser liquidada, sendo substituída por uma força que controla tudo e todos, pode muito bem ser entendida como o medo do socialismo, visto pelos norte-americanos (senão por todos, ao menos por uma grande parcela deles) como uma ideologia que levaria o mundo ao autoritarismo e à barbárie.

Um outro tipo de monstro, os zumbis, mortos-vivos que se levantam de túmulos e se alimentam de carne humana, aparece em um clássico dos anos 1960, *A Noite dos Mortos Vivos* (*Night of the Living Dead*, 1968), de George A. Romero.

No filme, a multidão de zumbis que cercam uma residência em que um grupo de pessoas muito diferentes entre si tenta sobreviver, demonstra aflições sociais sentidas naqueles tempos.

Ao se assistir à película, algo que salta aos olhos é o jovem personagem negro protagonista do filme, um elemento totalmente subversivo. O jovem negro parece ser o único a

¹²⁴ Ibidem. p. 39-40.

¹²⁵ Esse filme foi baseado no livro *The Body Snatchers*, de Jack Finney.

usar a razão naquela situação desesperadora, contrariando as sensações de medo e impotência representadas pela jovem rica ou pelo autoritário pai de família, cada vez mais desesperado pela perda de seu controle. Numa cena famosa, a filha desse homem, “contaminada” pelo ataque de um zumbi, mata e começa a devorar o corpo de sua mãe. Pensamentos tenebrosos como o fim das relações familiares ou a total perversão da raça humana podem passar pela cabeça ao se ver essas imagens. Aniquilados, todos são atacados pelos zumbis, restando ao final apenas o corajoso e inteligente rapaz negro. Porém, o final é trágico, já que o jovem é confundido com um morto-vivo e leva um tiro do xerife da cidadezinha. O sonho de subversão étnica acaba tragicamente num dessarango do acaso. Subversão social, medo do futuro, desestrutura familiar, em *A Noite dos Mortos Vivos*, os zumbis são apenas visualmente o terror mais temido.

Todos os filmes aqui citados e suas respectivas criaturas monstruosas que deles participam, tornam o gênero Ficção Científica (e também o gênero Terror, embora ele não tenha aparecido muito nesse trabalho) algo extremamente rico e com inúmeros significados que podem ser trabalhados pelo historiador.

Além dos temores do corpo e da doença que o monstro alienígena acaba portando nas películas analisadas, um outro tema acaba sendo subentendido em *Alien*: o da substituição do político pelo tecnológico, do Estado pela empresa capitalista e monopolista, da razão humana que foge para dar espaço a algo que não se encaixa nela. Daí a metáfora do monstruoso, do não-humano. As inúmeras criaturas que aparecem na saga representam medos extremamente reais. Seu simbolismo pode parecer exagerado, mas toma como base para esse imaginário relações vivenciadas concretamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após essa explanação sobre cinema, corpo, doença e Ficção Científica, fazem-se necessárias algumas palavras conclusivas. Durante a construção dessa pesquisa, e fazendo as escolhas entre os inúmeros caminhos que a partir dela surgiram, pude conhecer toda a alegria e a complexidade de se trabalhar com as fontes cinematográficas. O que era uma paixão de adolescência acabou se tornando meu objeto de trabalho. No fundo, penso que os trabalhos de pesquisa a que nos propomos parecem nos ajudar também a reposicionar algumas questões pessoais.

Realizei essa investigação como um aprendiz (sem ter nenhuma vergonha de admitir isso), alguém que ainda tem que crescer muito técnica e intelectualmente. Mas essa pesquisa talvez tenha servido como um primeiro ensaio.

Retomando algumas idéias da dissertação, volto a repetir a importância de se ver os filmes analisados como obras abertas, aliás, como qualquer obra cinematográfica. Tenho certeza que os criadores de *Alien – O Oitavo Passageiro*, juntamente com suas respectivas continuações, tinham como objetivo primordial fazerem filmes de sucesso nas bilheterias, de preferência com brilhante qualidade técnica, e com garantia de grandes sustos ao espectador. E grandes lucros também. Afinal, o que se poderia esperar de uma obra criada na esteira da mais sofisticada indústria cultural?

Porém, uma questão que sempre penso é: até exatamente aonde o artista tem controle total sobre o que cria? (Pensando se ele realmente pode ter controle total sobre sua criação!); Qual é a fronteira que separa o que queremos dizer realmente (ou afirmamos que significa aquilo), e as interpretações alheias, algumas tão bem colocadas e tão bem analisadas, que já não sabemos se é a subjetividade do artista ou do intérprete que nos fará ver uma obra de arte (ou qualquer outra coisa) com aquele olhar específico? Até que outra interpretação que nos pareça mais cabível modifique a anterior!

Eis um legítimo campo minado (ou, como nos bons livros e filmes de aventura, um terreno de areia movediça) que não pretendo me adentrar, pois sei das dificuldades desse assunto. O que nos assusta também nos fascina ao mesmo tempo.

Uma questão polêmica a se considerar é a autoria no cinema de Hollywood. Poderia existir “cinema de autor” na indústria hollywoodiana? Haveria como um cineasta criador mostrar uma visão pessoal sobre a sociedade no meio dos grandes estúdios que tem no sucesso de bilheteria e nos lucros a razão principal para a existência desse tipo de entretenimento de massas? É uma questão complexa, mas muito importante para essas considerações finais.

Penso que qualquer resposta simplista a essa pergunta tenderia para o autoritarismo. Mesmo o cinema de Hollywood não é homogêneo. Nos seus momentos de crises ou de glórias, os filmes saídos dessa indústria sempre me pareceram uma resposta (ou várias respostas) às questões vivenciadas pelos norte-americanos, seja a Segunda Guerra Mundial, o Macarthismo, a Revolução Sexual ou a Guerra do Iraque, a partir de vários enfoques e com objetivos distintos. Esses assuntos problemáticos (entre muitos outros, é claro) sempre estão presentes nas produções hollywoodianas. Muitas vezes diluídos, outras vezes satirizados, amaldiçoados, proibidos. Mas sempre estão lá. Basta olharmos para eles para além das aparências, fugindo das superficialidades.

É conhecido que nas produções dos grandes estúdios estadunidenses, a palavra final da obra pertence ao produtor, e não ao diretor do filme. Inúmeros produtores na história do cinema norte-americano ficaram famosos pela ousadia e grandiosidade de seus projetos, isso quando suas idéias não beiravam a megalomania. O mais famoso até hoje ainda parece ser David O. Selznick, idealizador de filmes como *...E O Vento Levou* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood, 1939) e *Rebecca, A Mulher Inesquecível* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), entre outras obras.

Mas penso que até mesmo nesse sistema industrial de criação e distribuição de filmes, algumas nuances se fazem presentes.

Uma das questões principais a respeito do mundo da arte, de qualquer tipo de linguagem, está relacionada entre quem paga e quem faz determinada obra artística. Em toda a História da Arte, esta relação entre a mão que cria e seus patrocinadores nunca deixou de ser relevante. Desde os artistas da Antiguidade, passando pelo sistema de mecenato na Renascença e no Barroco, até chegar à atualidade, quem detêm o poder de pagar por uma obra de arte, e o artista que a faz estão imbricados num jogo por vezes complexo e tenso, em que conceitos como gosto pessoal, aceitação social, postura política e estética andam entrelaçados.

Falar de autoria no cinema de Hollywood é um assunto espinhoso, levando-se em conta que há pouca reflexão sobre isso escrita em língua portuguesa. Mas mesmo assim, quero colocar meus pensamentos sobre meu tema de pesquisa.

Os diretores dos filmes da série *Alien*, Ridley Scott, James Cameron, David Fincher e Jean-Pierre Jeunet, respectivamente, se queremos “enquadrá-los” dentro de alguma característica que seja comum a todos eles, podemos defini-los como realizadores de um cinema comercial e popular, hegemônico atualmente na sétima arte mundial, e não apenas norte-americana.

Com exceção de Jeunet, cujo *Alien – A Ressureição* é sua única produção norte-americana até o momento, os outros diretores tiveram nesse cinema de grandes estúdios a base para suas carreiras artísticas, no qual se incluem anteriormente incursões pelos comerciais de TV (Scott), filmes de terror B (Cameron) e videoclipes (Fincher).

Para ser sincero, me parece problemático (senão equivocado) chamar qualquer filme da série *Alien* de “autoral”. Minha análise não buscou isso. Tentei observar os sentidos que o monstro alienígena porta nas quatro películas, o que me pareceu que em grande parte ele é uma alegoria subliminar da idéia de doença. Embora, como tentei interpretar, os diferentes diretores trazem elementos singulares para cada filme, há no conjunto fílmico escolhido uma interpretação que perpassa todos eles. Uma entre múltiplas possíveis, esperando no futuro novos olhares para outras questões que o tempo trará aos pesquisadores.

Tenho consciência das possíveis limitações dessa pesquisa. Acredito que talvez obras cinematográficas importantes que tratem de doença ou de Ficção Científica tenham ficado sem serem citadas. O mesmo acontece com textos relevantes. Infelizmente, o tempo de uma pesquisa freqüentemente é muito escasso, e às vezes, não conseguimos dar conta do que seria nossa proposta inicial.

Escrever esse texto foi como montar um quebra-cabeça, em que muitas vezes as peças faltavam, ou quando existiam, freqüentemente não se encaixavam em determinado momento. Senti-me como numa ilha de edição, em que cortes e o encadeamento de partes faziam com que o resultado final fosse, dependendo do resultado, completamente diferente. Só assim pude constatar que a montagem fílmica e a escrita textual têm muitas semelhanças, apesar do método de construção de ambos serem totalmente distintos.

Por fim, é importante dizer que os temas trabalhados nessa pesquisa não esgotam a riqueza desse extraordinário conjunto de filmes de Ficção Científica. A série *Alien* encontra-se

em diálogo com os pesadelos sociais de seu tempo. O medo da mulher, a saturação tecnológica, o fim do Estado e um monstro que tem o ser humano como seu hospedeiro, tornando-se uma sombria alegoria da idéia de doença. Espero que esse texto contribua com os estudos de cinema e história, assim como para a temática da Ficção Científica, tão rica e ainda tão pouco estudada no Brasil.

FONTES**ALIEN – O OITAVO PASSAGEIRO (*Alien*, 1979)**

Direção: Ridley Scott; Produção: Gordon Carrol, David Giler e Walter Hill; Roteiro: Dan O’Bannon; História: Dan O’Bannon; Música: Jerry Goldsmith; Produção Executiva: Ronald Shuset; Elenco: Sigourney Weaver, Tom Skerrit, Verônica Cartwright, Harry Stanton, John Hurt, Ian Holm e Yaphet Kotto.

ALIEN – O RESGATE (*Aliens*, 1986)

Direção: James Cameron; Produção: Galé Anne Hurd; Roteiro: James Cameron; História: James Cameron, David Giler e Walter Hill; Personagens: Dan O’Bannon; Produção Executiva: Gordon Carrol, David Giler e Walter Hill; Efeitos Visuais: The L.A. Effects Grouping; Efeitos do Alien: Atan Winston; Música: James Horner; Elenco: Sigourney Weaver, Carrie Henn, Michael Biehl, Paul Reiser, Lance Henriksen, Bill Paxton, William Hope, Jenette Goldstein, Al Mathews, Mark Rolston, Ricco Ross e Daniel Kash.

ALIEN 3 (*Alien 3*, 1992)

Direção: David Fincher; Produção: Walter Hill, David Giler e Gordon Carrol; Roteiro: David Giler, Walter Hill e Larry Fergunson; História: Vincent Ward; Co-produção: Sigourney Weaver; Produção Executiva: Ezra Swerdlow; Música: Elliot Goldenthal; Fotografia: Alex Thomson; Desenho de Produção: Norman Reynolds e Michael White; Direção de Arte: Jim Morahan; Figurino: David Perry e Bob Ringwood; Edição: David Crowther e Terry Rawlings; Elenco: Sigourney Reaver, Charles S. Dutton, Charles Dance, Paul McGann, Brian Glover, Ralph Brown, David Webb, Christopher John Fields, Holt McCallany, Lance Henriksen, Christopher Fairbank, Carl Chase, Leon Herbert, Vincenzo Nicoli, Pete Portlewaite e Paul Brennan.

ALIEN – A RESSUREIÇÃO (*Alien Resurrection*, 1997)

Direção: Jean-Pierre Jeunet; Produção: Gordon Carrol, David Giler, Walter Hill e Bill Badalato; Roteiro: Joss Whedon; Fotografia: Darius Khondji; Desenho de Produção: Nigel Phelps; Edição: Herve Schneid; Efeitos do Alien: Alec Gillis e Tom Woodruff; Música: John Frizell; Elenco: Sigourney Reaver, Winona Ryder, Ron Perlman, Dan Hedaya, J.E. Freeman, Brad Douriff e Michael Wincott.

FONTES SECUNDÁRIAS

- 1492 – A Conquista do Paraíso** (*1492 – The Conquest of Paradise*, Ridley Scott, EUA, 1992).
- 1984** (Robert Redford, EUA, 1984).
- 2001 – Uma Odisséia no Espaço** (*2001- A Medieval Odissey*, Stanley Kubrick, EUA, 1968).
- Alphaville** (*Alphaville: Une Étrange Aventure de Lemmy Caution*, Jean-Luc Godard, França/Itália, 1965).
- Ata-me** (Pedro Almodóvar, Espanha, 1989).
- Avatar** (James Cameron, EUA, 2009).
- Ben-Hur** (William Willer, EUA, 1959).
- Bicho de Sete Cabeças** (Laís Bodansky, Brasil, 2001).
- Blade Runner – O Caçador de Andróides** (*Blade Runner*, Ridley Scott, EUA, 1982).
- Brazil – O Filme** (*Brazil*, Terry Gilliam, Inglaterra, 1985).
- Carlota Joaquina** (Carla Camurati, Brasil, 1994).
- Casablanca** (Michael Curtiz, EUA, 1942).
- Chuva Negra** (*Black Rain*, Ridley Scott, EUA, 1989).
- Clube da Luta** (*Fight Club*, David Fincher, EUA, 1999).
- Contatos Imediatos do Terceiro Grau** (*Close Encounters of the Thrird Kind*, Steven Spielberg, EUA, 1977).
- Curioso Caso de Benjamim Buttom, O** (*The Curious Case of Benjamim Buttom*, David Fincher, EUA, 2008).
- Delicatessen** (Jean-Pierre Jeunet, França, 1991).
- Diários de Motocicleta** (Walter Salles, Argentina, Brasil, Reino Unido, Peru, Alemanha, EUA, França, Cuba, 2003).
- Dia Depois de Amanhã, O** (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, EUA, 2004).
- Dia em que a Terra Parou, O** (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, EUA, 1951).
- Dia em que a Terra Parou, O** (*The Day the Earth Stood Still*, Scott Derickson, EUA, 2008).
- Dia Seguinte, O** (*The Day After*, Nicholas Meyer, EUA, 1983).
- Distrito 9** (*District 9*, Neil Bloomkamp, EUA, 2009).
- Drácula** (Tod Browning, EUA, 1931).
- Duelistas, Os** (*The Duellists*, Ridley Scott, Inglaterra, 1977).

- Eleitos, Os** (*The Right Stuff*, Phillip Kaufman, EUA, 1983).
- Encouraçado Potemkin, O** (*Bronenosets Potyomkin*, Serguei Eisenstein, URSS, 1925).
- Ensaio Sobre a Cegueira** (*Blindness*, Fernando Meirelles, Inglaterra/Brasil, 2008).
- Estranho no Ninho, O** (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, EUA, 1975).
- Exterminador do Futuro, O** (*Terminator*, James Cameron, EUA, 1984).
- Exterminador do Futuro, O II – O Julgamento Final** (*Terminator II*, James Cameron, EUA, 1991).
- Fabuloso Destino de Amelie Poulain, O** (*Le Fabuleux Destin D'Amelie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, França, 2002).
- Fale com Ela** (*Hable com Ella*, Pedro Almodóvar, Espanha, 2002).
- Fahrenheit 451** (*François Truffaut*, França, 1966).
- Filadélfia** (*Philadelphía*, Jonathan Demme, EUA, 1993).
- Frankenstein** (James Whale, EUA, 1931).
- Fuga de Nova York** (*Escape from New York*, John Carpenter, EUA, 1981).
- Gabinete do Doutor Caligari, O** (*Das Kabinett Des Doktor Caligari*, Robert Weine, Alemanha, 1919).
- Gattaca – Experiência Genética** (*Gattaca*, Andrew Niccol, EUA, 1997).
- Gladiador** (*Gladiator*, Ridley Scott, EUA, 2000).
- Grande Roubo de Trem, O** (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, EUA, 1903).
- Greve, A** (*Stachka*, Serguei Eisenstein, URSS, 1923).
- Guerra dos Mundos, A** (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, EUA, 1953).
- Guerra nas Estrelas** (*Star Wars*, George Lucas, EUA, 1977).
- Homem-Elefante, O** (*The Elephant Man*, David Lynch, Inglaterra/EUA, 1980).
- Intolerância** (*Intolerance*, David W. Griffith, EUA, 1916).
- Jardineiro Fiel, O** (*The Constant Gardener*, Fernando Meirelles, Inglaterra, 2005).
- Jogos de Guerra** (*War Games*, John Bradham, EUA, 1983).
- Ladrão de Sonhos, O** (*La Cité Des Enfants Perdus*, Jean-Pierre Jeunet, França, 1995).
- Laranja Mecânica** (*A ClockWork Orange*, Stanley Kubrick, Inglaterra, 1971).
- Mad Max** (George Miller, Austrália, 1979).
- Metrópolis** (Fritz Lang, Alemanha, 1927).
- Meu Querido Companheiro** (*Longtime Companion*, Norman René, EUA, 1990).

- Minority Report – A Nova Lei** (*Minority Report*, Steven Spielberg, EUA, 2002).
- Monstros** (*Freaks*, Tod Browning, EUA, 1932).
- Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos** (*Mulheres al Borde de um Ataque de Nervios*, Pedro Almodóvar, Espanha, 1988).
- Nascimento de uma Nação, O** (*The Birth of the Nation*, David W. Griffith, EUA, 1915).
- Navigator – Uma Odisséia no Tempo** (*Navigator – A Medieval Odissey*, Vincent Ward, Austrália/ Nova Zelândia, 1987).
- Noite dos Mortos-Vivos, A** (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, EUA, 1968).
- Noiva de Frankenstein, A** (*Bride of Frankenstein*, James Whale, EUA, 1935).
- Noites Felinas** (*Nuits Fauves*, Cyril Collard, Itália/França, 1992).
- Olympia** (Leni Riefenstahl, Alemanha, 1938).
- Outubro** (*Oktyabr*, Serguei Eisenstein, URSS, 1927).
- Planeta dos Macacos, O** (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffer, EUA, 1968).
- Planeta Proibido** (*Forbidden Planet*, Fred W. Wicox, EUA, 1956).
- Quarto do Pânico, O** (*The Panic Room*, David Fincher, EUA, 2002).
- Robocop – O Policial do Futuro** (*Robocop*, Paul Verhoeven, EUA, 1987).
- Sacrifício, O** (*Offret*, Andrei Tarkovsky, França/Itália, 1986).
- Segredo do Abismo, O** (*The Abyss*, James Cameron, EUA, 1989).
- Seven – Os Sete Crimes Capitais** (*Seven*, David Fincher, EUA, 1995).
- Solaris** (*Solyaris*, Andrei Tarkovsky, URSS, 1972).
- Stalker** (Andrei Tarkovsky, URSS/Alemanha Oriental, 1979).
- Thelma e Louise** (*Thelma and Louise*, Ridley Scott, EUA, 1991).
- Titanic** (James Cameron, EUA, 1997).
- Triunfo da Vontade, O** (*Triumph Des Willens*, Leni Riefenstahl, Alemanha, 1934).
- True Lies** (James Cameron, EUA, 1994).
- Tubarão** (*Jaws*, Steven Spielberg, EUA, 1975).
- Tudo Sobre Minha Mãe** (*Todo Sobre Mi Madre*, Pedro Almodóvar, Espanha, 1999).
- Vampiros de Almas** (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, EUA, 1956).
- Viagem à Lua** (*Le Voyage Dans La Lune*, George Méliès, França, 1902).
- Vidas em Jogo** (*The Game*, David Fincher, EUA, 1997).
- Zodíaco** (*Zodiac*, David Fincher, EUA, 2007).

REFERÊNCIAS

AXT, Bárbara. 25 Anos de Aids. In: **Superinteressante**. Março 2006. Ed. Abril, nº 224.

BACZCO, Bronislaw. Imaginação Social. **Enciclopédia Einaudi**. Anthropos-Homem. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.

BARROS, José D'Assunção. A Cidade-Cinema Pós-Moderna. Uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX. In: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto e FREGEISON, Kristian (orgs). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

BENJAMIM, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: _____ **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BURKE, Peter. **A História do Futuro**. Folha de São Paulo, 2 de maio de 2004. Mais!

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2007. p. 55-88.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do Cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. **História e Cinema**. Dimensões Históricas do Audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.

CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física**. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

CASTIEL, Luis David e DIAZ, Carlos Álvarez-Dardet. **A Saúde Persecutória**. Os limites da responsabilidade. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2007.

COSTA, Dilma Fátima Avellar Cabral da. **Entre Idéias e Ações: lepra, medicina e política públicas de saúde no Brasil (1894-1934)**. Niterói, 2007, 410 p. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2007.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2007.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente**. 1300-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FENSTERSEIFFER, Paulo Evaldo. Corpo e Modernidade. **Espaço Plural**. Ano X, nº 20, 2009. p. 141-148.

FERREIRA, Alexandre Maccari. Pelos Caminhos da Política e do Cinema: a propaganda cinematográfica no rumo da história. In: IV Simpósio Nacional de História Cultural, 2008. **Anais Eletrônicos**. Goiânia: Editora UCG, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 6ª edição, 2002.

HERZLICH, Claudine. A Problemática da Representação Social e sua Utilidade no Campo da Doença. **Physis; Revista Saúde Coletiva**. Rio de Janeiro, 15 (suplemento).

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-Violência. Mimesis e Reflexividade em Alguns Filmes Recentes**. São Paulo, 1998, 136 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo.

JUNIOR, Ives Mauro Costa. **Conta-me Tudo. Representações de doença na filmografia de Pedro Almodóvar**. Rio de Janeiro, 123 p. Dissertação (Mestrado em História). Fiocruz.

KING, Stephen. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler. Uma História Psicológica do Cinema Alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **Memória-História** (Enciclopédia Einaudi). Campinas: Unicamp, 1996.

LEWONTIN, Richard C. **Biologia como Ideologia**. A doutrina do DNA. Ribeirão Preto: Fundec-RP, 2002.

MACIEL, Laurinda Rosa. **“Em Proveito do São, Perde o Lázaro a Liberdade”**: Uma história das políticas públicas de combate à lepra no Brasil (1941-1962). Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense.

MARTINS, Ana Paula Vosne. Laços de Sangue: representações do feminino e da maternidade no cinema de ficção científica. **ArtCultura**. Uberlândia: Edufu, vol. 3, nº 7, jul/dez de 2003/ vol. 6, nº 8, jan/jun de 2004. p. 64-76.

MASCARELLO, Fernando. Cinema Hollywodiano Contemporâneo. In: _____ (org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MENEGHEL, Stela Nazareth. O Homem-Elefante: reflexões sobre saúde, doença e anormalidade. **Espaço Aberto**. V. 12. nº 25. p. 429. Abr/jun. 2008.

MORETTIN, Eduardo. O Cinema como Fonte histórica na Obra de Marc Ferro. **Historia – Questões e Debates**. Curitiba Nº 28. p. 38. 2003.

NAPOLITANO, Marcos. A Escrita fílmica da História e a Monumentalização do Passado: uma análise de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo;

NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. **História e Cinema**. Dimensões Históricas do Audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.

_____. **Como Usar o Cinema em Sala de Aula**. São Paulo: Contexto, 2008.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo do. **As Pestes do Século XX**. Tuberculose e Aids no Brasil. Uma História Comparada. Rio de Janeiro: Editora da Fiocruz, 2005.

NOMA, Amélia Kimiko. **Visualidades da Vida Urbana: Metrôpoles e Blade Runner**. São Paulo, 1998, 200 p. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica. São Paulo. 1998.

NOVA, Cristiane. Revolução e Contra-Revolução na Trajetória de Eisenstein. Disponível em <www.oohloda historia.org>. Acesso em 03 jul. 2007.

_____. O Cinema e o Conhecimento da História. Disponível em <www.oohloda historia.org>. Acesso em 22 mar. 2007.

NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto e FREGEISON, Kristian (orgs). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

OLINTO, Beatriz Anselmo. **Pontes e Muralhas: Diferença, Lepra e Tragédia no Paraná do início do século XX**. Guarapuava: Unicentro, 2007.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. Cinema e Imaginário Científico. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**. Rio de Janeiro. V. 13 (suplemento), 2006.

OLIVEIRA, Dennilson de. Imagens da História “Tal Qual Ela Aconteceu”: o caso da minisérie televisiva “O Túnel do Tempo/The Time Tunnel” (EUA, 1966/67). In: II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2009. **Anais**. Londrina: Editora da UEL, 2009.

ORNELLAS, Cleuza Panisset. **O Paciente Excluído**. história e crítica das práticas médicas de confinamento. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e Propaganda no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo. **História: Questões e Debates**. Curitiba, Nº 38, p. 101-131. Jan/jun 2003.

PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter. **A Escrita da História: Novas Perspectivas**. Bauru: Ed. Unesp, 1992.

REVEL, Jacques e PETER, Jean-Pierre. O Corpo: o homem doente e sua história. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs). **História – Novos Objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.

ROSSINI, Miriam de Souza. Cinema e História: uma abordagem historiográfica. **História – Unisinos**. São Leopoldo. Edição Especial. 2001.

SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra**. O corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. O Prelúdio Republicano, Astúcias da Ordem e Ilusões do Progresso e A Capital Irradiante. Técnica, Ritmos e Ritos do Rio. NOVAIS, Fernando A. (org.) In: **História da Vida Privada no Brasil**. República: Da Belle Epoque á Era do Rádio. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, James Roberto. De Aspecto Quase Florido. Fotografias em revistas médicas paulistas, 1898-1920. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 21. nº 41, 2001.

SILVA, Marcos. Ser o Talvez Semelhante: Os Pés feridos de Deckard. In: _____ e CHAVES, Bené. **Clarões da Tela**. O Cinema Dentro de Nós. Natal: Editora da UFRN, 2006.

Silveira, Anny Jackeline Torres da & Nascimento, Dilene Raimundo do. A Doença Revelando a História. Uma historiografia das doenças. In: Nascimento, Dilene Raimundo do & Carvalho, Diana Maul de (orgs). **Uma História Brasileira das Doenças**. Brasília: Paralelo 15, 2004. p. 13-30.

SONTAG, Susan. **A Doença como Metáfora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Aids e suas Metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, José Inácio Melo. Trabalhando com Cinejornais: relato de uma experiência. **História: Questões e Debates**. Curitiba, Nº 38. p. 43- 62. Jan/jun. 2003.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. **A Metrópole Replicante**. De Metropolis a Blade Runner. Campinas, 2002, 314 p. Disserta o (Mestrado em M ltimeios). Unicamp. Campinas, 2002.

_____. A Trajetória do Frankenstein Cinematográfico (1910-1957). In: SANTANA, Gelson (org.) **Cinema, Comunica o e Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 205-215.

TAVARES, Bráulio. **O Que   Fic o Científica**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1986.

TELLES, Angela Aparecida. **Cinema e Cidade**: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92). São Paulo, 2006, 236p. Tese (Doutorado em História Social). Pontifícia Universidade Católica. São Paulo. 2006.

TRONCA,  talo. **As Máscaras do Medo**. Lepra e Aids. Editora da Unicamp, 2000.

VAINFAS, Ronaldo. Carlota: caricatura da história. In: SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge. **A História vai ao Cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 227-235.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ. Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papyrus, 2006.

VILLALTA, Luiz Carlos. Carlota Joaquina: uma crítica ao conhecimento histórico. **ArtCultura**, Uberlândia: vol. 5, nº 7, p. 74-91 jul/dez de 2003 vol. 6, nº 8, jan/jun 2004.

XAVIER, Ismail. A Alegoria Langiana e o Monumental: a figura de Babel em *Metrópolis*. In: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé. **Cinema e História**. Dimensões históricas do áudio-visual. São Paulo: Editora Alameda. 2007. p. 15-38.