

A significant population of *foreigners* inhabits the cinematographic narratives since the beginning of times. Especially the fictional-scientific ones, which have reserved privileged representation spaces of the *other*, or the *others*, to whom monstrous nature is attributed. In the battles against these enemies, the communities self-appointed as *us*, representatives of the humanity, are in fact restricted to the social groups that hold the highest economical, technological and armed power. In the narratives analyzed in this article, the North-American society appears as the representative of humanity as a whole, in the battle against the threat brought by the *others*, who might well be the neighbors, immigrants, blacks, any *foreigner*, from unknown lands or from its own. All of them, *aliens*, allegedly invasive, against whom the attack is the best defense strategy.

**Keywords:** cinema, scientific fiction, aliens.

| abstract

# Imagens de nós e dos outros nos filmes de ficção científica

Alice Fátima  
MARTINS

## resumo

Uma população significativa de *estrangeiros* habita as narrativas cinematográficas desde os primeiros tempos. Sobretudo as científico-ficcionais, que têm reservado lugares privilegiados de representação do *outro*, ou dos *outros*, aos quais são atribuídas naturezas monstruosas. Nos embates contra esses inimigos, as comunidades auto-referidas como *nós*, representantes da humanidade, efetivamente restringem-se aos grupos sociais que detêm maior poder econômico, tecnológico e bélico. Nas narrativas analisadas neste artigo, a sociedade norte-americana aparece como representante da humanidade em sua totalidade, na luta contra a ameaça trazida pelos *outros*, que podem ser vizinhos, imigrantes, negros, quaisquer estrangeiros, oriundos de territórios desconhecidos, ou de seus próprios territórios. Todos esses, *aliens*, supostamente ameaçadores, contra os quais o ataque é a melhor estratégia de defesa.

**Palavras-chave:** cinema, ficção científica, aliens.



Viajantes deixam suas casas para conhecer outras pessoas e lugares. Tal motivação humana faz com que, hoje, a indústria do turismo esteja entre as mais lucrativas: o fluxo de turistas por toda a extensão do globo terrestre ganha dimensões sem precedentes, e toda uma infraestrutura cada vez mais complexa é criada e ampliada em função dessa demanda, o que inclui hospedagens diversas, redes de alimentação, programações de passeios e oferta de serviços os mais diversos. Embora motivados pelo desejo de *desbravar o desconhecido*, os turistas esperam ter minimizados os efeitos produzidos por esses *encontros com os outros*, pagando por pacotes de viagem que lhes assegurem a possibilidade de visitar muitos lugares, outras culturas, sem, contudo, se sentirem ameaçados ou se verem obrigados a fazer concessões desde suas próprias identidades referenciais de origem. De resto, voltam para casa, trazendo muitas fotografias, imagens que mostram aos seus amigos, enquanto contam as histórias de suas aventuras por territórios estranhos.

Na contrapartida, cidadãos confortavelmente instalados em seus próprios ambientes observam, com diferentes graus de reserva, curiosidade e envolvimento, estranhos que circulam por seus territórios, a passeio ou quaisquer outros propósitos. Nesses casos, são eles, os outros, os que vêm se ocupar de conhecer o que não lhes é familiar, recolher pequenas lembranças e registrar imagens para levar consigo. Que histórias contarão, esses *outros*, a respeito de *nossas paisagens e costumes, de nossas feições*? De *nós*, afinal...

Destituídos das intenções de entretenimento e laser que movem turistas, mas buscando soluções às necessidades da sobrevivência, migrantes fogem de guerras, miséria, fome, em busca de melhores condições de vida em terras estrangeiras,

onde são vistos como estranhos, intrusos. Os fluxos migratórios têm mobilizado a humanidade no decurso de sua existência. “Ninguém emigra sem a promessa de algo melhor”, observa o pensador alemão Enzensberger (1993, p. 94). Se, no passado, lendas e boatos compunham a *mídia da esperança*, atualmente “o sonho chega através das imagens da mídia global até ao mais remoto povoado do mundo em desenvolvimento” (op. cit, p. 95). É inequívoca a capacidade dessas imagens midiáticas em gerar expectativas, estimulando e impulsionando os movimentos migratórios.

Do mesmo modo, ao longo da história da humanidade, conquistadores e colonizadores têm avançado sobre territórios estrangeiros, redesenhando e modificando fronteiras geopolíticas e econômicas. A conquista de novas terras, projeto levado a cabo pelas grandes navegações desde os albores do século XV, foi transformada, na atualidade, na conquista de novos mercados econômicos, em dimensões planetárias. Além disso, neste início do século XXI, as pesquisas espaciais, comandadas por um grupo restrito de países que detêm a hegemonia científico-tecnológica, vasculham o cosmo e se dedicam ao desenvolvimento de equipamentos que viabilizem conquistas de novos territórios, novas fontes de matéria prima, e, quem, sabe mercados, em outras órbitas.

Nem turistas, nem migrantes, refugiados ou conquistadores, mas viajantes de natureza diversa adquirem bilhetes para participar, em salas de cinema de todos os continentes, de aventuras mais radicais, cujos trajetos podem extrapolar a própria órbita terrestre, ganhando o espaço-tempo intergaláctico, ou atravessando as barreiras do tempo, deslocando-se entre passados e futuros. Em quaisquer das opções, sempre acabam entrando em contato com seres os mais monstruosos e assustadores, bizarros e sedutores. Apesar de todos os riscos, o contrato com os agenciadores de tais aventuras garante que, ao final das projeções, os inimigos, representados pelos *outros*, sejam vencidos, ainda que provisoriamente (pois sempre aparecerão outros, com novas feições a cada vez, e mais ameaçadores), e cada aventureiro possa retornar em segurança para seu *habitat* reconhecível no tempo e no espaço, sem que sua identidade,

tampouco o compartilhamento cotidiano da vida com seus iguais, corram quaisquer riscos.

No atual processo de globalização da economia, os Estados nacionais passam a existir como individualidades interdependentes, num quadro em que a intolerância às diferenças identitárias, de diversas ordens, aparece como questão crucial nas dinâmicas sociais. Em contrapartida, também é possível observar indícios da emergência de um sempre possível sentimento global de responsabilidade pelo destino dos indivíduos, independentemente do Estado, segmento ou etnia a que se vinculem, ou seja, de suas identidades de grupo. Embora a força inicial desse sentimento seja atribuída, muitas vezes, a motivações políticas, econômicas e mercadológicas mais localizadas, seu amadurecimento, rumo à organização de instituições internacionais cada vez mais eficientes, pode representar, ainda e assim, o caminho de defesa do destino da própria humanidade. É nessa direção que são levantadas bandeiras em defesa das diferenças, da diversidade, da interculturalidade, da alteridade, do meio ambiente, em contraponto às razões políticas e econômicas que provocam e acirram conflitos, em diferentes graus, entre etnias, Estados e nações.

Na abordagem dessas questões, é preciso, inicialmente, lembrar que o indivíduo, configuração típica da modernidade, não constitui sua estrutura psíquica sem o encontro ou confronto com o *outro*, ou os *outros*, no reconhecimento do não-eu como existência autônoma em relação ao *eu*. Essa constatação, feita pela psicanálise (FREUD, 1976, 1997; LACAN, 1985), tem sido desenvolvida, no âmbito das ciências sociais, por quantos pensadores, dentre os quais Norbert Elias (1994) e Cornelius Castoriadis (1982, 1999), que analisam as dinâmicas sociais a partir das relações entre os indivíduos, e afirmam que a individualidade só é possível em meio aos outros, em sociedade. Nessa direção, no texto intitulado *A sociedade dos indivíduos*, escrito em 1939, o sociólogo alemão Norbert Elias afirma:

Somente na relação com outros seres humanos é que a criatura impulsiva e desamparada que vem ao mundo se transforma na pessoa psicologicamente desenvolvida que tem o caráter de um indivíduo e merece o nome de ser humano adulto. Isolada dessas

relações, ela evolui, na melhor das hipóteses, para a condição de um animal humano semi-selvagem (ELIAS, 1994, p. 27).

Em outro ensaio intitulado *Mudanças na balança nós-eu*, escrito em 1987, Elias apresenta as evidências de que o termo *indivíduo*, em contraponto ao social, bem como as idéias a ele relacionadas, seja construção relativamente recente, de modo que não havia equivalente nas línguas antigas. Sua adoção, atualmente, está relacionada com a idéia amplamente aceita de que “todo ser humano do mundo é ou deve ser uma entidade autônoma e, ao mesmo tempo, de que cada ser humano é, em certos aspectos, diferente de todos os demais, e talvez deva sê-lo” (op. cit., p. 130). Assim, a palavra *indivíduo* e seu significado aparecem num contexto histórico e social em que são valorizadas as diferenças entre as pessoas, suas singularidades, com ênfase no que Elias denomina *identidade-eu*, com o conseqüente enfraquecimento, em certo sentido, da *identidade-nós*, formada pelas qualidades e características que as pessoas têm em comum.

A formação dessa *identidade-eu* é um processo promovido pela própria sociedade, atuando sobre a psiquê humana. No amplo estudo que desenvolveu sobre a instituição da sociedade, tomando a psicanálise como um dos eixos de discussão, Cornelius Castoriadis (1982) observa que a criança recém-nascida não se percebe como separada do mundo, mas como que num todo difuso, no qual não há demarcações de fronteiras: ela e o todo formam uma unidade, a *mônada* psíquica, para a qual a força de seu desejo essencial e de sua onipotência forma o eixo em torno do qual o universo realiza seu giro.

O confronto com a existência do *outro* força a *mônada psíquica* original a se abrir para o mundo social-histórico, num processo dialógico do qual tomam parte, de um lado, seu próprio trabalho psíquico e sua própria criatividade, e de outro, a imposição, pela sociedade, de determinadas maneiras de ser. Emerge, assim, o indivíduo social, como coexistência:

A imposição da relação com o outro e com os outros (...) é uma sucessão de rupturas infligidas à *mônada* psíquica através da qual é construído o indivíduo social, como dividido entre o pólo monádico (...) e a série de construções sucessivas mediante as quais a

psique de cada vez, mais ou menos, consegue integrar (...) o que lhe foi imposto (CASTORIADIS, op. cit., p. 344).

O indivíduo, em constante formação, participa, com outros indivíduos, de uma teia de relações sociais, cujo amálgama está na produção contínua, sempre em transformação, de uma rede de significações. A introjeção, pelos indivíduos, dessas significações comuns ao grupo faz parte do processo de constituição da identidade de grupo, o *grupo-ego*.

Avançando sobre a questão, Castoriadis, ao propor algumas reflexões sobre o racismo, argumenta ser comum a todas as sociedades humanas uma “aparente incapacidade de se constituir como si mesmo, sem excluir o outro” e, atrelada a esse traço, uma “aparente incapacidade de excluir o outro sem desvalorizá-lo” (1982, p. 32). Em outras palavras, a afirmação da identidade dos grupos sociais estaria diretamente relacionada à negação da identidade e do discurso dos outros grupos.

No entanto, a exclusão do *outro* como parte do processo da afirmação da identidade de grupo não tem, em sua expressão, necessariamente, a forma do racismo. Este ganha os contornos da discriminação, do desprezo, confinamento, chegando a exacerbar-se finalmente em raiva, ódio e, quantas vezes, em loucura assassina:

A partir do momento em que há fixação racista, como se sabe, os “outros” não são apenas excluídos e inferiores; tornam-se, como indivíduos e como coletividade, ponto de suporte de uma segunda cristalização imaginária. Cristalização essa que os dota de uma série de atributos e, por trás desses atributos, de uma essência má e perversa, justificando de antemão tudo o que se propõe infligir a eles (CASTORIADIS, op. cit., p. 35).

É possível estabelecer alguma aproximação entre o *grupo-ego*, referido por Castoriadis, e a categoria *identidade-nós*, proposta por Elias (1994), para quem esta identidade, representada nos sujeitos individuais, se constitui em “camadas” sobrepostas, que se ampliam gradativamente, a cada nova camada, indo desde o grupo familiar, passando por outros níveis de produção de convivência social, chegando até à idéia totalizante

de Humanidade. Essas múltiplas camadas configuradoras das *identidades-nós* são *unidades de sobrevivência do indivíduo*.

Elias (1994) defende que, na atualidade, a *identidade-nós* mais forte na configuração do indivíduo, sujeito social, seja a identidade ligada ao Estado-nação, ainda que o atual momento histórico seja marcado pelas relações de interdependência entre as nações e o decorrente enfraquecimento de sua autonomia. Nesses termos, o *outro*, ou os *outros*, que devam ser excluídos, ou inferiorizados, no processo de afirmação da *identidade-nós*, seriam aqueles nascidos em outros Estados-nação, de nacionalidade estrangeira, considerados enquanto indivíduos, ou nacionalidades à quais pertençam esses indivíduos.

### **Os outros nas narrativas cinematográficas**

Os conflitos entre identidades, e a afirmação de *identidades-nós* por meio do confronto e negação de identidades dos *outros* constitui manancial profícuo para a formulação de narrativas, as mais diversas. As histórias contadas pelo cinema estão repletas desses estrangeiros. A esse respeito, Milton José de Almeida (2003), em artigo intitulado *Investigação visual a respeito do outro*, relata que, na Exposição Universal de 1889, em Paris, além da curiosidade instigada pelo conjunto de cenários que compunham o Palácio Central das Colônias, onde eram apresentados nativos das colônias francesas simulando suas vidas e costumes, outro evento mobilizou o público, no pavilhão dos Estados Unidos da América do Norte: uma homenagem a Thomas A. Edison, com uma de suas mais recentes criações, o Kinetoscope. Cinco anos mais tarde, a Companhia do famoso inventor viria a realizar, em seus estúdios em Nova Jérsei, provavelmente os primeiros registros cinematográficos de índios norte-americanos, nos filmes intitulados *O Conselho de Guerra Indígena (Indian War Council)* e *Dança dos espíritos sioux (Sioux ghost dance)*, na linha dos registros de costumes e dos filmes etnográficos produzidos desde o início da história do cinema.

O fato do Kinetoscope ter sido mostrado numa Exposição Universal traz à pauta dois aspectos importantes no que se refere às relações entre o cinema e os *outros*: o primeiro rela-



ciona-se com o ambiente sócio-histórico no qual as exposições são realizadas, em que as conquistas científicas e tecnológicas misturam-se aos domínios do colonizador sobre os colonizados, e o cinema estabelecendo a ponte entre ambos, como realização técnica que registra a imagem dos *outros*; o segundo diz respeito ao grande laboratório de experimentações e desenvolvimento de *trucagens* que significou a realização dos cenários das exposições, que foram incorporados ao universo de produção do cinema.

As Exposições Universais cumpriram, principalmente ao longo do século XIX, na Europa, o papel de exaltação dos feitos dos impérios colonizadores, detentores do poder dito civilizatório e do conhecimento precípua ao desenvolvimento científico e tecnológico. Elas caracterizavam-se pela montagem de grandes cenários cujo objetivo era intensificar a dramaticidade das obras mostradas ao público. Ruas e pavilhões com o contorno artístico de *idades ideais e universais*, cujos palácios, pavilhões, torres, lagos eram organizados em ruas, avenidas e caminhos temáticos, molduras grandiosas desse extraordinário espetáculo colonialístico.

Os *outros, estrangeiros*, faziam parte desse cenário gigantesco. Em geral, nativos das colônias eram expostos para que o público pudesse conhecer seus estranhos modos de viver, e, ao mesmo tempo, tivesse a certeza quanto à necessidade de colonização e de educação daqueles povos ainda *selvagens, primitivos*. Nesses ambientes, então, eram montadas "vilas originais", nas quais se pretendia que as famílias e comunidades em exposição "se sentissem em casa", além dos acampamentos indígenas e outras "habitações rústicas" projetadas pelos arquitetos e artistas europeus (ALMEIDA, 2003). De fato, seus colonizadores, predadores de suas teias culturais de origem, em nome da colonização exploradora.

Nessas exposições, portanto, a sociedade auto-referida como representante do processo civilizatório mais avançado, senhora da ciência verdadeira e universal, incumbia-se do papel de generosa anfitriã de representantes de formas sociais consideradas *primitivas*, aprisionadas a visões mitológicas e atrasadas do mundo.

No decorrer do século XIX, além das exposições universais e outras de caráter eminentemente colonialista, os *outros* eram mostrados, como objetos de curiosidade, observação e investigação, também em *zoos humanos* (sic.), inspirados numa prática muito difundida nos Estados Unidos da América do Norte, onde as exposições de populações “exóticas” eram exploradas como filão profícuo de entretenimento e lucros extraordinários.

Na verdade, desde as grandes navegações, os viajantes transformaram a Europa num grande palco de exposições de “aldeias típicas”, circos, feiras, zoológicos, dentre outros, uma grande e permanente “Exposição das Exposições”, nas palavras de Almeida (2003), onde “espécimes” vivos, inclusive humanos, coletados nos quatro cantos do mundo pudessem ser mostrados, como troféus de tantas conquistas. O que se constata, então, é uma profusão de imagens de seres humanos diferentes e inquietantes, trazidos de lugares antes desconhecidos, organizadas pela pretendida racionalidade científica, que categoriza uma espécie de “evolução das raças”, a partir de uma tipologia cujo padrão referencial ideal é o europeu. Esse *nós*, dito civilizado.

Assim, as exposições universais, como grandiosos palcos de apresentação da evolução humana e suas conquistas científicas e técnicas, incluem os povos colonizados como objeto de conhecimento e intervenção, com vistas a serem, possivelmente, “integrados” ao processo civilizatório. Incluem, também, as grandes construções e invenções. Foi nesse espírito que, depois de Edison, os irmãos Lumière tiveram lugar de honra na Grande Exposição Universal de Paris, em 1900, onde apresentaram o Cinematógrafo, equipamento largamente utilizado para registrar cenas dos *zoos humanos*, além de cenas quotidianas protagonizadas por cidadãos comuns europeus, imagens das cidades e eventos festivos em toda a Europa.

Porém, mais do que constituir o cenário de exaltação dessas invenções e conquistas, além da grande atração de negócios (e dinheiro) internacionais, a realização dessas exposições possibilitou o desenvolvimento de recursos a serviço da ilusão na criação de cenários. A construção de réplicas de aldeias, vilas e templos, fora de seu lugar de origem, requeria o conhecimento de estratégias que surpreendessem o olhar pela aparência de

verdade e dramaticidade que pudessem encarnar. Para tanto, toda uma sintaxe visual orientava o estabelecimento das proporções, distâncias, cores, materiais, ordenação de objetos e pessoas, utilização de maquetes e escalas, fundos em duas dimensões, na forma de painéis, além de um grande número de definições de ângulos e planos, tais como perspectiva, ponto de vista, iluminação, e outros recursos, que passaram a ser empregados no cinema, sobretudo na formulação de imagens de ficção científica, apresentadas ao público já no início do século XX.

O que esse breve panorama das Exposições Universais possibilita constatar é que o ambiente sócio-histórico no qual aparece o cinema, como técnica e como linguagem, é marcado, também, pelas relações entre o *sujeito, civilizado, colonizador*, e o *outro, selvagem, colonizado*, ao menos *potencialmente colonizável*. De modo que essas relações se fazem representar também nas imagens fílmicas produzidas. Assim, pode-se afirmar que, sob a regência de cineastas oriundos de países detentores do desenvolvimento científico e tecnológico, uma população significativa de *estrangeiros* habita as narrativas cinematográficas desde os primeiros tempos. E se os filmes etnográficos constituíram uma vertente forte dentro dessa cinematografia inaugural, somando-se ao espírito das exposições colonialistas produzidas pela Europa e América do Norte, as narrativas ficcionais, incluindo as científico-ficcionais, também reservaram lugares privilegiados de representação do outro, ou dos outros, mantido o mesmo caráter de susto e fascínio no olhar sobre o estranho.

Já no filme *Viagem à Lua (Le voyage dans la Lune)*, realizado pelo francês Georges Méliès em 1902, os outros são representados pelos selenitas, bizarros habitantes da Lua, cuja organização social é facilmente vencida pelos bravos representantes da ciência moderna européia. Desde o ponto de vista do cineasta, para os selenitas são deixadas poucas possibilidades de escolha a partir daquela inesperada visita: permanecer na Lua e, portanto, em seu estado primevo de ignorância e estranheza; *explodir* no contato com os homens, em advertência quanto à sua impotência diante da capacidade humana de conheci-

mento e gana de conquista; ou migrar para a Terra, em busca da oportunidade (única, provavelmente) de se tornarem civilizados. Quem sabe, até, ganhando o posto de artista nalgum circo, ou mesmo nalguma Exposição Universal, em cenários que reproduzissem suas habitações lunares, com chances de serem bem sucedidos junto ao público... Seriam, ainda e assim, aceitos (tolerados?...), como outros...

### **Eles, os aliens e os macacos...**

Desde essa primeira *Viagem à Lua*, protagonizada por Méliès, no universo dos filmes de ficção científica, têm sido atribuídas, aos *outros*, as mais variadas formas, denominações e características, quase sempre, carregadas de qualidades negativas que sinalizam diferentes tipos e graus de malignidade. Dentre os tantos, um determinado tipo de *estrangeiro* chama a atenção por seu alto grau de recorrência. Indiscutivelmente, é grande a população de *aliens*, ou *alienígenas*, no ambiente científico-ficcional. Suas participações, em geral, ameaçam tripulações de espaçonaves, cidadãos comuns bem intencionados, nações inteiras, ou o planeta Terra. Mas o principal papel que cumprem é o de impressionar espectadores com suas aparências que, apesar de quase sempre asquerosas, repulsivas, são capazes de seduzir e atrair grandes massas de público às salas de cinema, ávidos por testemunhar a ação desses seres que, em geral destituídos de qualquer princípio civilizatório, avançam em direção à dignidade humana com predisposição predatória, sendo sempre vencidos, para alívio e conforto de todos. Embora sempre provisoriamente, pois a própria indústria cinematográfica se encarrega de ressuscitá-los, nas quantas continuações, que ganham os qualificativos de *O retorno*, *O resgate*, *II*, *III*, e tantas mais, com a condição de que garantam o amplo consumo da mercadoria junto ao numeroso e ávido público.

A palavra *alienígena*, na língua portuguesa, qualifica aquele “que é natural de outro país, estrangeiro” (SARAIVA, 2000). De origem latina, significa aquilo que é “um outro, o outro, segundo, que está depois ou em segundo lugar; adversário; o que resta, restante; diverso, diferente”. E ainda, “d’outro, d’outrem,

alheio, estranho; que não convém ao tempo, ao lugar, à coisa, impróprio, inoportuno; funesto; adversário, inimigo” (FERREIRA, 1976), aquele que nasceu em outro lugar, que tem outra natureza, aquele que *não é como nós*.

Na língua inglesa, de origens anglo-saxônicas, a palavra *alien* deriva também da raiz latina *alius*, e qualifica aquele cuja natureza ou caráter difere essencialmente, sendo, por isso, considerado incompatível. É sinônimo de *foreign*, no sentido daquilo que é tão diferente que se torna objeto de rejeição, ou é visto como incapaz de ser assimilado. Aquele que é de fora, estranho, estrangeiro. O termo *alien* tem esse mesmo significado, num grau mais profundo quanto ao sentido de oposição, repugnância e impossibilidade de conciliação.

Na filmografia das últimas décadas, certamente, o *alien* que conquistou maior repercussão junto ao público internacional tenha sido o oitavo e indesejado passageiro da nave comercial de carga *Nostromo*, em seu retorno à Terra, portando 20.000.000 toneladas de minério e sete tripulantes, no filme *Alien*, o 8º passageiro (*Alien*), dirigido por Ridley Scott, em 1979. A obra cinematográfica obteve tanta repercussão junto ao público, que outros diretores deram continuidade à saga do monstro e da tenente Ripley, *lieutenant Ripley*, interpretada pela atriz Sigourney Weaver, em três outras produções, todas também de nacionalidade norte-americana: *Alien*, o resgate (*Aliens*), dirigido por James Cameron em 1986; *Alien 3* (*Alien<sup>3</sup>*) dirigido por David Fincher em 1992; e *Alien*, a ressurreição (*Alien: resurrection*), dirigido por Jean-Pierre Jeunet em 1997.

Criado pelo artista plástico suíço H. R. Giger, em sua configuração visual, além de feio, negro, com dentes expostos e permanentemente ameaçadores, esse alienígena é úmido e viscoso, gosmento, o que acentua o horror de sua presença sempre fugidia, nunca plenamente exposta ao campo visual. Essa forma de vida alienígena é incorporada à tripulação da nave após ter-se agarrado ao rosto de Kane, um dos tripulantes, quando participava da inspeção de um planeta desconhecido, na busca da identificação de sinais captados pelo computador central da “nave Mãe”. No interior da nave, os tripulantes, sem saber, ao certo, como salvar o companheiro, tentam cortar o tentáculos

daquela “coisa” plasmada em seu rosto. Mas vêem, apavorados, se derramar um líquido viscoso e ácido que a tudo corrói, inclusive o casco da nave. Após algum tempo, inexplicavelmente, a “coisa” se solta, morta. No entanto, Kane, que aparentara melhora, sofre uma crise convulsiva e, de dentro de seu abdômen, eclode um ser monstruoso que se oculta na nave, deixando morto seu então *hospedeiro*.

O monstro se desenvolve rapidamente, ganhando tamanho, força, agilidade e capacidade predatória descomunais. Apavorada, a tripulação se prepara para enfrentá-lo. Mas o *oitavo passageiro* não leva em consideração suas estratégias, tampouco as hierarquias ou intenções de cada membro daquele pequeno grupo: dizima-os, um após outro, implacavelmente.

Apenas Ripley e seu gato de estimação conseguem escapar à perseguição do *alien* e deixar a nave, a bordo do *módulo*, não sem, antes, programar a nave-mãe para explodir logo após sua saída. No entanto, logo ela descobre que o monstro também a acompanha na pequena cápsula, onde se estabelece um último embate entre a brava tenente e o indesejado passageiro. Ela consegue colocá-lo para fora da pequena nave, e destruí-lo no exaustor. Ripley registra seu relato sobre o ocorrido, antes de entrar na cabine de hibernação onde repousará em sono profundo por “*cerca de seis semanas*”, tempo estimado para que a nave chegue à “*fronteira*”, onde, “*com sorte*”, deverá ser resgatada. Para ser levada à Terra? Informações sempre incompletas alimentam a ansiedade dos espectadores...

A partir da narrativa construída por Scott, em 1986 chegou às telas a história dirigida por James Cameron, *Alien, o resgate* (*Aliens*), com a seguinte advertência: – “*Não se deve ir sozinho a certos lugares do universo*”. Nessa seqüência, Ripley, a única sobrevivente da nave *Nostromo*, é encontrada, em estado de sono profundo, por uma outra nave, de salvamento, cinquenta e sete anos após sua desventura com o alienígena. Ela descobre, então, que um grupo de famílias habita a colônia LV-426, no planeta onde Kane havia encontrado, no filme anterior, o “*ninho*” com ovos do alienígena. Como a Companhia perde contato com os moradores da colônia, seus técnicos decidem enviar uma equipe para verificar o ocorrido. Para a missão, é

destacado um grupo de *fuzileiros navais do espaço, space marines*, ao qual Ripley se reúne, no papel de consultora. No planeta, encontram uma menina, Newt, a única sobrevivente dentre os habitantes, a quem Ripley passa a proteger.

Da grande operação de guerra que se desenvolve, com explosões nucleares fracassadas, grandes fugas frustradas, e o avanço implacável dos *aliens* sobre os humanos, apenas Ripley e a menina sobrevivem, estabelecendo, entre si, um forte laço afetivo.

Nas imagens finais, a menina dorme, já sem o fantasma do monstro a persegui-la.

Seis anos após o filme de James Cameron, foi a vez de entrar em cena a narrativa em que David Fincher joga com as personagens do alienígena e da tenente Ripley numa prisão de segurança máxima, com presos de alta periculosidade. Em *Alien 3* (*Alien<sup>3</sup>*), a nave de Ripley choca-se contra o planeta Fiorina 161, onde está localizada a prisão. Recolhida, ela desperta e é informada que a menina teria morrido “afogada” durante o sono profundo. Sempre dúvidas e perguntas a assaltar o respeitável público.

Nessa terceira história, é explorada a estreita ligação entre Ripley, humana, e o *outro*, quando ela descobre que um feto “dele”, o monstro, se desenvolve em seu ventre. A heroína, ao perceber que, além de lutar contra seu velho inimigo, agora parte de seu corpo, terá de lutar, também, contra a ganância da própria Companhia e seus cientistas, que pretendem apropriar-se do monstro, arremessa-se numa enorme caldeira cheia de chumbo em chamas, matando-se, e ao alienígena que já sente “mexer-se” em suas entranhas.

Embora a morte de Ripley pudesse sugerir o ponto final da saga cinematográfica iniciada por Scott, os anos 90 e todas as questões relativas à clonagem humana forneceram o argumento a partir do qual Jean-Pierre Jeunet realizou o, até agora, último filme da série, lançado em 1997, intitulado *Alien, a ressurreição* (*Alien: resurrection*). Nele, duzentos anos após o episódio em Fiorina 161, a partir de mostras de sangue coletadas na prisão, um grupo de cientistas militares que ocupa Auriga, Nave de Pesquisa Médica, dos SMU, Sistemas Militares Unidos

(*USM, United Systems Military*), desenvolve um clone de Ellen Ripley, e por meio de um procedimento cirúrgico, recupera o *alien* que ela trazia no ventre quando de sua morte. O filhote, colocado em laboratório, em situação supostamente controlada, desenvolve-se rapidamente, para gáudio dos cientistas.

O clone de Ellen Ripley sobrevive e busca reconhecer sua própria identidade. Referida pela equipe médica como “*a número oito*”, provavelmente por resultar da oitava tentativa de clonagem, e também numa referência à figura do *oitavo passageiro*, ela é considerada apenas “*um subproduto*” daquilo que, de fato, interessa: o *alien*, cuja capacidade reprodutiva é imensa, de modo que, em pouco tempo outros indivíduos da espécie convivem no laboratório.

Ripley incorporou à sua natureza humana características do próprio alienígena, de modo que apresenta feições mais duras, uma força física acima da humana, além de ter, em suas veias, uma substância de efeito corrosivo. Os cientistas lhe explicam como a reproduziram e falam de suas intenções quanto à criatura retirada de seu ventre. Ela os adverte: ninguém sobreviverá ao *alien*, que não é passível de dominação. No entanto, eles não lhe dão crédito.

Os *aliens* brigam entre si no laboratório. Ferindo-se, derramam sua secreção ácida, e abrem uma grande fenda no chão, por onde desaparecem, não sem antes exterminar os técnicos do laboratório. O computador central aciona o alarme e determina a evacuação da nave, instalando pânico geral. Ripley consegue escapar da sala onde está aprisionada, juntando-se a um grupo que tenta alcançar a nave Betty para fugir. Em fuga, ela encontra o laboratório onde estão guardadas as monstruosidades resultantes das tentativas de clonagem para a sua recriação. Monstros, também, são os humanos em seus experimentos laboratoriais, movidos por interesses econômicos, é o que intenta denunciar o argumento do filme.

A fuga do grupo, de resto, repete características das fugas dos filmes anteriores: corridas por corredores escuros e sujos, subidas por escadas verticais, longos mergulhos por regiões inundadas, novas informações e obstáculos diversos a cada etapa, como num *vídeo game*, em que o espectador/jogador se



identifica com a própria tenente Ripley, personagem que sobrevive sempre, a todas as situações, superando todos os estágios de dificuldade.

Os *aliens* se proliferam rapidamente, e Ripley é atraída para o ninho da “Rainha”, no momento em que ela dá à luz uma nova cria, de cor rosada, cuja aparência incorpora traços humanos. O *alien* novo reconhece em Ripley a figura materna, e a persegue até à nave Betty, onde os sobreviventes tentam a fuga final. Ripley conduz o monstro para as proximidades de uma janela, sobre a qual joga um pouco de seu sangue, provocando uma fissura. O vácuo abre uma fenda, atraindo o corpo monstro, que é sugado para fora da nave, em urros de desespero.

A nave Auriga explode antes de entrar na atmosfera terrestre, enquanto a nave Betty chega à Terra, trazendo, em segurança, quatro sobreviventes, dentre eles o clone de Ripley, e Call, um robô. Observando a paisagem pela janela, Call não contém sua admiração:

– “Você salvou a Terra”. Olha para Ripley: – “Parece decepcionada...” Olha pela janela: – “É linda... Não esperava que fosse... E agora?”

– “Não sei. Também sou uma estranha aqui”.

Diálogo entre as personagens Call e Ripley, em *Alien, a ressurreição*, de Jean-Pierre Jeunet.

Em todos os filmes referidos, a agonística das personagens transcorre, na maior parte do tempo, em ambientes fechados, a bordo de naves ou edificações sombrias, na maioria em planetas ou em órbitas que se encontram muito distantes da Terra. São imagens que mostram um futuro tecnológico, sujo e claustrofóbico, em cujos espaços escondem-se ameaças em formas alienígenas que não oferecem possibilidades de conciliação, assimilação ou dominação. Nesse sentido, é relevante a imagem final de *Alien*, a ressurreição, em que o céu aberto e luminoso, com nuvens, aparece, de maneira reflexa, na seqüência de chegada da nave Betty à Terra. O público pode ver, então, a expressão dos rostos de Call e Ripley sobrepostos à paisagem refletida no vidro da janela: afinal, personagens estranhas ao ambiente terrestre.

Nesse conjunto de filmes, os alienígenas habitam pontos recônditos do universo, ameaçando os curiosos incautos que vão até seus *habitats*. A luta pela sobrevivência daqueles que têm a má-sorte de encontrar-se com os *aliens* também significa a luta para evitar que eles cheguem à Terra, a casa de origem desses viajantes, onde humanos podem reencontrar seus pares, sentir-se seguros e reconhecer-se membros de uma *identidade-nós*. Mas nenhuma realidade social é homogênea ou linear, e os embates entre diferentes forças e interesses ganham muitas feições de acordo com projetos sociais distintos. De modo que, entre os humanos, há aqueles que desejam os *aliens*, por suporem que representem a possibilidade de avanços científicos na direção da produção de novas armas, medicamentos, talvez outros produtos com bom potencial de lucros. Para tanto, assumem altos riscos, inclusive o de extermínio da própria raça humana. Nessa lógica prevalece o interesse exploratório, tão predatório quanto a própria ação do alienígena.

Nas narrativas em questão, os cientistas e líderes das corporações que investem nessa direção são portadores de uma certa *ingenuidade*, ao superestimarem suas possibilidades para *controlar* ou *domesticar* essas estranhas criaturas, cujas naturezas mostram-se incapazes de serem assimiladas. Ingenuidade semelhante é mostrada por parte da população, pelo governo norte-americano e sua rede de segurança, no dia 2 de julho<sup>1</sup>, quando da chegada dos gigantescos discos voadores sobre as principais cidades do mundo, no filme *Independence day*, lançado em 1996, com direção de Roland Emmerich. A primeira reação, por parte das autoridades, ante o desconhecido que se aproxima, é a disposição para estabelecer contato e demonstrar hospitalidade. Contudo, ameaçadoras, as sombras produzidas pela nave alienígena principal e suas “cerca de trinta e seis” unidades menores avançam sobre as construções-símbolo mais importantes da nação norte-americana.

Na parte introdutória da narrativa, é tecido o cruzamento entre informações sobre a grandiosidade do espaço, das distâncias planetárias, do poderio tecnológico, com vidas comuns de cidadãos comuns, com suas histórias, vínculos familiares e profissionais, seus conflitos e conquistas quotidianas. O fato

gerador da tensão e argumento do filme se situa no ponto de convergência entre ambos: imensas naves alienígenas, vindas de pontos desconhecidos do universo, avançam sobre a Terra, sobre os cidadãos, ameaçando sua integridade física. Alguns desses cidadãos comuns são eleitos para ascender do anonimato à categoria de heróis salvadores, já não apenas da nação norte-americana, mas da própria humanidade. Um desses é David, filho do judeu Julius Levinson, o primeiro a compreender que o sinal emitido pelas naves é uma contagem regressiva, para marcar o início dos ataques à Terra. Por isso, há naves sobre "as principais cidades do mundo": Nova Iorque, Califórnia, Filadélfia, Washington, Los Angeles, Atlanta, Chicago, Moscou, Londres, Nova Deli, Berlin. Além dessas, alguns países são citados, como, por exemplo, o Iraque e o Japão. Não há referências a cidades latino-americanas ou africanas...

David é divorciado de Connie, secretária do Presidente Thomas J. Whitmore. Por intermédio dela, ele o convence das reais motivações dos alienígenas. O presidente ordena que as cidades sejam evacuadas e, juntamente com sua equipe, acompanhado por David e Julius, deixa a Casa Branca. Instala-se o caos nas ruas e estradas, entre os que tentam fugir e os que ainda querem observar as naves. Quando o tempo da contagem regressiva se extingue, as naves iniciam seu ataque, explodindo prédios, ruas, tudo e todos quantos neles se encontrem.

No dia seguinte, Los Angeles, Washington e Nova Iorque estão destruídas. A Força Aérea organiza um ataque massivo à nave. Dentre os pilotos, está o Capitão Steven Hiller, negro, namorado de Jasmin, *stripper* e negra. A operação fracassa, pois a nave é protegida por um escudo eletromagnético que barra todos os mísseis. Em contrapartida, milhares de pequenas naves contra-atacam, destruindo as aeronaves norte-americanas e seus pilotos. Só Steven sobrevive, perseguido por uma nave alienígena no deserto. Após derrubá-la, furioso, ele entra na nave inimiga, espanca o piloto, enquanto esbraveja: – "Este não é o seu planeta, e eu não sou seu amigo!". Depois, arasta-o pelo deserto, até à Base Aérea Secreta Área 51, de renomada memória, no tocante a histórias sobre seres e naves extraterrestres.

Jasmin, que se salva e ao filho, salva a esposa do presidente, Marilyn Whitmore, levando-a a bordo de um caminhão, em direção à base onde espera encontrar Steven. Com a base totalmente destruída, eles acampam com os outros sobreviventes, sem diferenças, na adversidade.

Integrado ao grupo que acompanha o presidente, Julius lembra que, nos anos 50, teriam ocultado na Área 51 uma nave alienígena capturada em Novo México. A partir dessa informação, o presidente, sua equipe e colaboradores seguem para a Área 51, onde o Dr. Okun apresenta os cadáveres de três alienígenas, preservados "*para estudos*". Esses seres não têm cordas vocais, de modo que se comunicam telepaticamente. Suas cabeças são grandes, com grandes orelhas, olhos negros e brilhantes. A pele é de cor escura, tendendo ao negro. As pernas são finas e desajeitadas, com braços, mãos e vários tentáculos. O doutor explica que, embora seus corpos sejam "*frágeis como os nossos*", sua tecnologia é muito mais avançada.

O alienígena capturado por Steven, levado para a Base Secreta, desperta durante um procedimento cirúrgico, matando o Dr Okun. E embora o presidente tente dialogar com ele em tom de negociação, ele se mostra irredutível, determinado a exterminar a humanidade. A partir de então, o governo norte-americano declara guerra com todo seu potencial bélico contra os invasores, tendo plena justificação para usar, inclusive, armas nucleares. No entanto, logo constatam que o escudo protetor resiste a qualquer tipo de ataque.

Novamente, é David que encontra a solução: programa um *vírus de computador*<sup>2</sup> para contaminar a programação do escudo protetor das naves, que deve ser descarregado na nave-mãe, desativando o escudo de todas as outras naves. Num breve período de tempo, as naves localizadas em todos os países poderão ser combatidas e destruídas. Os norte-americanos organizam o contra-ataque em escala mundial. Ao mesmo tempo, pelas redes de televisão, o governo convoca todos quantos tenham experiência de vôo para integrar o ataque às naves. Um velho aviador bêbado, Russ Case, conhecido e desmoralizado pela história que conta a respeito de já ter sido seqüestrado por alienígenas, integra-se ao grupo.

Steven Hiller resgata Jasmin, seu filho e a mulher do presidente, nas ruínas da Base El Toro, antes de partir para sua missão mais importante: ele e David, a bordo da nave alienígena capturada nos anos 50, entrarão na nave-mãe para descarregar o *vírus*. Depois, acionarão explosivos, contando com tempo exíguo para fugirem.

Na madrugada do dia 4 de julho, o presidente conclama os soldados. Na condição de ex-piloto de combate, une-se a eles para a batalha aérea. Com os escudos das naves desativados, os aviões descarregam seus mísseis contra elas, sem, contudo, conseguirem destruí-las. Russ Case, num esforço desesperado, entra numa das naves com o míssil armado em seu avião, explodindo-a, numa ação suicida. David e Steven conseguem destruir a nave-mãe e fugir. No mundo todo, as pessoas comemoram a vitória contra os alienígenas, liderada pelos norte-americanos. No deserto, as famílias preservadas apreciam a grande nave destruída, e as bolas de fogo caem do céu. Os casais superam suas crises, reconciliando-se afetuosamente.

Na saga dos *aliens* iniciada por Scott, alienígenas com organismos altamente resistentes e adaptáveis embarcam *de carona* em naves humanas. Embora o organismo humano se apresente absolutamente vulnerável à sua ação predatória, e toda tecnologia mais avançada seja incapaz de conter os monstros, eles são vencidos: mortos, explodidos, destruídos com raiva, na eliminação das ameaças contra a humanidade. Já na história contada por Emmerich, são os alienígenas que desembarcam na Terra, à revelia das vontades humanas, a bordo de suas imensas naves, numa demonstração de seu poderio tecnológico e bélico. Se seus corpos apresentam o mesmo grau de fragilidade que os corpos humanos, o armamento bélico dos Estados Unidos da América do Norte, o mais poderoso do planeta, se mostra primário ante a capacidade destruidora dos equipamentos alienígenas. Ainda assim, a nação norte-americana salva a humanidade. Nas palavras do historiador Luiz Nazário, a metáfora fílmica sugere que o feito é conseguido graças à “inteligência de um cientista judeu, a coragem de um piloto negro e a liderança mundial do Presidente americano” (NAZÁRIO, 1998, p. 264).

Mas, monstros alienígenas, no sentido etimológico mais ra-

dical da palavra, não são apenas migrantes invasores, vindos de recantos desconhecidos do universo, prontos a invadir territórios humanos. Eles podem fazer parte do próprio convívio humano, como por exemplo, macacos que, tendo conquistado a linguagem falada e desenvolvido inteligência e força na organização grupal, venham a dominar e subjugar homens e mulheres, animalizando-os, roubando-lhes o princípio de dignidade. Esse é o argumento do filme *Planeta dos macacos* (*Planet of the apes*), dirigido por Tim Burton, lançado em 2001, refilmagem da história com o mesmo nome, lançada em 1968, por Franklin J. Schaffner, a partir do romance de Pierre Boulle, *La planète des singes*, escrito em 1963. O sucesso do primeiro filme resultou em outras produções que se seguiram, além do seriado para televisão, igualmente bem sucedido.

Na história mostrada ao público em 2001, Leo é um cientista que trabalha na Estação de Pesquisa Espacial Oberon, da Força Aérea dos EUA, *USFA Oberon*, onde animais vivos, em situação de confinamento, são submetidos a procedimentos de treinamento e condicionamento. Dentre os vários espécimes, Péricles é o macaquinho que Leo treina num simulador de vôo.

Quando a nave se aproxima de uma tempestade eletromagnética, o comandante determina que Péricles seja enviado, a bordo de uma cápsula, ao centro da tempestade, para levantar informações. Ao perder contato com seu macaco, Leo parte em sua procura, perdendo, também, o contato com a Oberon, em meio à tempestade. Sua cápsula, desgovernada, cai num pântano, em meio a uma floresta, num lugar desconhecido, onde encontra outros humanos sendo *caçados* por grandes macacos que usam roupas de guerreiros cujo aspecto lembra soldados do Império Romano. Onde quer que esteja, não é um lugar regido por humanos!... Ao menos, à primeira vista...

A *caça* é levada para a cidade dos macacos que, nas ruas estreitas, atiram coisas contra os humanos e gritam que eles "*cheiram mal*". Os humanos são marcados a ferro em brasa, antes de serem vendidos. Ari, filha do respeitado senador Sandar, defensora dos humanos, compra Leo e uma moça, Daena. Em seguida, Leo a convence a ajudá-los a fugir. Contudo, tanto Leo quanto Ari têm que enfrentar a fúria de Thade, que, ambi-

cioso, não reluta para conseguir mais poder, e tem em Leo seu principal inimigo àquele momento, por ser o primeiro humano que desafia sua autoridade, e também pelo fato de Leo contar com a ajuda de Ari, macaca com quem ele tem intenções de se casar, para se beneficiar com as influências políticas do pretendido sogro, o Senador Sandar.

A rede das relações interpessoais, hierárquicas, e seus jogos de interesse, constitui uma metáfora na qual a organização social e política dos macacos repete modelos de instalação humana de caráter extremamente autoritário, e a luta pelo poder conhece todas as armas, inclusive a violência embrutecida. Por isso, Thade mobiliza todas as tropas e deflagra uma verdadeira operação de guerra contra Leo e seus companheiros fugitivos que, orientados por Ari, seguem em direção à "*Zona proibida*", onde os equipamentos de Leo indicam estar a nave Oberon, e onde ele espera reencontrar sua equipe, da qual se perdera.

No acampamento instalado pelos macacos para interceptar a jornada dos humanos, são montadas tendas vermelhas. Nas narrativas cinematográficas ocidentais, com frequência, além da cor negra, a cor vermelha também tem sido atribuída ao Mal. Nessa metáfora formulada já no início do século XXI, a ela se juntam elementos relativos à mítica em torno de habitantes do deserto. Os humanos, com sua inteligência e habilidade, conseguem ultrapassar o acampamento dos embrutecidos e arrogantes macacos. Ao chegarem ao local, Leo descobre que as ruínas são, na verdade, os destroços da nave Oberon. Aos poucos, ele compreende o que aconteceu: seus amigos não o encontraram porque ele avançou no tempo. Recuperando gravações deixadas por seus companheiros, descobre que os macacos da nave, inicialmente "*prestativos e espertos*", passaram sair do controle, rebelando-se contra os humanos, sob a liderança de um macho chamado *Semos*.

Homens e mulheres se reúnem em torno da nave, curiosos por conhecer o "*humano que desafiou os macacos*", sendo liderados por Leo na luta contra Thade. Em plena batalha, o macaquinho Péricles, perdido na tempestade eletromagnética, chega ao local. Thade é feito prisioneiro, e Leo promove a conciliação entre homens e macacos, partindo, em seguida,

na pequena cápsula, acreditando poder voltar para o ponto de origem. No entanto, ao entrar na tempestade eletromagnética, avança ainda mais no tempo, vindo a cair no centro de uma grande cidade, em frente a um grande palácio, onde se encontra a estátua de um macaco, com os seguintes dizeres: – “*Neste templo, como nos corações dos macacos para os quais salvou o planeta, a memória do General Thade será preservada para sempre*”. O cenário que Leo encontra apresenta uma inversão da própria história norte-americana e dos papéis de suas principais personagens. A estátua de Thade ocupa o lugar da estátua de Abraham Lincoln, o primeiro presidente norte-americano, no Capitol, onde se encontra o Memorial a ele dedicado, e onde pode ser vista a inscrição: – “*In this temple as in the hearts of the people for whom he saved the union, the memory of Abraham Lincoln is enshrined forever*”.

Leo é preso por macacos-soldados fardados e armados, conduzidos por viaturas policiais. Macacos-jornalistas fotografam a operação. Os macacos absorveram toda a tecnologia humana mais avançada, e a sua própria história.

Ao inverter os papéis nas relações entre macacos e seres humanos, re-atribuindo condutas morais boas e más, Tim Burton lança mão de um recurso utilizado pelo também escritor Cyrano de Bergerac<sup>3</sup>, já no século XVII, em *Voyage dans la Lune et aux états du Soleil* (1657) e *Histoire comique des états et empires du Soleil* (1662)<sup>4</sup>, em que narra aventuras imaginárias à Lua, quando entra em contato com uma civilização que, a exemplo dos humanos terráqueos, ignora a existência de outros mundos e não admite a existência de vida inteligente fora dos domínios de sua própria espécie. Invertendo as condições, ressalta preconceitos e discriminações cultivadas pelos hipotéticos *habitantes da Lua*. Assim, critica alguns contemporâneos seus (a nobreza, a Igreja Católica, em especial a Santa Inquisição), denunciando sua arrogância e pretensão, mergulhada em ignorância. “*Sou-venez-vous donc, ô de tous les animaux le plus superbe! (...)*” (BERGERAC, s.d., p. 95-96), *homem, de todos os animais, o mais soberbo*, adverte, nas palavras de uma das personagens lunares com quem estabelece intenso diálogo. Cyrano pretende questionar, assim, a concepção antropocêntri-



ca sobre o universo e os seres nele viventes. No entanto, os diferentes modos de vida e costumes sociais, bem como valores e condutas morais defendidos encontram, de fato, referência em seu próprio tempo e contexto de existência. Vale ressaltar que a descoberta e a conquista do Novo Mundo, àquele tempo, representou grande desafio às muitas verdades constituídas no velho mundo europeu. Afinal, tratava-se de reconhecer outros modos de organização social, com base em valores e códigos diversos dos conhecidos e ali legitimados, até então. Durante séculos, foi posta em questão a possível natureza humana dos habitantes desse Novo Mundo – este, uma espécie de Lua para a Europa de então. Assim, em última instância, a crítica proposta por Cyrano de Bergerac ao antropocentrismo apóia-se numa visão eurocêntrica – o que dificilmente poderia ocorrer de outra forma, em se tratando do século XVII, quando o Iluminismo, então em plena eclosão, passou a reivindicar a razão humana como unidade maior de medida do universo, desde as representações de mundo da cultura européia, conquistadora, colonizadora.

No tocante aos *outros*, habitantes do Novo Mundo, os *indígenas*<sup>5</sup>, foram tratados pelos conquistadores europeus como verdadeiros *aliens*, seres destituídos de humanidade, com quem a Igreja Católica, em sua todo-poderosa referência modelar e ética, se dispunha a *conciliar*, por meio da catequização, mas os governantes pretendiam apenas explorá-los, eliminando-os quando necessário, caso representassem obstáculos para seu pleito exploratório. Aqueles que sobreviveram ao sangrento processo dito “civilizatório”, nos séculos seguintes, foram agraciados com o “privilégio” de serem mostrados nas Exposições Universais e *zoos humanos*, promovidos pelos colonizadores na Europa e América do Norte.

Em relação às exposições, cabe a indagação: quando o público europeu observa os nativos das colônias instalados em cenários que imitam toscamente seus *habitats* de origem, e encontram-se diante do olhar dos nativos, quem olha e quem é olhado? Nas relações dialógicas entre as *identidades-nós* dos colonizadores e os *outros*, destituídos de identidade, posto que desprovidos de alma, quem são, efetivamente, os sujeitos, e

quem são os objetos? Quem são os humanos, *nós*, quem são os *aliens*, os *outros*? A uma certa altura da narrativa de *Planeta dos Macacos*, Leo diz que “*agora nós somos os gorilas*”, descobrindo-se no papel de *outro*, o que não tem alma, *tampouco inteligência*. Mas ele recusa o papel imposto pelos macacos, senhores da *identidade-nós* de sua própria narrativa, buscando reafirmar a superioridade humana sobre quaisquer entidades de natureza não-humana.

Outra questão impõe-se: na filmografia analisada, quem são os legítimos representantes dessa *natureza humana*, no confronto com *não-humanos*, sejam *aliens* ou *macacos*? A constatação é a de que, tanto em *Planeta dos macacos*, quanto na saga de Lt Ellen Ripley e, de modo mais explícito, em *Independence day*, uma parte da humanidade apresenta-se como toda a humanidade: a sociedade norte-americana e seus modos próprios de interpretação e representação do mundo assumem-se como referência da natureza humana, constituindo o ponto de partida e de chegada para os embates, as agonísticas projetadas. O que não corresponda a seu complexo identitário é atribuído à natureza monstruosa do *outro*. Ou seja, se difere do modal, nega-o e, sendo seu contrário, constitui ameaça.

Muitos autores apontam a indústria cinematográfica como um dos pilares na construção do imaginário norte-americano, de sua identidade. Na “nação do filme”, segundo as palavras do estudioso de cinema Robert Burgoyne (2002), o cinema *hollywoodiano* “articula de maneira clara um campo imaginário no qual as cifras da identificação nacional são exibidas e projetadas. Os conceitos de realidade social construídos em filmes de Hollywood servem claramente como discursos legitimadores na vida da nação” (op.cit., p. 19), tanto internamente, quanto no processo de afirmação diante dos outros povos.

Assim, no processo de instalação e expansão de sua liderança mundial nas relações políticas e econômicas, os Estados Unidos da América do Norte contaram, dentre outros recursos, com toda uma produção cinematográfica largamente consumida em todo o mundo como mercadoria de entretenimento, mas, sobretudo, como possíveis visões de mundo. Nesses termos, aos embates que a nação norte-americana empreendeu

com outras nações, ao longo do século XX, corresponderam inúmeras metáforas construídas nas narrativas produzidas pela indústria cinematográfica, e, em especial, no âmbito da ficção científica.

Nesse sentido, na análise que propõe sobre a natureza dos monstros no universo do cinema, Nazário observa que:

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

O contraponto a essa tendência pode ser observado, na própria indústria cinematográfica norte-americana, sobretudo nos anos 80, quando cineastas do porte de Steven Spielberg propuseram narrativas nas quais a figura do extraterrestre é dissociada da imagem do mal, e associada, mesmo, à salvação da humanidade, contra a sua irracionalidade, como no filme *E.T. – O ExtraTerrestre* (*E.T. – The Extra-Terrestrial*), que configura uma explícita, e quase piegas, declaração em favor da tolerância à diferença. À alteridade, ainda que alienígena...

No entanto, a vertente mais forte da ficção científica permaneceu “outrista” em sua essência, embora já não podendo ignorar a força dos apelos humanísticos antidiscriminatórios, cada vez mais eloqüentes. Por essa razão, a aversão ao *outro*, sob a censura crítica das condutas “politicamente corretas”, é deslocada, para uma “camada profunda da psique coletiva” (NAZÁRIO, 1998, p. 259). Isto é, embora a mensagem explícita defenda o diálogo entre as diferenças, traços do diferente são atribuídos ao outro indesejado. Assim tem sido tratada, por exemplo, a questão racial: características atribuídas à raça negra são projetadas nas fisionomias desses seres ameaçadores contra os quais personagens humanas, brancas, negras e de outras raças, devem lutar, solidariamente, para sobreviver. Desse modo, o conflito racial é redimensionado da realidade para a fantasia: a cor negra prevalece entre os *aliens*, e os macacos são os elos que associam o primitivo ao negro.

A mais, os *aliens* também aparecem como imigrantes indesejados, não autorizados, cuja chegada à Terra deve ser evitada a qualquer custo. A face múltipla da migração nos Estados Unidos da América do Norte foi registrada no livro *Crossing the BLVD: strangers, neighbors, aliens in a new América* (LEHER & SLOAN, 2003) escrito pelo casal norte-americano Warren Leher e Judith Sloan que, após ter se mudado para o bairro *novaiorquino Queens*, dedicou-se a registrar as faces e as histórias de migrantes de mais de 100 nacionalidades, que falam mais de 138 línguas, segundo dados do censo norte-americano. Em outras palavras, a região de maior diversidade cultural de Nova York. O trabalho resultou, também, numa exposição de fotografias e numa página eletrônica, onde os rostos desses alienígenas podem ser vistos: pessoas que sentem falta de seus países, de suas gentes e sua língua, mas, fugindo de guerras, perseguições políticas e miséria, submetem-se à dura condição de imigrantes nos Estados Unidos da América do Norte, que se tornou ainda mais difícil depois de 2001.

O terrorismo, juntamente com a imigração ilegal, ocupa o centro das preocupações da nação norte-americana, sobretudo após os ataques às torres gêmeas do World Trade Center e ao Pentágono, em 11 de setembro de 2001, quando aviões supostamente controlados por terroristas suicidas atingiram em cheio o *coração do império*. A agressão teve, como resposta, por parte do governo, a declaração de guerra contra o Afeganistão e, posteriormente, contra o Iraque, alinhados entre os países que formariam o *eixo do mal*. Além disso, dentro do território norte-americano, foram promovidas prisões e deportações de milhares de estrangeiros considerados suspeitos e imigrantes ilegais.

Os temores que assombram a nação norte-americana atualmente adequam-se à fantasia de alienígenas espalhando terror, ameaçando a integridade humana, ou de macacos que cometem a ousadia de ocupar o lugar de personalidades referenciais da história norte-americana, como por exemplo, o próprio ícone nacional que é Abraham Lincoln.

Nas projeções científico-ficcionais fílmicas, a separação *entre nós e os outros* ganha os claros contornos da divisão entre o

bem e o mal, este atribuído aos de outra natureza, os que vêm de fora, de algum lugar desconhecido. Por exemplo, do deserto misterioso e inóspito. Em *Planeta dos macacos*, o acampamento dos perseguidores implacáveis de Leo tem a aparência de um conjunto de tendas em geral utilizadas por povos do deserto, estranhos sobreviventes a condições tão áridas de vida, nessa *terra de ninguém*, em que bandidos e seqüestradores atuam e ex-guerrilheiros buscam refúgio. Esses argumentos têm sido usados para justificar a expansão da guerra promovida pelos Estados Unidos da América do Norte em direção ao deserto do Saara, no norte da África, pelas condições favoráveis que teriam em oferecer abrigo aos terroristas: “fronteiras e costas pouco patrulhadas, laços comerciais e culturais com o Oriente Médio centenário e populações muçulmanas simpáticas ao líder terrorista Osama bin Laden e ao ex-ditador iraquiano Saddam Hussein” (FOLHA ONLINE, 2004), personalidades consideradas, hoje, os principais inimigos da nação norte-americana.

A indústria cinematográfica, além de promover lazer e entretenimento, atende a projetos ideológicos específicos. O ensaísta Milton Hatoum (2003) registra a eloqüência com que muitos filmes e seriados norte-americanos desqualificam a cultura árabe e o povo muçulmano. Citando pesquisa desenvolvida pelo crítico de cinema Sérgio Augusto, denuncia que em cerca de vinte filmes norte-americanos produzidos entre 1984 e 1986, os árabes teriam recebido tratamento muito semelhante ao que o cinema nazista dispensou aos judeus. Esse dado aponta para o fato que o tratamento visual dado ao acampamento dos macacos, no filme *Planeta dos macacos*, sugerindo instalações árabes, não é um fato isolado na filmografia norte-americana.

### **Nós e os monstros...**

Em janeiro de 2004, noticiários do mundo inteiro mostram imagens em que soldados norte-americanos atiram contra cidadãos iraquianos não identificados em algum ponto do Iraque ocupado. Nas imagens em preto e branco, geradas pela câmara de raios infravermelhos de um helicóptero nor-

te-americano, o que se vê são três homens, próximos a carros parados em uma rodovia, ocupados em abandonar, fora da estrada, um objeto cilíndrico. Não é possível saber, com precisão, do que se trata o referido objeto, mas os soldados norte-americanos o consideram suspeito. Por essa razão, solicitam autorização para atirar. Autorizados, descarregam tiros de canhão contra os homens. Seus corpos são pulverizados no espaço, e com eles as ameaças que poderiam representar. Como Ripley teria agido com os monstros que a perseguiram durante quatro produções cinematográficas, ou Steven Hiller com os alienígenas que pairavam sobre as principais cidades norte-americanas, nos filmes citados.

Nos embates entre *nós* e os *outros* configurados nas várias narrativas fílmicas analisadas, uma constatação é inequívoca: o termo *nós*, regra geral, refere-se à humanidade como um todo. Supostamente, é a categoria dos humanos que luta por preservar sua integridade e dignidade, contra outros que os ameaçam. No entanto, nessas narrativas, as sociedades eleitas *representantes da humanidade*, ou seja, as que constituem a *identidade-nós* da *categoria humanos*, referida por Elias e Castoriadis, são aquelas detentoras do poder econômico, do conhecimento científico e tecnológico, as colonizadoras. Assim, em *Viagem à Lua*, a humanidade é representada pela comunidade francesa, mais especificamente a parisiense, do início do século XX. Na medida do desenvolvimento da indústria do cinema nos Estados Unidos da América do Norte e da ascensão desse país ao posto de potência mundial, essa representação passou a ser atribuída, cada vez com maior frequência, à sociedade norte-americana. De modo que, nas últimas décadas, os representantes da humanidade falam, majoritariamente, a língua inglesa de sotaque norte-americano. E quando retornam para casa, a paisagem é, quase sempre, a América do Norte.

O que moveria esses cidadãos a empreender lutas sem tréguas contra esses *outros*, configurados em *aliens* invencíveis, macacos que falam, máquinas inteligentes, monstros de quantas naturezas, vindos de lugares desconhecidos, ameaçadores, incapazes de conciliação? O sociólogo norte-americano Barry Glassner dedicou-se, durante cerca de cinco anos, a pesquisar e

escrever o livro intitulado *The culture of fear* (1999), uma tentativa de responder à pergunta: *why americans are afraid of the wrong things?* Baseado nesse estudo, o cineasta Michael Moore realizou o documentário intitulado *Tiros em Columbine, Bowling for Columbine*, lançado em 2002, aplaudido pela crítica internacional e premiado com o Oscar de Melhor Documentário em 2003. O argumento em torno do qual Moore articula toda a discussão é o massacre ocorrido em Columbine Highschool, em Littleton, em 20 de abril de 2000, quando dois alunos adolescentes, armados com metralhadoras, atiraram contra colegas e professores, matando-se logo em seguida. Classificado como documentário, supostamente, sua narrativa estaria situada no pólo oposto ao ocupado pelos filmes de ficção científica. No entanto, a referência a essa obra, neste artigo, apóia-se em dois pontos: primeiro, o filme abre uma discussão a respeito da *cultura do medo*, assim denominada por Barry Glassner (1999); segundo, na problematização proposta, identifica a fonte desse medo nas relações com os *outros*, e na instituição de uma "indústria do medo" altamente lucrativa, integrada pelas redes televisivas, jornais diversos, a *mass media* em geral. A indústria cinematográfica não está isenta desse universo e, nela, os filmes de ficção científica cumprem papel relevante.

Moore apresenta imagens e depoimentos de cidadãos comuns norte-americanos, bem como de personalidades com projeção pública, como por exemplo, o ator Charlton Heston, figura emblemática do cinema *hollywoodiano* e presidente da Nacional Rifle Association (Associação Nacional do Rifle). Todos revelam intimidade no trato com armas, defendendo seu direito ao porte, justificado na responsabilidade que lhes cabe de se protegerem contra quaisquer ameaças, e às suas famílias, propriedades e todo o legado cultural deixado pelos pioneiros que construíram a nação. Apóiam-se no princípio dos direitos individuais assegurados, base sócio-cultural e histórica do ideário democrático norte-americano.

Nessa linha, o consultor de segurança da Lockheed, maior empresa fabricante de armas pesadas do mundo, afirma não ver relação entre a atuação da fábrica e o comportamento, exemplo, dos alunos autores do massacre na Columbine High-

chool. Ele esclarece que a fábrica investe milhões em programas que têm em vista orientar alunos e professores a darem um direcionamento desejável ao *sentimento de raiva*. Argumenta, ainda, que os mísseis são feitos para o país se defender, e não para atacar alguém com quem possam estar *irritados*. Moore responde a essa afirmação com uma seqüência de imagens que mostram os trágicos resultados de ações bélicas norte-americanas em vários países, acompanhada de informações a respeito das situações sócio-históricas e políticas em que ocorreram, sempre marcadas por ambigüidades e contradições. Irã, Vietnã, Chile, El Salvador, Rússia, Iraque, Panamá, Sudão, Afeganistão, dentre outros, integram essa lista.

A ação armada tem sido adotada como uma das respostas possíveis ao sentimento de *medo do outro*, que mobiliza em homens e mulheres norte-americanos a necessidade de se proteger, quando não atacar como forma justificada de defesa. Seguindo os passos de Glassner (1999), Moore ressalta que a imagem dos negros é associada à criminalidade, ou seja, uma fonte de ameaças permanente com que os cidadãos em geral têm de conviver quotidianamente. Advertindo para o fato de que "*você sempre pode contar com o medo que os brancos sentem dos negros*", mostra como as redes televisivas reforçam essa idéia. Mais recentemente, além dos negros, também os imigrantes de origem latina e hispânica passaram a figurar como criminosos em filmes e seriados televisivos. *Alienígenas* cujas feições "ameaçadoras" ganharam registro, por exemplo, no trabalho do casal norte-americano Warren Leher e Judith Sloan, já referido.

Em se tratando de noticiários televisivos, seriados e filmes em geral, o cineasta Moore constata, então, que "*raiva e medo são mercadorias*" com maior potencial de venda, portanto mais lucrativas do que "*solidariedade e justiça social*".

Muniz Sodré (1999) afirma que o ato comunicacional é aquele que torna comum o que não é para ficar isolado. Nos veículos de comunicação balizados pela tecnologia, o afeto, e não o conceito, é que estabelece os laços para que a comunicação se efetive. Ou seja, uma mensagem é tão mais eficientemente comunicada quanto evoque dimensões afetivas do



sujeito, e não sua capacidade de formulação racional, conceitual. Tomando essa afirmação como referência, e retomando a questão da *cultura do medo*, o *medo ao outro* aparece como potencial afetivo relevante, e altamente lucrativo, no qual os meios de comunicação e a indústria do entretenimento podem ancorar sua ação de comunicação.

Esse intenso *medo ao outro*, de caráter coletivo, enraizado no imaginário da sociedade norte-americana, com representações imagéticas na produção cinematográfica, particularmente no universo da ficção científica, justifica todas as iniciativas de ataque em nome da autodefesa. A indústria cinematográfica, nesse contexto, cumpre, dentre outros, o papel de fazer demonstrações imaginárias, aos *outros*, do poder dessa nação que, além de dominar a indústria da guerra, detém a indústria cinematográfica mais divulgada do planeta<sup>6</sup>. E por meio dos filmes de ficção científica reafirma sua hegemonia nas relações de poder, inclusive no futuro. No futuro da Humanidade, resalte-se...

Os filmes de ficção científica, dentre outras coisas, prestam-se a isso... À apologia de suporte ao poder discricionário contra os *outros*, não importando a amplitude e complexidade de suas dinâmicas culturais e identitárias.



## Notas

1- Ou seja: dois dias antes do 4 de julho, quando os norte-americanos comemoram a independência dos Estados Unidos da América do Norte.

2- No inglês norte-americano, David atua como white hacker, um hacker do bem, uma espécie de hacker de “alma branca” autorizado em suas atividades de criação de vírus digitais, ao contrário dos hackers do mal, implicitamente black hackers, negros, todos igualmente aliens.

3- Cyrano de Bergerac, figura legendária, inspirou Edmond Rostand a escrever a famosa peça teatral que leva seu nome, apresentada ao público, pela primeira vez, em Paris, em 28 de dezembro de 1897 (Rostand, 1976). No entanto, Savinien Cyrano de Bergerac, esse o seu nome, muito antes de habitar os versos de Rostand, viveu na Paris do século XVII, entre os anos de 1619 e 1655. Exímio esgrimista, foi também poeta, filósofo, ensaísta, comediante e boêmio.

4- Essas duas obras foram editadas e publicadas após a sua morte.

5- Vale notar que a palavra indígena é o antônimo de alienígena, referindo-se àquele que está em seu próprio território ou país, onde é nascido; o que é de dentro.

6- A maior indústria cinematográfica, entretanto, em termos de produção, encontra-se na Índia: Bollywood! Têm-se notícias de que ali sejam produzidos, anualmente, em torno de setecentos filmes de longa-metragem, para um público semanal de setenta milhões de pessoas, o que gera nada menos que dois milhões de empregos. Atualmente, Hollywood tem uma produção anual de cerca de quinhentos filmes.

## Bibliografia

ALMEIDA, M. J. de. *Investigação visual a respeito do outro*. Disponível em: <http://www.lite.fae.unicamp.br/papet/2002/fe190d/texto10.htm>. Acesso em: 20 dez. 2003.

BERGERAC, C. de. *Voyage dans la Lune et aux édu soleil*. 1ª ed. 1657. Paris: Editions Nilsson, s.d.

\_\_\_\_\_. *Histoire comique des états et empires du Soleil*. 1ª edição 1662. Disponível em: <http://www.levity.com/alchemy/french.html>. Acesso em: 5 abr. 2002.

BURGOYNE, R. *A nação do filme*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_. *Feito e a ser feito: as encruzilhadas do labirinto*. V. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

ELIAS, N. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENZENSBERGER, H. M. O vagão humano. *Revista Veja, Edição Especial 25 anos: reflexões para o futuro*. São Paulo: Editora Abril, p. 91-107, 1993.

FERREIRA, A. G. *Dicionário de Português-Latim*. Porto: Porto Editora, 1976.

FOLHA ONLINE. *Deserto do Saara vira nova frente da guerra americana ao terror*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u67865.shtml>. Acesso em: 15 jan. 2004.

FREUD, S. *Psicologia de grupo e a análise do ego*. 1a. ed. 1923. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. *O ego e o id*. 1a. ed. 1923. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GLASSNER, B. *The culture of fear*. New York: Basic Books, 1999.

HATOUM, M. O racismo consentido. In *Revista Bravo! Edição Especial*. Ano 6, p.18-19, jan, 2003. São Paulo: Editora D'Ávila.

LACAN, J. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LEHER, W. & SLOAN, J. *Crossing the BLVD: strangers, neighbors, aliens in a New América*. New York: W. W. Norton & Company, 2003.

NAZÁRIO, L. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

ROSTAND, E. *Cyrano de Bergerac: comédie héroïque en cinq actes en vers*. 1ª ed. 1897. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1926.

SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo dicionário latino-português*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.

SODRÉ, M. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis: Vozes, 1999.

---

### **ALICE FÁTIMA MARTINS**

Doutora em Sociologia e Mestre em Educação pela Universidade de Brasília, Arte-educadora, professora da Faculdade de Artes Visuais da UFG, nos cursos de Licenciatura em Artes Visuais e Mestrado em Cultura Visual. Email: profalice2fm@gmail.com