

O corpo no cinema de ficção científica

Denise da Costa Oliveira Siqueira*

RESUMO

A figura mítica do herói vem sendo cultivada cotidianamente, como parte do imaginário cultural e social contemporâneo. Este artigo procura estabelecer relações entre os mitos e as imagens dos heróis da Antiguidade, seus reflexos na comunicação visual contemporânea, procurando refletir sobre as imagens que permearam a modernidade e sob outros enfoques permanecem nos processos de comunicação visual da pós-modernidade.

Palavras-chave: comunicação visual; pós-modernidade; mito; antiguidade.

SUMMARY

The mythical illustration of the hero has been cultivated daily, as cultural and social part of the contemporary imaginary. This article establishes relationships between the myths and the images of the heroes of the Antique, and its reflections in the contemporary visual communication. This text contemplates the images that permeated the modernity and, under other focuses, stay in the post-modernity process of visual communication. Key-words: visual communication; post-modernity; myth; antiquity.

RESUMEN

La figura mítica del héroe es cultivada, cotidianamente, como parte del imaginario cultural y social contemporáneo. Este artículo busca establecer relaciones entre los mitos y las imágenes de los héroes de la Antigüedad, sus reflejos en la comunicación visual contemporánea, buscando reflexionar sobre las imágenes que permearan la modernidad y que, bajo otros enfoques, permanecen en los procesos de comunicación visual de la postmodernidad. Palabras claves: comunicación visual; postmodernidad; mito; antigüedad.

“A ciência pós-moderna, ao sensocomunizar-se, não despreza o conhecimento que produz tecnologia, mas entende que, tal como o conhecimento se deve traduzir em autoconhecimento, o desenvolvimento tecnológico deve traduzir-se em sabedoria de vida”.

Boaventura Santos

Na sociedade de massa e, posteriormente, na da era tecnológica, a ciência e a tecnologia são divulgadas através de diversos meios. No entanto, a maior parte dessa divulgação é realizada por veículos que não têm preocupação conceitual ou pedagógica, ou seja, não mostram a ciência como processo e nem explicam de forma simplificada suas metodologias. Assim, em torno da ciência e da tecnologia, gira toda uma mitologia que atrai tanto os meios de comunicação de massa, através de seus profissionais de informação, quanto um público heterogêneo que consome os produtos derivados da indústria cultural.

Um dos meios aos quais a ciência e a tecnologia atraem em especial é o cinema, que as utiliza como argumento para filmes mesclando ciência e ficção. O gênero, conhecido como ficção científica, nasceu na literatura, estendeu-se às histórias em quadrinhos e ao cinema em narrativas que mostram imagens de como seriam o futuro, as invenções e as descobertas possíveis e, ainda, como seriam o próprio homem e sua vida em sociedade frente a novas tecnologias.

A ciência e a tecnologia desenvolvem condições que possibilitam a existência em momentos e lugares distantes do espaço-tempo contemporâneo. A ficção científica apro-

pria-se dessa possibilidade de criação de novos contextos para montar suas narrativas. Nesse sentido, ganha força a idéia de que o cinema de ficção científica “anteciparia” invenções que a tecnologia ainda não conseguiu realizar, mas que estão a caminho de se tornar realidade. Por isso, pode-se dizer que a ficção científica é verossímil – não é verdadeira, nem tampouco falsa; mas aparenta ser verdade. Pelo mesmo motivo é plausível pensá-la como podendo ter um projeto ou uma intenção de divulgação científica. Cabem como exemplos dessa intenção trabalhos com a participação de Arthur Clark, Carl Sagan ou de Isaac Azimov. No entanto, parece que a maior parte dos filmes de ficção científica não segue o projeto de divulgação de conceitos científicos.

A primeira obra literária classificada de ficção científica – posteriormente ganharia versões para o cinema – foi *Frankenstein*, de Mary Shelley, de 1818. No livro, um cientista usava pedaços de cadáveres para construir um “ser humano” e através de choques elétricos dava-lhe vida.

No livro de Shelley, do início do século XIX, uma questão se apresentava: a da ciência e da tecnologia reconstruindo um corpo (implicitamente, uma crítica ao papel da ciência). Esse tema, posteriormente retomado pelo cinema, mas pouco tratado do ponto de vista da comunicação, mostra-se contemporâneo, uma vez que, por um lado, os estudos sobre corpo ganham espaço na atualidade e, por outro lado, a história do cinema mostra o corpo sendo reconstruído periodicamente com novas tecnologias, que acompanham descobertas ou teorias científicas.

No contexto de cinema que aborda temas de origem científica, o corpo aparece muitas vezes como objeto ou fruto das tecnologias, a exemplo da criatura fabricada em laboratório, à imagem e semelhança do

homem, no livro de Shelley. Logo, o monstro seria substituído nos quadrinhos e nas telas de cinema por máquinas, robôs, *cyborgs*, criaturas de corpo metálico e aparência lembrando o corpo do homem.

Pensar sobre a posição do homem diante das novas tecnologias e seus efeitos sobre o corpo sugere uma reflexão sobre os caminhos tomados pela ciência nos últimos cem anos. O cinema de ficção científica é entendido, neste artigo, como um espaço através do qual essas discussões se propagam e um público heterogêneo tem contato com elas. O objetivo do trabalho é, então, tendo como objeto uma seleção de filmes de ficção científica, refletir sobre como o corpo é apresentado, discutindo a construção do imaginário acerca da ciência e da tecnologia e a aproximação entre senso comum e ciência promovida pelos meios de comunicação de massa.

Ciência e ficção científica

O modelo de racionalidade que presidiu a ciência moderna constituiu-se a partir da revolução científica do século XVI e se desenvolveu nos séculos posteriores, basicamente no domínio das ciências naturais. Somente no século XIX este modelo se estendeu às emergentes ciências sociais. (Santos, 1995, p. 10)

A racionalidade da modernidade foi caracterizada pela expansão da preocupação do homem com o domínio da natureza e de seus fenômenos. O humanismo moderno destituiu Deus de sua posição superior e de criação, possibilitando a “emancipação” do homem através da razão. De acordo com Boaventura de Sousa Santos, “as leis da ciência moderna são um tipo de causa formal que privilegia o “como funciona” das coisas em detrimento de “qual o agente” ou “qual o fim” das coisas. É por esta via que o conhecimento científico

rompe com o conhecimento do senso comum”. (1995, p. 16)

Hoje, cerca de quinhentos anos depois da primeira revolução científica do Ocidente, as descobertas científicas em campos como o da genética aproximam o homem da posição antes tida como divina: a de criador. A clonagem e os hibridismos possibilitados pela engenharia genética e a inteligência artificial apoiam essa tese. No entanto, discussões em outras instâncias, entre elas a ética, questionam essa herança do pensamento humanista e forçam o repensar do papel do homem como membro de um meio que sofre sua influência e que o influencia também.

A ficção científica registrou essa passagem do homem como centro do mundo para um homem em dúvida, e refletiu o questionamento da possibilidade de dominação infinita do homem sobre outras formas de vida, espaços e tempos distintos dos vividos até então pelos seres humanos.

De origem na literatura européia, a ficção científica propagou-se com os livros do escritor inglês H.G. Wells (autor de *A máquina do tempo*) e os do francês Jules Verne (autor, entre outros, de *Vinte mil léguas submarinas* e de *A volta ao mundo em oitenta dias*) ainda no século XIX, misturando elementos do conhecimento científico e do senso comum. Do ponto de vista da literatura, “a Ficção Científica nasceu velha: discursiva e mimética, sua forma tinha quase um século de atraso com relação ao que a vanguarda literária fazia na época. Seus temas misturavam-se aos temas correntes da indústria cultural: foguetes e viagens espaciais envolviam-se com mistérios policiais, dragões e aventuras de capa e espada” (Sodré, 1973, p.34).

Desde os primórdios da literatura de ficção científica a ciência é a fonte de inspiração. Mesmo assim, não se pode julgar a ficção

científica como ciência. Nela, a ciência é personagem e não método. Muniz Sodré faz a distinção entre ciência e “vulgarização” da ciência. Para o autor, “a ciência, como a arte, possui o seu modo autônomo de produção. Mas no conjunto de significantes que constitui o discurso científico, nenhuma subjetividade se faz ou desfaz (como na arte). Uma vez realizado pelo cientista o seu ato de objetivação do real, a ciência vincula-se apenas ao seu próprio método, mas com um projeto: saber o dessabido. O seu discurso constitui, portanto, um conjunto significativo dirigido a um significado aberto, que é uma ausência (do verdadeiro): ele pretende mostrar o que não foi mostrado. A ideologia, ao contrário, exige o fechamento do significado, a fim de poder mostrar o que já foi mostrado” (Sodré, 1973, p. 36).

Na vulgarização científica, chamada por outros autores de popularização científica e confundida ainda com divulgação científica, “existe uma estratégia traçada *a priori* pela Instituição (no caso, a indústria cultural) em função do objetivo a ser atingido. Na popularização do saber, o público receptor não se expõe às decepções encontradas eventualmente pelo cientista em seu rumo ao desconhecido. O grande público confunde facilmente o verdadeiro com o verossímil, e graças a isto a linguagem comum, a da ideologia, pode apropriar-se do discurso científico” (Sodré, 1973, p. 37).

A “ciência” que os meios de comunicação de massa mostram, em geral, não corresponde ao trabalho desenvolvido por equipes de cientistas e pesquisadores. Ao ser apropriadas, então, pelas narrativas de ficção científica, a ciência e a tecnologia são mescladas ao poder mágico do mito, contribuindo para a construção e consolidação de um imaginário mítico sobre a ciência. De fato, se o cientista pode criar e recriar seres como mostrado nos filmes

de ficção científica, realmente, assume um papel antes ocupado pelas representações divinas.

Os filmes de ficção científica podem, ainda, fazer parecer que “adivinham” ou adiantam o futuro, ao mostrar “realidades” que se concretizam posteriormente. Assim, “as imagens geradas pela FC não são propriamente ‘proféticas’. O que acontece é que elas, de tão fortes, acabam por ‘impregnar’ a realidade. Os caríssimos programas espaciais dos EUA e da URSS foram ajudados pelo fato de que havia, na população de ambos os países, uma crença generalizada na possibilidade (e até na inevitabilidade) da conquista do espaço. Americanos e russos sonhavam com essas viagens há muitas décadas, e a civilização talvez seja isso: a possibilidade de materializar sonhos coletivos” (Tavares, 1986, p. 27).

Marshall McLuhan também refletiu sobre a ficção científica e “predição do futuro”. Em um trecho do livro-álbum *O meio são as massas: um inventário de efeitos*, escreveu que “os escritos de ficção científica de hoje apresentam situações que nos permitem perceber o potencial das novas tecnologias. Antigamente, o problema era inventar novas formas de economizar trabalho. Hoje, o problema inverteu-se. Agora temos que ajustar-nos e não que inventar. Temos que procurar o meio ambiental no qual seja possível viver com nossas invenções. As grandes empresas aprenderam a fazer uso das predições do escritor de ficção científica” (s/d, p. 152).

A ficção científica, portanto, também pode ter um papel ideológico ou político ao colaborar para a consolidação de um imaginário favorável a certos paradigmas. Seu papel em uma sociedade de massa em uma era tecnológica parece ser, então, mais importante do que inicialmente possa se pensar, uma vez que familiariza o público com aspectos da ciência e suas possíveis implicações.

O cinema e novas tecnologias

O recorte do objeto empírico da pesquisa, o cinema, deu-se pela frequência com a qual filmes de ficção científica “antecipam” à realidade tendências da ciência e da tecnologia. A partir de idéias que já circulam nos meios de pesquisa, cineastas produzem obras que mesclam fantasia e possibilidade. Assim, pode-se dizer que a ficção científica pode ser uma ciência virtual, entendendo que o virtual não consiste no real intangível, inexistente. O virtual existe não em ato, mas em potencial, em tendência que se concretiza através da atualização. (Lévy, 1996, p.15)

Edgar Morin escreveu, em *O cinema ou o homem imaginário*, que o aparelho dos irmãos Lumière era capaz de obter tal fidelidade que poderia ter sido orientado para aplicações científicas. Mas, já em seus primórdios, no final do século XIX, projetava suas imagens para pura contemplação, “o que equivale a dizer que as projeta como espetáculo”. (Morin, 1980, p.19) Se o cinema tem a possibilidade de ser “fiel” ao que retrata, tem ainda, segundo Jean-Claude Carrière, uma linguagem acessível. Conforme o cineasta, “ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com um código que você deve saber ou ser capaz de decifrar (você aprende a ler a escrever), a imagem em movimento estava ao alcance de todo mundo. Uma linguagem não só nova, como também universal: um antigo sonho”. (1995, p.19)

Carrière também lembra que o cinema tem a tarefa básica de suceder os contadores de história. Segundo ele, “quem faz cinema é herdeiro dos grandes contadores de histórias do passado e mantenedor da tradição deles”. (1995, p.204) O autor ressalta que “o contador de histórias tem uma função consagrada pelo tempo. Conta aos homens de onde eles vieram (nós todos nascemos dentro de uma história),

cria fábulas para eles, concluindo com uma moral, para mostrar-lhes, do seu jeito, como deveriam se comportar. Faz com que se divirtam e aprendam. A padroeira do contador de histórias é a célebre Scheherazade, que, todas as noites, corre o risco de perder a cabeça, se a história que conta ao sultão não despertar interesse. A vida dela depende de suas palavras. Não há símbolo mais agudo da importância verdadeiramente capital da arte de contar histórias”.

Hoje, as novas tecnologias ligadas à virtualização são discutidas nas várias esferas do conhecimento. O cinema também se apropria dessa discussão e, através da ficção científica, populariza questões complexas que antes haviam passado pelas páginas de jornais e noticiários de televisão (ou, provavelmente vão passar, a exemplo da discussão na imprensa levantada pelo filme *O parque dos dinossauros* sobre a possibilidade de se “criar” dinossauros hoje). Questão freqüente, embora muitas vezes implícita nesse contexto, é o aprimoramento tecnológico do corpo.

A discussão sobre a chamada realidade virtual e o ciberespaço faz repensar o corpo fora de seu papel anterior de suporte. A distância não é mais obstáculo à vivência de emoções e sensações, caracterizando o processo de des-territorialização: através da rede interligada de computadores é possível simular (e mesmo experimentar) emoções ultrapassando barreiras geográficas e de tempo.

No entanto, na contramão da virtualização, também ganha espaço a tendência que valoriza o corpo como um fator fundamental para experimentar o mundo. O corpo como repositório de experiências e de memória.

As tendências acima explicitadas se refletem nas produções mais recentes de ficção científica para cinema. Para melhor compreender essas conexões, seguem quatro exemplos significativos.

Frankenstein, obra de Shelley, ganhou várias versões para cinema. Nos filmes, um cientista era punido por ultrapassar os limites aceitáveis de seu fazer, sem preocupar-se com a ética. A criatura por ele tornada viva era constituída inicialmente de partes de corpos mortos transplantadas e, posteriormente, se tornava um corpo “ressuscitado”, que desejava mostrar que era mais que um simples “corpo” material.

Na década de 1920, o cinema mostrou o robô disfarçado de mulher que incitava os trabalhadores. A luta de classes aparece clara em *Metropolis*, de Fritz Lang, assim como um corpo que une homem-máquina e torna-se uma ameaça.

Nos anos 80, Ridley Scott levou às telas outro tipo de corpo: o dos replicantes. Em *Blade Runner* andróides são construídos em laboratório para realizar tarefas inóspitas, e também acabam por tornar-se ameaça.

Alien 4, já nos anos 90, mostrou o corpo clonado para que dele fosse retirado material genético para reconstrução de um perigoso alienígena. Esse corpo clonado é repositório de memórias e de experiências e, justamente por isso, torna-se herói do filme.

Esses filmes mostram uma história das tecnologias e uma história do desejo humano de potencializar seu corpo. Mas, não é à toa que em todos os filmes o destino desses corpos tecnológicos seja a destruição, a morte ou a condenação. Nesse sentido, o cinema de ficção científica reafirma uma moral coletiva que ainda refuta os hibridismos extremos.

O corpo reconstruído nos filmes

No âmbito do humanismo moderno, o homem se situava no centro das referências e de todas as coisas – o antropocentrismo. O homem seria racional, auto-suficiente e possuiria autonomia para definir seu destino sem a interferência de um deus. Para isso, fez-

se necessário um corpo que atendesse a novos anseios e necessidades. Assim, o corpo moderno era aquele entendido como suporte que possibilitaria experimentar o mundo.

O corpo já era pensado desde a Antiguidade Clássica como objeto e alvo de poder. Posteriormente, Descartes refletiu sobre a noção de homem-máquina do ponto de vista anatômico e metafísico, ou seja, uma redução materialista da alma. Outro ponto de vista foi o técnico-político, constituído por conjuntos de regulamentos responsáveis por controlar as operações do corpo e corrigir as imperfeições de seu funcionamento. (Foucault, 1987, p. 125) Conforme Michel Foucault, “houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam. O grande livro do Homem-máquina foi escrito simultaneamente em dois registros: no anátomo-meta-físico, cujas primeiras páginas haviam sido escritas por Descartes e que os médicos, os filósofos continuaram; o outro, técnico-político, constituído por um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares e por processos empíricos e refletidos para controlar ou corrigir as operações do corpo. Dois registros bem distintos, pois tratava-se ora de submissão e utilização, ora de funcionamento e de explicação: corpo útil, corpo inteligível. E entretanto, de um ao outro, pontos de cruzamento” (1987, p.125).

As duas noções explicitadas por Foucault tratam do corpo em termos de utilidade e inteligibilidade, podendo ser adestrado e dócil para que funcione de maneira a permitir que suas operações sejam controladas. Na modernidade parecia haver divisões bem delineadas entre o sujeito e seu corpo (que se

encontraria além da lógica e do racionalismo humano). Em especial no século XVIII houve um aumento no interesse do adestramento do corpo, que permanecia submetido a poderes limitantes e proibitivos. O corpo passou a ser objeto construído e as principais ferramentas de sua construção foram a coação e a disciplina a que era submetido. A função desta última estava ligada à educação dos corpos, a fim de torná-los dóceis e obedientes, para que participassem efetivamente da construção de uma sociedade inspirada nas “luzes” do conhecimento e da racionalidade. Os corpos dóceis, frutos da coação, disciplinar funcionariam como ponto de diferenciação entre o corpo do homem civilizado e o corpo do selvagem.

Nos filmes de ficção científica esse território de transição de um corpo “natural”, “descontrolado”, para um corpo “dominado”, “controlado” científica e tecnologicamente, fica explícito.

Metropolis, de Fritz Lang, filme de 1926, mostra uma visão do ano de 2026, quando a população mundial se dividiria em duas classes: a elite dominante e a classe operária. Os operários habitavam o subsolo, trabalhavam de forma mecânica, operando máquinas que controlavam a cidade. Acima da cidade dos operários ficavam as máquinas e na superfície, a cidade dos capitalistas.

O filme de Lang expressa nitidamente o tipo de corpo do qual tratou Foucault, o corpo da modernidade. Disciplinado, preparado para o trabalho mecânico, submetido aos ritmos de produção das máquinas, o corpo dos operários representava toda uma ideologia. Esse vínculo operário-máquina somente é rompido quando o filho do criador de *Metropolis* se apaixona por Maria, espécie de líder política e religiosa dos trabalhadores. Simbolicamente o que acontece é uma luta de classes na qual assume papel perverso um robô, sócia de Maria. Criado

por C. A. Rothwang, o cientista inventor, o robô seria “uma máquina à imagem do homem, que nunca se cansa ou comete um erro”. Vendo a invenção, o industrial John Fredersen pensa: “Agora não preciso mais dos trabalhadores humanos”.

Bráulio Tavares, em *O que é ficção científica*, descreve a simbólica mulher-robô que morre como as mulheres acusadas de bruxaria na Inquisição: queimada publicamente na fogueira. “O robô-mulher do filme *Metropolis*, de Fritz Lang (1926), tem um belo corpo, com seios e tudo: é um bom exemplo dessa mistura, hoje meio ingênua, entre máquina e pessoa. A máquina foi perdendo terreno. A evolução de ciências como a Engenharia Genética e a Cibernética, além dos processos técnicos de miniaturização, forneceu base para o uso de imagens como a do *andróide* (criatura artificial idêntica a um ser humano), do *cyborg* (mistura de homem e máquina – geralmente um ser humano “enxertado” com partes biônicas) e do clone (réplica biológica de um ser humano específico, desenvolvido a partir de células extraídas de seu corpo)” (Tavares, 1986, p. 62).

Metropolis compara a tecnologia que produziu o corpo-máquina à magia negra. Mas, ao condenar o corpo, na realidade está mi(s)-tificando a tecnologia.

Blade Runner (de 1982) também se passa no futuro, no ano de 2019, em Los Angeles, uma cidade de clima chuvoso e frio. O planeta Terra está em decadência. Os poucos habitantes vivem aglomerados em gigantescos edifícios. Há um contraste entre o tecnológico e o tradicional. Máquinas, elevadores e carros voadores dividem espaço com mercado de animais e comércio ilegal.

Nesse contexto desordenado, a ciência aparece extremamente desenvolvida, mas com fins comerciais, políticos e de busca de poder. A engenharia genética se aliou ao setor indus-

trial, possibilitando que na Tyrell Corporation fossem criados os robôs Nexus, dotados de extraordinárias força e inteligência, tão idênticos aos humanos que ganharam a denominação de replicantes.

Os replicantes Nexus 6 eram mais fortes e ágeis e no mínimo tão inteligentes quanto os engenheiros genéticos que os criaram. Sua tarefa era servir como escravos fora da Terra, em perigosas atividades de colonização planetária. Um grupo de replicantes, no entanto, se une em um motim e parte para a Terra. Declarados ilegais, são perseguidos por policiais – os Blade Runners do título – que têm como tarefa atirar para matar. Essa operação, simbolicamente, não era chamada de execução, e sim, de retirada (no original, em inglês, “retirement” ou aposentadoria).

Os corpos dos replicados são perfeitos, belos, fortes. Um ideal que se contrapõe à realidade física de um de seus projetistas genéticos, J.F. Sebastian, ao qual uma doença degenerativa faz com que envelheça precocemente. Esse mesmo projetista tem como “brinquedos”, em seu apartamento, dois tipos de anões que ele criou. São seus “amigos”.

O tema da cópia do homem é retomado por Ridley Scott, em *Alien 4*. Nesse filme, a astronauta Ripley, depois de morta, é clonada e de seu tórax se retira um filhote do alienígena, que no filme anterior da série (*Alien 3*) havia causado sua morte. O objetivo dos cientistas militares que praticam essas experiências clandestinamente é gerar novas espécies, híbridas de humanos e alienígenas, para serem domesticadas e exploradas.

Ripley é de importância secundária para os cientistas. É conhecida como Número Oito e não se esperava que, como clone, recuperasse a memória. Ela foi clonada com sucesso, depois de várias tentativas frustradas, para libertar o alienígena. É mantida viva porque seu próprio

corpo tornou-se um híbrido de humano e alienígena, preservando, 200 anos após sua morte, memória e conhecimentos, mas somando às suas características humanas a força extraordinária e os sentidos apurados dos predadores alienígenas.

O alienígena retirado do corpo de Ripley também é híbrido, tem aparência não-humana, mas “herdou” da astronauta uma característica feminina: um útero. Desse útero sai um terceiro ser – com a aparência e características mistas de alienígena e humano: estatura vertical, costelas e crânio parecidos com os de um humano. Predador como o alien.

O filme mostra, então, três híbridos. O que prevalece (e sobrevive) é o que preserva mais qualidades humanas: o primeiro hospedeiro, Ripley.

Considerações finais

A ficção científica expressa de forma simplificada, superficial, tendenciosa e fantasiosa, elementos apropriados dos campos da ciência e da tecnologia. Teorias às quais dificilmente um público heterogêneo, sem formação específica, teria acesso, são divulgadas através da ficção.

É notório que não se pode confundir ficção científica com ciência, produto da indústria cultural, desenvolvido a partir de uma inspiração ou algum contato com material acadêmico. No entanto, é fato que o cinema, através das narrativas de ficção científica, leva ao público problemáticas com as quais esse mesmo público não teria contato de outro modo. Portanto, se alguma representação da ciência está lá, é preciso conhecê-la, mesmo porque, a construção do imaginário sobre ciência passa especialmente pelo papel que os meios de comunicação de massa têm neste processo. Um papel destacado como mediadores, levando-se em conta as especificidades da linguagem científica.

Assim, os filmes citados mostram o homem buscando o domínio do corpo, aumentando o poder do homem sobre a natureza, com a interferência no antes, considerado irreversível processo evolutivo. Esse retrato é o da ciência na modernidade, quando era o meio através do qual o homem consolidaria seu espaço de dominação sobre a natureza.

A ficção científica estudada mostra os limites do corpo na era da tecnologia, mesmo levando a refletir que o corpo pós-moderno é o das próteses, ou como destaca Lévy (1996, p.30), um corpo coletivo, partilhado através da preservação e transplantação de órgãos des-territorializados como olhos, embriões e sangue. É a ciência que possibilita a formação desse corpo coletivo, híbrido de matéria orgânica, mineral e máquina (próteses).

A ficção científica explora os híbridos na figura dos robôs, replicantes, clones e *cyborgs*, criaturas simultaneamente homem, animal e máquina, construídas através de recursos científicos e tecnológicos e cuja criação, portanto, se dá de forma manipulada, não prevista sem a interferência técnica.

Essa foi a grande questão dos replicantes do filme *Blade Runner*: a ausência de origem, a crise existencial. O corpo-máquina (*Metrópolis*), o corpo replicado (*Blade Runner*) e o corpo clonado (*Alien 4*) de seres criados em laboratórios não possuem história, tradição, memória. Mas o corpo é símbolo da sociedade, precisa fazer parte de um sistema cultural, identificar-se com ele. Nesse sentido, os corpos que a ficção científica apresenta são corpos possíveis, mas não necessariamente desejáveis. São mutações ou híbridos singulares, lugar de imagens monstruosas que refletem, na realidade, problemáticas da cultura e da sociedade de seu tempo.

Bibliografia

- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- COSTA, Mario. Corpo e redes. In: DOMINGUES, Diana (org). *A arte no século XX: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 303-314.
- FIKER, Raul. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?* Porto Alegre: L&PM, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. (org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: 34, 1996.
- MCLUHAN, Marshall, QUENTIN, Fiore. *O meio são as massa-gens: um inventário de efeitos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, s/d.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1980.
- SANTOS, Boaventura Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 7. ed. Porto: Afrontamento, 1995.
- SODRÉ, Muniz. *A ficção do tempo: análise da narrativa de science fiction*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- TAVARES, Bráulio. *O que é ficção científica*. São Paulo? Brasiliense, 1986.
- VILLAÇA, Nizia. Uma narrativa de celebração. *Logos*, Rio de Janeiro, FCS/UERJ, n.6, 1997, p. 36-40.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

* Denise da Costa é professora da FCS/UERJ. Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Jornalista e relações públicas. Colaboradora do caderno cultural do jornal *Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro.