

# A noção de humano entre mentes elétricas e corpos mecânicos<sup>1</sup>

Thais Farias Lassali<sup>2</sup>

Em *2001: uma odisseia no espaço*, dirigido por Stanley Kubrick (1968), e *Alien, o oitavo passageiro*, de Ridley Scott (1979), vemos personagens não-humanas, respectivamente, Hal e Ash, que desafiam as fronteiras do que é considerado humano e são centrais para o desenrolar da ação dos filmes dos quais fazem parte. Essa comunicação oral pretende fazer uma análise que entrecruze a narrativa fílmica com a conjuntura histórica e política dos Estados Unidos, as discussões acadêmicas e científicas do período de cada filme e o período pelo qual Hollywood passava. Isso para argumentar como tais personagens trazem à tona o que não é evidente, a um primeiro olhar, nas figuras obviamente humanas, e como, por meio deles, se dissimula as nuances e contradições da noção de humano.

Palavras-chave: Hollywood; ficção científica; humano

## 1. Introdução

Essa comunicação oral retrilha em poucos passos os caminhos tortuosos apresentados na minha dissertação de mestrado intitulada “Mente elétricas, corpos mecânicos”. Nela, apresento a maneira pela qual a noção de humano transita no cinema de ficção científica produzido em contexto hollywoodiano. Para tanto, no presente trabalho, me detenho especialmente em dois filmes: *2001: uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick, e *Alien, o oitavo passageiro*, dirigido por Ridley Scott. Separados por onze anos – vieram a público, respectivamente, em 1968 e 1979 – ambos têm a potência de mostrar relações centrais para os seus próprios contextos sociais.

---

1 Comunicação oral apresentada na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB, resultante da dissertação de mestrado “Mentes elétricas, corpos mecânicos – a noção de humano em *2001: uma odisseia no espaço* e *Alien, o oitavo passageiro*”, executada com fomento da FAPESP, orientada pela professora doutora Heloisa Pontes e defendida no fim de 2015 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

2 Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

Eles são como um prisma pelo qual a luz passa e se decompõe: podemos ver através deles a conjuntura na qual Hollywood se encontrava; a maneira como a posição de diretor se modifica na indústria cinematográfica e como isso se imbrica com o que é mostrado na tela; o modo como ciência, ficção científica e política, em sentido foucaultiano, se cruzam e como, na relação entre os três, se apresenta a figura humana nos filmes em questão. Se “uma história se conta com tramas compostas de cenários, sujeitos, discursos e práticas” (SARLO, p. 24), busco, no texto que se segue, esmiuçar tal trama e contar o que cada filme desenreda sobre o humano.

Antes de mais nada, é importante contrapor *2001* e *Alien* com a ficção científica estadunidense anterior a eles, aquela produzida até a década de 1950. Para a ficção científica dessa época, há uma divisão estrita e clara entre três campos: o da natureza, que é o mundo conhecido e opera por instinto; o do desconhecido, que tem regras próprias, que devem ser questionadas com cuidado para que não se ultrapasse os limites divinos; e o da humanidade, que é aquele da cultura, da ciência, do racional, do social.

Assim, essa ficção científica costuma apresentar em seus filmes duas criaturas não-humanas por excelência, o alienígena e o monstro, retratadas como radicalmente diferentes da humanidade. Entretanto, é justamente durante a década de 1950 que aparecem algumas fissuras nesta maneira radical de separar humanos e não-humanos, ainda que essa seja uma ruptura que só vá se realizar com plenitude no final da década de 1960. E ela ocorre curiosamente com as criaturas mecânicas, nossas crias: são elas que lentamente começam a se relacionar com os personagens humanos de maneira menos distanciada. Como exemplo disso podem ser citados os robôs Tobor, de *Tobor the Great* (Sholem, 1954), e Robby, de *Forbidden Planet* (Wilcox, 1956).

O primeiro é desajeitado e bobo, “tratado com a reverência que geralmente se reserva a abridores de lata” (SOBCHACK, p. 80). Ele não é, como a ironia de Sobchack revela, exatamente um bom exemplo para o tratamento horizontal entre humanos e não-humanos. De qualquer maneira, é digno de nota Tobor ser retratado como a maior obra humana já criada, justamente por ser uma criatura senciente e pela amizade que desenvolve com um garoto, graças ao seu “instinto sintético”.

Robby, de *Forbidden Planet*, por sua vez, apresenta uma maneira completamente inovadora em relação aos não-humanos retratados até então no cinema. Ainda que ele seja apresentado como um servo, uma criatura que trabalha a serviço do humano e, portanto, inferior, ao mesmo tempo ele tem uma personalidade distinta. Ele fala e apresenta variações de humor, podendo ser bem-humorado, orgulhoso, petulante ou prestativo, conforme o contexto. Isso é importante porque, ao contrário da convenção dominante até ali para tratar não-humanos, ele é mostrado de uma maneira positiva e próxima do espectador. Robby foi, aliás, um sucesso. Se tornou “o queridinho da indústria de brinquedos” da época (SOBCHACK, p. 81) e estreou, inclusive, um segundo filme, *The Invisible Boy* (Nayfack, 1957). Mas esse foi um sucesso localizado. “A [personalidade] fofa [e] esférica e a meticulosidade do humor de Robby não influenciaram as imagens de robôs subsequentes”. Apesar de seu rápido retorno às telas, “ele logo desapareceu” (SOBCHACK, p. 81).

Este quadro resumido sobre os filmes de ficção científica e suas convenções tem a função de circunscrever o problema central que aqui pretendo desenvolver, construído a partir da seguinte indagação: por que se concentram nas criaturas não-humanas dos filmes? Ora, porque a liminaridade, por ser ambígua, é muito reveladora (DOUGLAS, 1976; LEACH, 1983). As categorias e as normas sociais “são mais vulneráveis nas margens, nas esgarçadas beiras do mundo conhecido” (MCCLINTOCK, p. 49) porque o contraste entre o que é “marginal” e o que é “normal” torna esta última mais visível, mais facilmente delineada.

Em outras palavras, a liminaridade é um ponto de vista privilegiado para a apreensão da norma. Nos filmes de ficção, os humanos geralmente são autoevidentes (TELOTTE, p. 44) são as personagens que aparentemente têm seus membros, troncos e cabeça feitos de tecidos orgânicos. Quase nunca se duvida da humanidade de um humano na ficção científica, pelo menos não antes de 1968. Por esta razão, o interessante é procurar o que há de humano nas criaturas não-humanas inventados nesses filmes e, ao mesmo tempo, se perguntar: por que atribuímos humanidade para elas? Qual parte da nossa humanidade lhes é dada e por que exatamente essa?

Ao tomar como ponto de partida as personagens não-humanas, as questões que lhe colocamos dizem, segundo Breton, “mais respeito ao próprio homem do que a uma qualquer divindade” (BRETON, p. 11). Assim, a escolha pela análise dos filmes visa justamente trazer à tona aquilo que não é evidente, a um primeiro olhar, nas figuras obviamente humanas. Nelas podemos ver, ao invés do que pressupomos como óbvio na definição e caracterização do humano, exatamente aquilo que preferimos - nós, espectadores, e eles, diretores - dissimular da nossa própria humanidade. Aquilo que muda sem que nós percebamos, aquilo que é contraditório sem que nós queiramos.

## 2. Mentelétricas

*2001: uma odisseia no espaço* é o nono longa-metragem dirigido por Stanley Kubrick. Desde a escolha de se basear em contos de Arthur C. Clarke e a escrita conjunta do roteiro com o autor de ficção científica, seu processo de produção demorou cinco anos, por causa dos efeitos especiais e da obsessão detalhista do diretor em relação aos detalhes cenográficos e de figurino. Produzido e distribuído pela MGM, o filme foi praticamente todo rodado no Reino Unido por escolha de Kubrick, cansado das amarras impostas pelo moralismo norte-americano no período da Guerra Fria.

O diretor colocava o filme como uma “jornada em busca do proverbial ‘bom filme de ficção científica’” (CLARKE, p. 13), já que, conforme Clarke em entrevista para o documentário *2001: the making of a myth*, Kubrick considerava o cinema de ficção científica extremamente inocente e pouco explorado tecnicamente. Sejam sinceros, Kubrick achava os filmes de ficção científica da época terrivelmente ruins<sup>3</sup>. Ele queria “criar uma coisa realista e plausível, que não se tornasse obsoleta com os acontecimentos dos anos seguintes” (CLARKE, p. 14), que prometiam muito, graças à enorme rapidez com que as novidades tecnológicas começavam a ficar velhas.

---

3 Segundo Clark (2013), durante a pré-produção do filme e do livro, ele chegou a receber um telefonema mal humorado de Kubrick, que havia acabado de assistir *Daqui a cem anos* de H.G. Wells, dizendo que nunca mais veria outro filme recomendado pelo autor de ficção científica.

O filme foi responsável, talvez com *O Planeta dos Macacos* (Schaffner, 1968), por “ressuscitar o filme de ficção científica em uma época que o gênero havia praticamente desaparecido, depois que *Dr. Fantástico* (Kubrick, 1964) fez com que todos os filmes sobre a paranoia da Guerra Fria parecessem obsoletos” (BOOKER, p. 75). Em seu lançamento, em abril de 1968, *2001* foi considerado pela maior parte da crítica especializada como um fracasso. As críticas arrastaram um pouco a bilheteria de *2001* nas primeiras semanas de exibição, mas aos poucos as salas foram enchendo. No geral, o filme acabou se tornando um sucesso de bilheteria para os parâmetros da época, em parte por conta da maneira como reverberou nos movimentos de contracultura, efervescentes em 1968. Como lembra Douglas Trumbull, diretor de efeitos visuais do filme, no documentário *2001: the making of a myth*, as pessoas costumavam usar droga alucinógenas e se sentarem na primeira fila da sala de cinema para acompanhar os efeitos especiais bem de perto.

Foi na mesma época do lançamento de *2001* que se pode sentir com mais firmeza os feitos da chamada Terceira Revolução Industrial (SANTOS, 2003). “Se lançar foguetes para a Lua era parte apenas da ficção científica, os feitos científicos (...) [da época] são ainda mais inacreditáveis”<sup>4</sup>. Astrofísicos e engenheiros mecânicos e aeronáuticos estavam colocando satélites em órbita e os levando para a Lua e para Vênus. Seres vivos como cães, macacos e humanos estavam também sendo lançados para o espaço com sucesso. A corrida espacial, aliás, foi a grande tônica do começo da Guerra Fria. Pode-se dizer que, dada a largada, a União Soviética tomou a dianteira; ironicamente, os feitos soviéticos não tiveram bandeiras fincadas como a estadunidense na Lua e, até hoje, é muito popular a ideia de que os Estados Unidos foram a nação vencedora da corrida.

Outra força científica importante da época e decisiva para certas mudanças sociais foram aquelas relacionadas às ciências médicas e as tentativas de manutenção da vida em condições adversas, e seu consequente prolongamento. Para citar apenas alguns exemplos, apesar de haver outros inúmeros, destaco as unidades de tratamento intensivo, os métodos mais eficazes e menos invasivos de induzir

---

4 Trecho do documentário *2001: the making of a myth* (Joyce, 2001).

mecanicamente a respiração e as primeiras tentativas de transplante e substituição mecânica de órgãos, os quais auxiliaram a executar uma mudança não apenas medicinal no corpo humano, mas também na concepção de humano.

Por trás dos argumentos médicos que justificam socialmente a urgência dessas tecnologias, existe toda uma rede de circulação de poderes nas mais variadas formas. Assim se torna clara mais uma faceta do biopoder discutido por Foucault (2003; 2007), relativa à decorrência de um longo processo histórico que possibilitou, por meio da produção de conhecimento, da verdade e da regulação da informação, o poder sobre a morte no sentido de estender a vida, além do poder sobre a saúde física e mental. Este é um passo a favor da confusão entre humanos e não-humanos. Ninguém se torna menos humano por precisar de máquinas para respirar, pois as máquinas estão a serviço<sup>5</sup> da humanidade para que ela se mantenha. É diferente, por exemplo, de criar uma vida, ainda que incompleta, como o Dr. Frankenstein faz com seu monstro, ao contrário, é a ideia de manter a vida completa, é a possibilidade de ela ser continuada por máquinas.

As tecnologias que citei fazem parte de uma rede de conhecimentos técnicos que ajudaram a valorizar a vida e, nesse percurso, alargaram também a própria concepção de morte. Até o século XIX, de uma maneira geral, a morte se dava no momento em que o coração parava de bater e a respiração cessava. A partir de meados do século XX, ganha força a concepção neural da morte, ou seja, um ser está morto quando seu cérebro para de funcionar<sup>6</sup>. Porque “um ser humano pode funcionar sem um braço, um coração, se um substituto mecânico estiver disponível, mas a função cerebral é a completude do ser humano” (DALGALARRONDO, p. 303).

Aqui fica claro um novo paradigma, separado do corpo, de certa maneira, para a noção de humano. O locus da humanidade é o cérebro, não mais o sopro,

---

5 Apesar de saber das diferenças entre cinema e literatura de ficção científica, me parece irresistível aqui relembrar a Lei Zero da Robótica conforme o famoso autor Isaac Asimov, cujos livros muitas vezes aproximavam a ideia de *robot da de tool*: “um robô não pode causar mal à humanidade ou, por omissão, permitir que a humanidade sofra algum mal”.

6 Em 1971 a Finlândia foi o primeiro país a assumir a falta de circulação sanguínea, conhecida como morte cerebral, como parâmetro oficial de verificação da morte. Atualmente esse é o parâmetro legal mais comum ao redor do mundo (DALGALARRONDO, 203).

conforme a tradição cristã<sup>7</sup>. Isso significa uma noção menos holística de humano, mais ligada às funções sociais, à consciência, à identidade e à memória. É essa noção específica de humano que possibilita HAL 9000 existir da maneira que Kubrick nos apresenta, tão genuinamente humano. Ele não tem um corpo nos parâmetros humanos, é apenas uma luz vermelha em um fundo preto e uma mente, mas isso é só um detalhe para a sua possibilidade de ser humano.

Ao mesmo tempo, é impossível começar a falar do personagem de Stanley Kubrick sem passar também por uma ciência recém-nascida à época do filme: a computação. Seu desenvolvimento é complexo e envolve diferentes correntes do conhecimento, entretanto, para os fins dessa comunicação, nos focaremos nas discussões ao redor do artigo “Computer machinery and intelligence” (1950) do matemático Alan Turing<sup>8</sup>. Em um primeiro momento do texto, o britânico propõe um teste em forma de perguntas e respostas em que um interrogador humano é colocado separado de outras duas figuras ocultas, uma humana e outra computacional, para as quais ele deverá fazer perguntas sem saber quem o responde.

O objetivo é saber se o interrogador consegue diferenciar as respostas de tal maneira que reconheça quando a resposta é dada pelo computador. Para que o teste transcorra em igualdade de condições, ou seja, para que a fala ou o corpo não sejam empecilhos, ele deve ser feito por intermédio de um dispositivo de digitação. Por meio desse jogo, Turing não pretende, ao contrário do que o senso comum nos leva a crer sobre o teste, dar uma resposta definitiva à pergunta “pode a máquina pensar?”.

“[Ele] chamou atenção para o fato de que investigar se as máquinas pensam é uma questão “inexpressiva demais para merecer discussão”. Portanto, ele não estava interessado em saber se as máquinas pensam, pois é uma questão sem sentido. É como perguntar se os submarinos nadam. Se

---

7 As metáforas da tradição cristã ao redor do sopro são inúmeras, ele seria o indicativo da alma dada por Deus aos homens, o “sopro divino”. Por isso, a carne apodreceria após o cessar da respiração, porque a parte divina supostamente teria abandonado o corpo, a parte material do homem.

8 Alan Turing foi precursor de um ramo das ciências da computação denominado “Inteligência Artificial”, que tenta não apenas entender processos de cognição, mas, também, reproduzi-los ou criá-los em sistemas eletrônicos, os chamados sistemas inteligentes, a partir da linguagem computacional.

“você quiser chamar isso de "nadar", tudo bem, é nadar; se não quiser, não é nadar, mas essa não é uma questão factual.” (CHOMSKY, 1997)

Na realidade, o matemático visava substituir aquela pergunta por outra muito mais plausível: pode o interrogador enganar-se com frequência em relação a quem lhe responde? Com a mesma frequência com a qual ele se enganaria se o jogo fosse jogado por um homem e uma mulher, ao invés de um humano e uma máquina? Assim, o ponto central não é o fato da máquina pensar ou não, mas saber mimetizar o pensamento humano.

Pensar em termos humanos pressupõe algum tipo de raciocínio linguístico, algum tipo de linguagem, por isso é importante o fato do teste se focar no aspecto verbal escrito. Assume-se que, antes do corpo e dos aspectos permitidos pela nossa biologia, como a fala, o cerne para a aferição de algum tipo de humanidade é a reprodução com sucesso das estruturas da língua em que o teste é feito. Em outras palavras, o que a máquina consegue, dentro do teste de Turing, é se expressar de uma maneira tal que possa ser reconhecida como fluente, como humana por outro humano.

Agora finalmente entrando no que tange uma das personagens que interessam a essa comunicação comunicação oral, primeiramente, é necessário dizer que Hal, em relação a tudo que envolve *2001: uma odisseia no espaço*, é uma das personagens mais lembradas e com maior destaque, se não a personagem mais lembrada. O próprio ator que fez Dave Bowman, Keir Dullea, em entrevista para o *making of* do DVD duplo comemorativo da chegada do ano 2001, admite que os astronautas – incluindo ele próprio – foram *underplayed*, ou seja, a performance de Hal “roubou a cena”, conforme o jargão do teatro. Apesar de ser apenas um ponto vermelho em um fundo preto levado pela voz do ator e narrador Douglas Rain, Hal tem certo ar onipresente – e de fato ele é, dentro da Discovery One – e interage de alguma maneira com os outros atores na maioria das cenas dentro da espaçonave.

Hal é um agente no filme, um agente que confunde a fronteira entre o que é ou não genuinamente humano. Comparativamente, a abordagem da versão literária do roteiro, o livro homônimo de Clarke, é um tanto direta e taxativa em relação à humanidade de Hal. Claro que nisso há a vontade do próprio diretor de manter as

interpretações do filme em aberto. De qualquer maneira, a observação de Clarke no livro é extensível ao filme:

“Se Hal realmente podia pensar ou não era uma pergunta que fora apresentada pelo matemático britânico Alan Turing, nos anos 1940. Turing salientara que, se alguém conseguisse levar a cabo uma conversa prolongada com uma máquina - não importando se fosse por máquina de escrever ou microfone – sem ser capaz de distinguir entre suas respostas e as que um homem poderia dar, então a máquina estava pensando, por qualquer definição sensata dessa palavra. Hal passaria no teste de Turing com facilidade.” (CLARKE, p. 134)<sup>9</sup>.

Sobre esse assunto, o filme, por sua vez, joga com algo que é bastante recorrente no gênero de ficção científica norte-americano: o antropocentrismo, um dos motivos pelo qual Kubrick considerava esse gênero extremamente inocente, segundo a afirmativa de Clark em *2001: the making of a myth*<sup>10</sup>. Via de regra, criaturas extraterrestres ou até mesmo maquínicas, ainda que representadas enquanto distantes da humanidade, têm forma física humana, com membros, tronco e cabeça. Além disso, não é incomum vê-las se comunicando por meio da linguagem verbal humana como, claro, o inglês. E mais, mesmo que exista cerca de 17 bilhões de planetas apenas se considerarmos aqueles parecidos com a Terra só na Via Láctea, os alienígenas que nos invadem provêm de civilizações beligerantes e se interessam em dominar e exterminar a raça humana, ora por a verem como ameaça tecnológica, ora por quererem utilizar uma espécie desenvolvida como a nossa de teste para suas tecnologias mais desenvolvidas ainda.

A cena em que a humanidade de Hal é mais verbalmente discutida entre

---

9 Notadamente Clark assume o teste de Turing da maneira que lhe convém, ignorando, por exemplo, a necessidade de mediação por meio do teclado no teste, para afirmar a humanidade de Hal, para, ao mesmo tempo, atribuir verossimilhança e cientificidade a Hal. Afinal, “os computadores mostram o mesmo apelo mágico da ciência que um laboratório cheio de tubos, luzes e fumaça era para o Dr. Jekyll.” (SCHELDE, p. 133)

10 Esse é também o motivo pelo qual o diretor escolheu não mostrar os alienígenas que capturam Bowman quando ele chega a Júpiter. Eles são, quando muito, aludidos na forma do monólito, que é mais uma tecnologia produzida por eles do que uma representação deles de fato.

os personagens humanos ocorre no decorrer da viagem para Júpiter, quando Poole, Bowman e Hal assistem à entrevista que concederam a um programa televisivo.

[Jornalista] - Dr. Poole, qual a sensação de passar a maior parte do ano próximo a Hal?

[Poole] - É bem parecido com o que você disse antes, ele é o sexto membro da tripulação. Você se acostuma rápido com a ideia de que ele fala. Você o vê exatamente como uma outra pessoa.

[Jornalista] - Conversando com o computador, se tem a impressão que ele é capaz de reagir com sentimentos. Por exemplo, quando eu perguntei sobre as suas habilidades, senti certo orgulho quando ele falou sobre sua precisão e perfeição. Você acha que Hal possui emoções genuínas?

[Bowman] - Ah, sim, bem, ele age como se tivesse emoções genuínas. É claro, ele é programado dessa maneira para que seja mais fácil falarmos com ele. Mas, se ele tem sentimentos reais ou não é algo que ninguém sabe ao certo.

Há aí uma ironia fina deixada no ar por Kubrick, como é rotineiro em seus filmes. Hal não se parece fisicamente com um humano, ele não tem corpo e não é nem de longe antropomórfico. Ele é apenas uma luz vermelha num fundo preto. Ainda assim, é necessário que ele tenha uma programação que tente mimetizar emoções, que ele seja “uma mente humana sem corpo” (SCHELDE, p. 146) para que um humano se sinta confortável para falar e conviver com ele. Como se fosse um esforço muito grande lidar com algo que não é parecido minimamente com você mesmo, com algo que não sinta.

A força irônica da fala de Bowman aumenta se levada em conta junto com a maneira como os próprios astronautas falam, sempre calmos, com um distanciamento e uma indiferença que caminham no limite entre o controle total ou a completa falta de sentimentos<sup>11</sup>. Por sua vez, a voz de Hal soa mais humana que a de seus companheiros de viagem (EBERL, 2007). “Na realidade, ele soa como se fosse próximo a nós, aos espectadores, quase como se tivesse falando diretamente nos nossos ouvidos. Ele tem a voz agradável e suave” (SCHELDE, p. 146). Agradável e

---

11 Nesse quesito, a cena em que Poole recebe uma chamada telefônica dos seus pais no dia do seu aniversário é digna de nota. A frieza e a falta de reação sentimental do astronauta frente aos próprios pais, o que por si só já seria digno de uma reação calorosa, em uma data notadamente importante na vida de uma pessoa ocidental, são risíveis pelo ridículo da situação.

suave até demais. Tanto que, por vezes, parece untuoso, hipócrita, como só um humano pode ser (SOBCHACK, p. 71).

Outro ponto que o diálogo transcrito anteriormente deixa transparecer é o caminho diferente tomado por Kubrick em relação àquele escolhido por Clarke. Ao invés de citar nominalmente o teste de Turing, o filme apenas alude, relacionando o fato de Hal falar com a maneira pessoalizada que ele é visto (ou feito para ser visto) por seus outros dois companheiros de viagem. Ao invés de focar, como maneira de aproximar o computador da humanidade, na possibilidade dele pensar, o caminho seguido é questionar se ele é capaz de sentir. Os astronautas, quando perguntados sobre, não são nada taxativos, mas o filme, acredito, é.

E o meio pelo qual Hal expõe sua capacidade de sentir é pela linguagem. Ora ele tem questionamentos ou vontades bobas, como quando pede para ver os desenhos de Bowman, ora ele demonstra curiosidade e tenta instigar o astronauta sobre os reais motivos que levaram a agência espacial a mandá-los para Júpiter, o que era uma incógnita para os tripulantes, apesar de não ser para o espectador. Porém essas não são passagens taxativas para a humanidade de Hal, elas são apenas indiciárias. Na realidade, ela se torna mais visível e ganha relevância na cena em que o supercomputador é desativado – talvez assassinado seja uma palavra mais adequada – por Bowman.

Sem dúvida, a morte de Hal é um dos momentos de mais dramaticidade do filme, exatamente como a morte de um personagem importante é tratada na maioria dos filmes. Mas mais do que isso, ela tem algo comparável com certos tabus e categorias verbais de insulto (LEACH, 1983; SAHLINS, 2003). Animais domésticos, como o porco, o cavalo e o cachorro, e partes do corpo como os órgãos sexuais estão constantemente desafiando as fronteiras estabelecidas pela sociedade entre natureza e cultura, humanidade e não-humanidade ou dentro e fora (do corpo) por compartilharem – às vezes mais, às vezes menos – das duas partes. Eles estão em uma situação ambígua e liminar sustentada pelas mesmas oposições da ambiguidade de Hal.

Essa liminaridade torna nula a possibilidade de, em um contexto formal, alguém dirigir a palavra à outra pessoa usando termos como porco, vaca, cu ou

caralho. Ou então torna inimaginável alguém considerado ocidental se alimentar regularmente de carne de cavalo ou, sob qualquer possibilidade, por mais extrema que ela possa ser, de cachorro. E é exatamente a situação liminar da humanidade de Hal que faz com que os astronautas não sejam taxativos, no máximo - e no limite do possível - simpáticos, quanto a ela. Não se diz, pelo menos não com a possibilidade de se ser levado a sério, que um computador sente. Talvez que ele ao seu modo pense, sim, como já vimos, mas sentir? De forma alguma!

Sentir é, para o senso comum, um privilégio humano, no máximo, com muitas ressalvas, de alguns animais. Não à toa é sob uma dessas “condições mais gerais da existência humana” (ARENDT, p. 16), a morte, que a humanidade de Hal é atirada sem dó, diretamente na cara, como um soco, ao espectador. Ele assiste à “mais recente invenção da inteligência artificial”, o autoproclamado “computador mais confiável já produzido” por humanos, que “jamais cometeu um erro”, não apenas errar, mas, talvez, errar de propósito<sup>12</sup>, atentando contra a própria espécie que o criou, falar que sabe que “tudo não estava exatamente certo” até ali, mas que agora pode “garantir com muita certeza que ficará tudo bem de novo”.

Morrendo, mais do que afirmar que ele está com medo e que está sentindo, o que por si só não significa muito, o computador retoma seu nascimento, a segunda e última das “condições mais gerais da existência humana” (ARENDT, p. 16). Ele fala de quando foi criado, na fábrica da HAL em Verbana, Illinois, em 12 de janeiro de 1992, e do seu tutor, praticamente seu pai, Mr. Langley, que o ensinou a cantar Daisy Bell, assim como se costuma ensinar a crianças as canções de ninar e assim como cantava o IBM 704.

Como um cérebro sem corpo, mas ainda um cérebro, uma inteligência artificial, ele não poderia deixar de ter memória, claro. Porém, a memória de Hal não é composta apenas de megas e gigabytes funcionando por meio de seus chips, sua memória é afetiva e, mais do que isso, atrelada à relação de parentesco que ele desenvolveu com seu criador. Isso demonstra como Hal superou a sua natureza maquínica e

---

<sup>12</sup> O filme é bastante impreciso, propositadamente, quanto ao motivo pelo qual Hal entrou em parafuso, ao passo que o livro deixa bem claro o motivo. Hal sabia do real motivo da viagem da Discovery One e, digamos, não soube lidar com a pressão de mentir para a tripulação.

adentrou à cultura humana porque o laço de afinidade que ele criou com o Mr. Langley supõe que ele está sob o domínio daquela regra simultaneamente universal e particular, fundadora da humanidade, o tabu do incesto (LÉVI-STRAUSS, 1986).

Assim, concomitantemente temos em vista um movimento duplo: cantar Daisy Bell o relaciona, por um lado, com seu "pai", assim como o liga à sua "espécie", outros computadores. É como se Hal estivesse se lembrando, no ano de 2001, quando o filme se passa, dos seus ancestrais. Isso em um sentido muito parecido de quando o senso comum relaciona certos comportamentos nossos, por exemplo, nossa dita "natureza má, egoísta", à funcionalidade dela para nossos ancestrais - sobreviver e garantir a continuidade da espécie.

A memória, o apelo à infância e ao parentesco são, no fim das contas, a própria humanidade de Hal emergindo. Ele não é apenas uma máquina sendo desligada, mas um ser senciente com uma grande capacidade comunicativa, perdendo a vida e demonstrando sua humanidade por meio de uma linguagem não-prosódica e não-humana. Ele “teve que ser assassinado antes que se tornasse mais perigosamente humano ainda” (SOBCHACK, p. 101).

## 2. Corpos mecânicos

De fato, a ciência do Pós-Guerra alcançou feitos inimagináveis. Ela levou humanos, não-humanos e artefatos feitos por humanos para inúmeros cantos do sistema solar. Os que aqui restaram e que tinham a sorte de contar com auxílio médico podiam desafiar as fronteiras da morte, passando a ter sua vida estendida além do comum até então. Mas não foi apenas no infinito e além que a ciência colocou suas garras, a materialidade do corpo – bem, de certos corpos – foi também acertada em cheio, se tornando campo de ação e de disputa das ciências biológicas e farmacêuticas. De uma vez por todas mente e corpo se distanciaram. Enquanto a primeira resume tudo aquilo que nos torna seres sociais e racionais, o segundo é entendido como o quinhão da natureza em nós. E à natureza se responde com controle.

Mais do que o interesse em estender e melhorar a existência humana, é possível enxergar nesse modo específico de tratar os corpos uma clara orientação

política. Porque a ciência, com a sua capacidade autointitulada de criar verdades, elege como norma um certo corpo e batiza-o “saudável”. É ele que se deve buscar e em nome dele a medicina, a biologia e a ciência farmacêutica dizem agir quando intervêm na reprodução, no nascimento e na manutenção da vida, porque é exatamente aí que “o poder se situa”. Ele se “exerce ao nível da vida, da espécie, da raça e dos fenômenos maciços de população” (FOUCAULT, 1988, p. 129).

Entretanto, em meio a imensa variedade de novas tecnologias que agem sobre o corpo humano, ma certeza permanece: gerar vida é uma exclusividade das mulheres<sup>13</sup>. Mesmo com as novas tecnologias reprodutivas, até hoje apenas elas são capazes disso. A ciência ainda não conseguiu reproduzir humanos sem a ajuda delas. Sem um útero, que seja. Contra esse “monopólio” das mulheres, após o nascimento da criança, existe toda uma série de construções sociais que reafirmam a importância do pai e da família.

O paralelo que McClintock traça entre a paternidade, o batismo e a afirmação do poder masculino é, nesse sentido, muito significativa. “Marcar ‘o produto da cópula com seu próprio nome’ deriva da incerteza da relação do homem com suas origens. (...) O pai não tem prova visível de que o filho é seu; seu status na gestação não é garantido” (MCCLINTOCK, p. 55). Isso vale, segundo o argumento da autora, desde a prole até o ato de batizar um novo continente como fez Américo Vespúcio.

Se a maior parte do globo já havia sido “desvirginada” pela força imperialista masculina europeia até o século XIX, a partir daí, havia muito que se avançar nas áreas do conhecimento recém-nascidas. Os novos modelos e técnicas ganhavam seu nome conforme os cientistas que os inventaram ou descobriram. Qualquer estudante de ensino médio está familiarizado com isso: os mais diferentes modelos atômicos levam o nome de Dalton, Thomson, Rutherford e Bohr, a elétrica tem a constante de Faraday e as energias mecânica e térmica são medidas em Joules, dentro outros inúmeros exemplos.

---

13 Bem, ao menos daquelas que a biologia convencionou chamar de mulher. Recentemente ganharam destaque diversos casos de homens trans que engravidaram, cf. AVILA e GROSSI, “*Nós queremos somar!*” – *A emergência de transhomens no movimento trans brasileiro*.

Entretanto, uma disciplina em específico resolveu levar a paternidade científica além do batismo, o que nos obriga a falar dela novamente: a ciência da computação. Mais do que simplesmente máquinas inertes, computadores e afins eram entendidos como seres concebidos por alguém. Breton (1995), ao tratar da concepção sem pecado trazida pela ciência da computação e pela cibernética, empreende uma observação simples, mas bastante significativa, que sintetiza muito bem meu argumento. Trata-se da análise da capa do número 600 da revista francesa *La Vie catholique illustrée*.

Nela, Albert Ducrocq<sup>14</sup> segura em seu colo uma criatura artificial inventada por ele enquanto sua filha Christine é segurada pela mãe, que não aparece na foto. No canto, o comentário: “Albert Ducrocq e seus dois filhos, um dos quais eletrônico”.

“O significado desta ilustração reside igualmente no enquadramento da fotografia (...). A mãe não é evidentemente aqui necessária à encenação do ato de paternidade do engenheiro. O desaparecimento simbólico da mãe biológica indica claramente a grela de leitura que nos é sugerida” (BRETON, p. 186).

Assim, fica explícita a ideia de que computadores, robôs e toda a sorte de criaturas que a computação se aventura a criar são, de alguma maneira, filiados ao cientista que os cria. “Por trás do ato de criação artificial, há o da reprodução, negada [ao homem] na sua versão biológica e maternal” (BRETON, p. 170).

Criar, no sentido da ciência, pode então ser compreendido como conceber e “procriar”, no caso dos cientistas homens que mantêm seus nomes no batismo dos detalhes técnicos, elaborando uma prole feita de artefatos científicos. “Conceber”, no português, tem um duplo significado, que mantém a relação entre ter ideias próprias e gerar filhos. Em sua forma transitiva, “conceber” é sinônimo de formar ideia sobre algo, compreender, perceber. Nos casos em que surge como verbo intransitivo, é sinônimo de engravidar. Na pesquisa de Sherry Turkle sobre a maneira como a sociedade americana encara os computadores, um dos informantes resume brilhantemente:

---

14 Cientista francês considerado um dos pioneiros na cibernética e na construção de autômatos, criou uma extensa família de criaturas mecânicas e eletrônicas. Na década de 1950, foi nomeado diretor da Société française d'électronique et cybernétique. É também jornalista, com importância para a divulgação científica francesa.

“Homens não podem ter filhos, então eles acabam por tê-los na máquina. As mulheres não precisam do computador para isso, elas os têm de outra maneira. Porque você acha que as pessoas dizem que concebem ideias<sup>15</sup>? Elas são algo que criamos e que são inteiramente nossas.” (TURKLE, p. 216).

Dito isto, é dada a hora de desbravar a maneira como o que foi discutido se entrelaça com o cinema de ficção científica. Lançado em 1979, *Alien: o oitavo passageiro* (Scott, 1979) foi o segundo longa-metragem de seu diretor, Ridley Scott, e o primeiro produzido em solo estadunidense. Se tratando especificamente da noção de humano, assunto dessa comunicação, pode-se dizer que ela surge em *Alien* de maneira labiríntica, emaranhada e cheia de detalhes, muito em função do próprio roteiro, que guarda as mesmas características. Se é possível eleger um, e apenas um, principal responsável por desvelar tal conceito no filme, esse sem dúvida é o androide Ash. Ele borra a certeza que nós temos sobre nosso próprio corpo, traz à tona o fato da nossa matéria ser produto da ciência, passível de ser não apenas pesquisada, controlada e docilizada, mas também copiada. Entretanto, isso ocorre a partir de sua relação com outros dois personagens, a heroína Ellen Ripley e o alienígena Alien.

A primeira consegue aliar características comumente entendidas como masculinas àquelas consideradas femininas. Se, por um lado, demonstra frieza e racionalidade suficientes para impedir que os astronautas retornem para a *Nostromo* com um corpo infectado por uma ameaça desconhecida, por outro, a personagem de Sigourney Weaver arrisca a própria vida para salvar um simples gato, num ato de sensibilidade maternal. Tem treinamento militar, conhecimento técnico e suas roupas são idênticas às dos outros tripulantes. Mesmo quando, na cena final, ela se despe a ponto de ficar seminua, isso ocorre sem que seu corpo seja reduzido a um mero objeto de apreciação.

Já o segundo, desde o preâmbulo de sua aparição, é representado como uma ameaça à espreita, não se sabe ao certo quando ou de que maneira ele pode surgir na tela e cometer um ataque violento. As únicas certezas que temos, nós e os

---

15 No excerto original em inglês: “Why do you think people call ideas brainchildren?”. Brainchildren pode ser literalmente traduzido para “filhos (as) do cérebro”. A expressão denota algo que é esforço da criatividade ou da autoria de certa pessoa.

astronautas, é que isso pode acontecer a qualquer momento, vinculado ao instinto (quase animalesco, é verdade) de sobrevivência do personagem. Em dado momento do filme, o cientista Ash fala sobre ele parece ser perfeitamente adaptado para sobreviver aos ambientes mais inóspitos. Apesar de sua postura bípede, o alienígena é evidentemente não-humano. Sua cabeça exageradamente fálca e sua carcaça preta e metálica, que pouco lembra a de um organismo biologicamente vivo, são bastante eficientes em deixar isso evidente.

Se tomarmos a dicotomia entre natureza e cultura não como uma separação, mas como uma continuidade com pólos opostos entremeados pelos mais diversos tons, o extraterrestre é sem dúvida o personagem mais próximo ao extremo relacionado àquilo que se concebe como natural. Apesar da natureza ser entendida pelo filme como violenta (porque instintiva e sem controle), o filme não representa tal violência como automaticamente relacionada à maldade. Por diversas vezes, as pessoas envolvidas na produção tiveram de defender esse ponto de vista. Por exemplo, para a atriz Sigourney Weaver,

“o Alien não é mau. Ele só está seguindo seus instintos naturais de reproduzir a partir de seja lá o que estiver ao redor dele. De vez em quando um repórter me pergunta: como você pode ter feito parte de um filme sobre algo tão mau? E eu respondo: Deus! Você leva isso muito a sério, não leva?”(PEARY, 1979)

Levando em contas as convenções narrativas do estilo hollywoodiano de cinema e, mais precisamente, dos *blockbusters*, é muito comum que o personagem-problema - aquele que origina o conflito, tem fins perversos e se utiliza de meios escusos para alcançá-los - seja considerado o vilão do filme. Nesse sentido, eu defendo que o Alien não é o antagonista da heroica Ellen Ripley. Apesar de matar pessoas ser claramente algo ruim, ele faz isso simplesmente porque essa é sua “natureza”, porque precisa sobreviver. Do mesmo modo, os humanos se armam, planejam estratégias e abrem caça ao Alien na Nostromo. Nesse sentido, o conflito do filme não se origina porque uma criatura leva à cabo sua própria essência. Dentro do escopo antropocêntrico e pretensamente universalista da ficção científica estadunidense, nós humanos também estamos realizando a nossa própria natureza quando criamos

máquinas para chegarmos a lugares que ainda não estivemos, quando desbravamos os cantos mais distantes e perigosos do universo.

É apenas na cena em que o personagem Ash tem sua cabeça arrancada que percebemos que ele é o real responsável pela ação do filme, aquele que durante todo o tempo agiu de maneira mal-intencionada sem que isso fosse percebido, aquele que nos faz duvidar da humanidade do próprio corpo humano. Se a heroína e sobrevivente Ellen Ripley é a figura humana por excelência do filme, aglutinando em si visões tanto sobre a natureza quanto sobre a cultura; se o Alien é o extremo da natureza, sendo uma criatura instintiva e sexuada assim como nós em parte somos; o agora sabidamente androide Ash toma o lugar do outro extremo, ele é só cultura. E se o alienígena não é mau simplesmente porque age conforme sua essência e compartilha conosco certo quinhão, o robô parece estranho a nós, apesar de também compartilhar coisas conosco, exatamente como um vilão. Seu corpo é como o nosso, seu comportamento talvez, mas suas entranhas não.

Após o momento da revelação de Ash, algumas passagens até então nebulosas ou insignificantes de Alien ganham uma nova perspectiva. Fica explícito como abrir a porta para que Lambert e Dallas entrassem dentro da nave com o corpo de Kane foi um ato premeditado. O mesmo vale para a lentidão em descobrir informações úteis para que a ameaça fosse eliminada (SCHELDE, p. 227). Nesse mesmo sentido, o filme se aproveita de algumas convenções dos gêneros de terror e ficção científica. Por exemplo, o recurso de focalizar o rosto dos atores em momentos chave é recorrente para criar expectativa e pânico na audiência.

Entretanto, as reações do cientista pareciam muitas vezes deslocadas, pouco ou nada emocionais (SCHELDE, p. 227). Isso poderia se justificar pelo fato de Ash ser um homem da ciência, orientado pela curiosidade e por um senso racional frente a ameaças. No universo da ficção científica, isso cabe perfeitamente no tropo dos cientistas<sup>16</sup>. Se em um primeiro momento as reações desmedidas de Ash

---

16 É isso que, em parte, orienta outros cientistas homens da história da ficção científica como o Dr. Frankenstein, Dr. Jekyll, Doc Brown, o grupo de cientistas que avalia o alienígena de *E.T. – o extraterrestre*. Apesar das mais diferentes apreensões, no geral, para eles o conhecimento, a curiosidade e o avanço científico são prioritários. Schelde (1992, p. 227) inclusive cita como em filmes de alienígenas é bastante recorrente que o cientista seja o vilão, mencionando além de E.T.,

são aceitáveis em situações desesperadoras, isso muda de figura quando descobre-se a real matéria da qual é feita o personagem. Por um lado, resume o lado cruel e bárbaro do capitalismo, que faz uma empresa tomar como imprescindível a captura de uma criatura assassina em detrimento da vida de pessoas. Por outro, o tropo do cientista curioso se perde e seu comportamento passa a ser o epítome de sua posição desviante, uma máquina em meio a humanos.

Ash é justamente o único dos personagens que não foi concebido sexualmente, mas como uma ideia científica posta em prática. Aquele que não tem uma mãe e sim uma Mother<sup>17</sup>, dentro da Nostromo, e que fora da nave com toda a certeza tem um "pai" a quem ele responde, a Weyland-Yutani, a empresa dona da nave em que se encontram os personagens. A grande ironia de *Alien* reside exatamente no fato de um filho de forças assumidamente masculinas, seja o capital, seja a ciência, arquitetar, agir contra e proteger um ser que ataca especialmente os homens do filme. Um filho que só passa incólume porque tem um corpo confundível com o nosso. Isso expõe a possibilidade de o corpo humano ser copiável, ser reproduzível assexuadamente, ser uma carcaça que esconde um biomaquinário. Nossa matéria não está mais na esfera das coisas que a ciência não pode tocar, agora ela não só pode estudá-la como pode

ser materialmente duplicada

.

O antropocentrismo no seu limite é usado contra

nós. A olho nu, não se pode dizer que Ash não é humano. Suas emoções

,

no decorrer do

filme, ou a falta

delas, também são de alguma maneira humanas. Existem pessoas ruins,

---

*Enigma de Outro Mundo* (The Thing, 1983, Carpenter) e *Os Invasores de Marte* (Invaders from Mars, 1953, Menzies). O que diferencia tais homens de Ash é exatamente o fato do último ser uma criatura biomecânica, produto da ciência e da curiosidade.

17 Nome dado ao computador que controla a nave Nostromo e os pormenores de sua missão pelo espaço.

peças insensíveis, existe a curiosidade científica que coloca o conhecimento acima de qualquer outra coisa, inclusive do sofrimento de um igual.

Mais relevante do que isso é observar que, apesar de suas reações pouco emocionais e de ser uma máquina, Ash sente e isso se revela no momento em que é confrontado pelos humanos restantes da *Nostromo*.

[Ash] - Vocês ainda não entendem com o que estão lidando. Um organismo perfeito. Sua estrutura perfeita só pode ser igualada por sua hostilidade.

[Lambert] - Você o admira...

[Ash] - Eu admiro sua pureza. Um sobrevivente. Despido de consciência, remorso ou ilusões de moralidade. (...). Não posso mentir sobre suas chances, mas... [com um sorriso irônico] Vocês tem minha simpatia.

Antes de mais nada, cabe observar como nesse momento o filme assinala “aquelas qualidades [positivas] associadas a Ripley quando ela se recusa a abrir o compartimento de ar a seus companheiros (...) e reverte seus valores” (KAVANAGH, p. 78). A personagem que o espectador admira, por ser heroica, tem as mesmas características daquela que o androide admira por ser hostil, são sobreviventes.

É dessa maneira que a humanidade do personagem fica mais exposta: a partir de sua admiração por Alien e seu desprezo pelos humanos, no limite, seus criadores. A partir disso, e no decorrer de todo o filme, vemos como Ash é um ser perfectível, que mobiliza diversas estratégias para manter seu segredo longe dos olhos humanos, que observa e aprende, com a interação entre eles e o alienígena, lições sobre desejo, sexo e violência. Sua humanidade aparece na medida em que ele entende o sexo, no caso, violento, como uma maneira de se relacionar com quem está numa posição diferente (porque não, inferior) que a sua própria.

Ash talvez não precisasse verbalizar sua admiração por Alien, ela fica evidente na maneira como ele tenta enfrentar Ripley. Após reações pouco convencionais para um humano, ele pega uma revista - pornográfica, não coincidentemente -, enrola-a de maneira a deixá-la como um tubo fático e a força contra a boca da subtenente, assim como a pouco pudemos ver o *facehugger* fazer em Kane. Nos comentários do diretor, presentes no DVD de *Alien*, ouvimos Ridley Scott dizer que “esse é o mais próximo que chegaríamos de ver um robô fazendo sexo”. Tentando

assassinar, Ash demonstra prazer sexual: a face do ator Ian Holm se contorce, denunciando o prazer violento ao mesmo tempo que uma gosma branca escorre em sua testa. De fato, esse é o mais próximo que chegaremos de ver um androide estuprando.

Mesmo que se ensine, se programe um ser artificial para mimetizar emoções, nós não os ensinamos os segredos da nossa reprodução. Em teoria, eles são seres assexuados, ao contrário de nós e dos outros seres vivos. A maneira como os humanos se reproduzem é uma exclusividade compartilhada apenas com algumas outras espécies, é o nosso segredo. Ainda assim, Ash aprende conosco – porque é uma criatura que se modifica com a interação, uma criatura que evolui – mas aprende também com o Alien porque lê a forma como ele trata os humanos da Nostromo como algo admirável. A violência do alienígena para reproduzir e garantir a continuidade de sua espécie parece carregar uma ânsia de sobrevivência muito mais sedutora para o androide do que as nossas tais “ilusões de moralidade”.

Kavanagh (1990) sugere a possibilidade de construir um esquema de interpretação que coloque Ellen como o padrão de humano, o Alien como sua negação e Ash como sua contradição, contando ainda com o gato Jones como a contradição do alienígena. Entretanto, considerando tudo que fora até aqui exposto, prefiro um outro tipo de esquema, menos rígido. Ao invés de formar um quadrado semiótico greimasiano como deseja Kavanagh, meu esquema é uma linha com dois pólos equidistantes de um centro ocupado pela Subtenente Ripley. Assim, todos os personagens do filme podem ser abarcados e, ao mesmo tempo, não ocupam posições tão fixas. Temos na Nostromo duas criaturas, além de Lambert, que podem ser mais associadas à natureza, o extraterrestre e o gato. Elas não são contraditórias entre si, acredito.

A diferença entre elas é que a última foi domesticada após milênios de relação conosco e a outra não. Alien é o extremo da natureza, sua versão sem fronteiras, sem controle, mas ainda assim compartilhando com a humanidade e, mais precisamente, com Ripley, algumas características essenciais como a capacidade de fazer tudo para sobreviver. Nessa toada, Ash é o extremo da cultura por ser uma criatura concebida pela ciência e por, ao mesmo tempo, ser o agente infiltrado da

Weyland-Yutani dentro da nave. Entretanto, compartilha com os humanos a perfectibilidade e a capacidade de sentir.

Se Alien é só instinto, Ash é só racionalidade. Entretanto, a missão do segundo, bem como o sentimento de admiração que ele desenvolve pelo primeiro, une ambos. O androide está ali para facilitar com que o alienígena aja. Isso, claro, pelo interesse da empresa capitalista de também incorporar e subordinar a natureza descontrolada com a finalidade de utilizá-la como arma. Quando Ash fala da ilusão de moralidade dos humanos, é possível imaginar que ele também esteja falando disso. Ele segue ordens, mas também reflete sobre a própria condição, por isso despreza os humanos, seus criadores. Eles querem imacular aquele ser perfeito.

#### 4. Considerações finais

A presente comunicação oral se preocupou em desvelar duas personagens que, não sendo humanas, evidenciam o que há de mais furtivo e velado na maneira específica que encaramos nossa condição. A maior dúvida que paira sobre Hal é a sua capacidade de pensar, nutrida por um tenso debate acadêmico e pela popularização dos feitos da ciência da computação. Como pano de fundo, uma medicina que, cada vez mais, parece crer em uma acepção de vida dependente do cérebro, depositando nesse órgão a responsabilidade por todas as nossas funções sociais. No encontro entre a medicina e a computação, a apreensão de que nossa cabeça funciona tal qual um programa de computador.

De maneira complementar, Ash se vê obrigado a lidar com questões relativas à reprodução e à violência a partir de um efervescente contexto. A ciência apresentava novas técnicas e tecnologias que visavam o controle de corpos marginalizados. Ao mesmo tempo, lidava também com seus novos filhos eletrônicos, nascidos sem mãe, concebidos pela computação. Em um status quo respaldado pela ciência, o corpo aparece como algo que nos torna quem somos.

Hal e Ash foram inicialmente projetados, cada um a sua maneira, para esconder segredos. E, para passarem incólumes, os escondem sob a presunção de parecerem humanos: seja pela capacidade de falar e emular sentimentos como um humano, seja pelo corpo exteriormente idêntico. Parecer humano em ambos os filmes

passa pela ideia de jogar com o antropocentrismo. Os astronautas se sentiriam desconfortáveis em partilhar a convivência com alguém que não fosse igual.

E é na lacuna entre esconder e parecer que o computador e o androide passam a partilhar algo conosco e a adentrarem o espectro da noção de humano. Não tanto pela convivência, mas pela autoconsciência: eles são diferentes de nós e sabem disso. E, apesar de serem produtos gestados pela ciência, de serem um maquinário com programação prévia, a consciência da distância entre eles e nós os faz agir como uma espécie. Seja lutando pela própria sobrevivência, seja admirando e copiando quem faz isso. A contrapelo da frieza da máquina, a luta, muitas vezes sangrenta, pela sobrevivência, pela autopreservação e a capacidade manifesta de sentir.

## 5. Bibliografia

BOOKER, M. Keith. *Alternate Americas: science fiction and American culture*. London: Praeger, 2006.

BRETON, Philippe. *À imagem do homem: do Golem às Criaturas Virtuais*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

CHOMSKY, Noam. *Sobre natureza e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. “Conhecimento da História e construção Teórica na Linguística Moderna”. *DELTA*, São Paulo, v. 13, n. especial, 1997. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44501997000300005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501997000300005)>. Acesso em: 01 de outubro de 2014.

CLARKE, Arthur C. *2001: uma odisseia no espaço*. Prefácio de Arthur C. Clarke. São Paulo: ALEPH, 2014.

DALGALARRONDO, Paulo. *Natureza e cultura na definição e delimitação do humano: debates e disputas entre antropologia e biologia*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2013. 622 pp. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000912968>>. Acesso em: 28 out. 2014.

DOUGLAS, M. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectivas, 2012

- EBERL, Jason T. “‘Please Make Me a Real Boy’. The Prayer of the Artificially Intelligent”. In: Jerold J. Abrams. (ed.) *The Philosophy of Stanley Kubrick*. The University Press of Kentucky, 2007
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- KAVANAGH, James. “Feminism, Humanism and Science in Alien”. In: Annette Kuhn (ed.). *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Nova Iorque: Verso, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. São Paulo,: Vozes, 1982
- MCCLINTOCKMCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.
- PEARY, Danny. “Interview with Sigourney Weaver”. *Films and Filming*, n. 23, Outubro, 1981.
- SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003
- SANTOS, Laymert Garcia dos. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCHELDE, Per. *Androids, humanoids and other science fiction monsters: science and soul in science fiction movies*. Nova Iorque: New York University Press, 1993.
- SOBCHACK, V. *The Limits of Infinity: the American science fiction film*. Nova Iorque: A. S. Barnes and Company, 1980.
- TELOTTE, J. P. “Human Artifice and the Science Fiction Film”. *Film Quarterly*, Vol. 36, No. 3 (Spring, 1983), pp. 44-51.
- TURING, Alan M. “Computing machinery and intelligence”. *Mind*, 59, 433-460, 1950. Disponível em: <<http://loebner.net/Prizef/TuringArticle.html>>. Acesso em: setembro de 2014.
- TURKLE, Sherry. *The second self: computers and the human spirit*. Cambridge: MIT Press, 2005.