

Ficção Científica e Teatro: uma curta introdução

*Roberto de Sousa Causo**

Largamente considerada como filha da Revolução Industrial, a ficção científica se consolidou como gênero literário no século XIX – quando era chamada de *scientific romance* na Inglaterra, e de *voyage extraordinaire* na França –, mas a partir de tradições narrativas que freqüentemente recuavam centenas ou milhares de anos no passado: a viagem fantástica ou imaginária, o conto maravilhoso, a sátira e a utopia, o romance de cavalaria e o conto gótico, etc. A proeminência que a ciência e a tecnologia alcançaram no século XIX permitiram a essas formas encaixarem-se no novo espírito dos tempos, à medida que a fantasia e a especulação sobre o futuro ou sobre os mecanismos da sociedade podiam contar agora com uma justificativa científica. Esse novo elemento deu às narrativas não apenas uma aceitabilidade maior ou a possibilidade de dialogar com o florescente conhecimento científico, mas fez com que assumissem uma *potencialidade* que as permitia dialogar também com o futuro ou com o que o esforço humano poderia

* Graduado pela área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH/USP.

ambicionar. É por essa razão que o romance de 1818, *Frankenstein or The Modern Prometheus*, de Mary Shelley (1797-1851), se tornou conhecido como o primeiro romance moderno de ficção científica, embora seus aspectos góticos tenham lhe dado popularidade também como obra de horror¹. Ao contar a história de Victor Frankenstein e do homem artificial por ele criado, o romance se torna uma alegoria sobre responsabilidade paterna, diante do novo poder de criação e transformação social representado pela tecnologia.

Os autores de *scientific romances* ou *voyages extraordinaires* de maior repercussão no século XIX foram o francês Jules Verne (1828-1905) e o inglês H. G. Wells (1866-1946). Ambos produziram, entre vários tipos de enredo, histórias de vôos tripulados à Lua. Quando o cineasta francês Georges Méliès (1861-1938) enfrentou o desafio de realizar aquele que muitos consideram o primeiro *feature film* da história do cinema (tinha 21 minutos de projeção, contra 1-3 da maioria das fitas da época), ele se inspirou em *De la Terre à la Lune* (1865), de Verne, e *The First Man on the Moon* (1901), de Wells, para produzir o seu *Le Voyage dans la Lune*, de 1903, fita de grande importância por mostrar, pela primeira vez, o potencial dramático do então novo meio. Ao escolher filmar um *scientific romance*, Méliès incorporou na arte nascente do cinema a sua potencialidade da realização futura, hoje mais que nunca identificada com o poder de transformar imaginação e sonho em realidade – ou a realidade em sonho ou imaginação –, graças aos avanços tecnológicos da produção cinematográfica.

A ficção científica continua fortemente identificada com o cinema e com *esse* cinema em particular: de alta tecnologia e de virtuosismo

¹ O autor que advogou essa hipótese com maior dedicação e competência foi o inglês Brian W. Aldiss, em seu ensaio *Billion Year Spree*, de 1973).

Crop, 7, 2001

de imagens. A ponto de alguns observadores brasileiros (Wilson Martins entre eles) acreditarem que a literatura de ficção científica teria sido superada por sua encarnação cinematográfica – afirmativa que implica enxergar o gênero tão somente como entretenimento para as massas, agora adaptado à era das imagens. A ficção científica como literatura supostamente dirigida às massas seria a sua obsolescência declarada pela arte sinérgica, industrial que é o cinema.

A interação entre cinema e literatura de ficção científica é bem mais complexa do que isso, porém. Esse “entretenimento para as massas” de que falam os críticos é basicamente produto do sucesso do filme de George Lucas, *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*; 1977), que transformou a ficção científica no carro chefe do cinema-espetáculo. Por sua vez, a fonte de *Guerra nas Estrelas* é um subgênero criado nas páginas das revistas especializadas, que haviam surgido a partir de *Amazing Stories* (a revista que lançou a expressão *science fiction*) em 1926. Esse subgênero se tornou conhecido como *space opera*, e é largamente visto como uma criação do norte-americano E. E. “Doc” Smith (1890-1965). O sucesso de *Guerra nas Estrelas* motivou o reaparecimento de uma outra *space opera*, *Jornada nas Estrelas* (*Star Trek*), que já fizera sucesso como adaptação para a TV, do subgênero.

A *space opera* se caracteriza por amplos movimentos no espaço – sistemas solares e galáxias inteiras se tornam o palco no qual se movem corporações, impérios e agências de proporções semelhantes. Para permitir a mobilidade num cenário tão vasto, toda a tecnologia se refere a uma superciência muito além do que os conceitos atuais podem anteciper: são naves que viajam mais rápidas que a luz (barreira intransponível segundo a ciência de hoje), armas que destróem (ou constróem) planetas inteiros, aparelhos que abrem passagens entre as dimensões. Muitas vezes essas hipérboles da imaginação tecnológica encontram reflexo em

habilidade mentais super-humanas – a ”força” ou o poder telepático do Sr. Spock, em *Guerra nas Estrelas* e *Jornada nas Estrelas*, respectivamente.

Por sua vez, essas duas produções foram responsáveis pelo *revival* da *space opera* também na literatura, tornando-o um dos subgêneros da ficção científica de maior sucesso comercial nas livrarias.

O impacto desses filmes e do seu sucesso de bilheteria tornou a ficção científica extremamente vinculada ao cinema-espetáculo de custo de dezenas de milhões de dólares. O vínculo é tão forte que pouca gente é capaz de aceitar o contexto freqüentemente despojado do teatro como meio válido para o gênero. Mas nem só de *space opera* é composta a ficção científica, e a existência de subgêneros mais modestos em seu escopo permite não apenas a produção de filmes de orçamento menor, mas também de peças de teatro.

A primeira adaptação de um livro para uma peça foi justamente de *Frankenstein*, o primeiro romance moderno do gênero, encenado em 1823. O espetáculo, de Richard Brinsley Peake, chamou-se *Presumption, or The Fate of Frankenstein* e deu origem a mais de cem peças inspiradas no romance da autora. Estavam mais na linha de espetáculos de *vaudeville*, enfatizando aspectos góticos em detrimento aos aspectos mais especulativos presentes no romance de Shelley. O clima gótico acabou penetrando na versão cinematográfica mais famosa do romance, o *Frankenstein* (1931), de James Whale, que foi na verdade adaptado de uma peça de Peggy Webling. Um imbróglio de transcodificação – do romance para o teatro e do teatro para o cinema, e do cinema para outras áreas da cultura popular, incluindo histórias em quadrinhos.

Outra obra que trafega na fronteira entre o gótico e a ficção científica, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, novela de Robert Louis

Crop, 7, 2001

Stevenson lançada em 1886, foi adaptada para o teatro “imediatamente após” sua publicação (Clute & Nicholls, p. 1216).

Mas “As primeiras peças originais significativas apareceram nas décadas de 1920 e 30”, porém (Clute & Nicholls, pp. 1216-1217). A mais citada é provavelmente *R.U.R.: Comédia Utópica em Três Atos e um Prólogo*, do austro-húngaro Karel Capek (1890-1938).

A peça, publicada e encenada em 1920, deu ao mundo a palavra “robô”, sugerida a Karel por seu irmão Josef. O seu significado em checo seria o de uma espécie de “trabalhador servo” (*serf-labor*). Aqui porém o termo define uma classe de homens e mulheres artificiais criados em grande escala para trabalhos na indústria, agricultura e serviços. Como são seres de componentes orgânicos e não mecânicos, como a palavra “robô” veio a indicar, uma certa confusão se estabeleceu: na verdade, os robôs de Capek seriam chamados hoje de “andróides”, palavra que “primeiro apareceu em inglês em 1727 em referência a supostas tentativas pelo alquimista Albertus Magnus (*circa* 1200-1280) de criar um homem artificial” (Clute & Nicholls, p. 34).

O Prólogo se inicia com a chegada de Helena Glory, que vem visitar a fábrica dos robôs, Rezon’s Universal Robots, fato raro mas concedido pelo diretor, Harry Domin, seduzido pela beleza da moça. Mas Helena logo admite que sua presença ali tem o objetivo de revoltar os robôs contra os seus fabricantes (Capek, p. 142), advogando que os andróides da R.U.R. deveriam ter os mesmos direitos que os demais seres humanos. A princípio suas idéias são ridicularizadas pelos dirigentes da empresa, que enxergam nos andróides uma “massa” de seres sem vontade própria e sem ambições – basicamente a visão comum dos aristocratas sobre o proletariado ou o campesinato. Em seguida, Domin revela o seu sonho utópico em relação aos andróides:

Mas antes de dez anos, os Rezon's Universal Robots terão produzido tanto centeio, tantos tecidos, tanto de tudo, que diremos: as coisas perderam todo o valor. Que cada um leve aquilo de que precisa. Não haverá mais miséria. Sim, estarão todos desempregados. Mas não haverá mais trabalho que fazer, pois as máquinas vivas farão tudo. Os Robots vestir-nos-ão e alimentar-nos-ão. Os Robots farão os tijolos e construirão as nossas casas. Os Robots escreverão todos os algarismos e varrerão todas as escalas. O trabalho será suprimido. O homem só fará aquilo que lhe apetecer. Libertar-se-á de todos os cuidados e da humilhação do trabalho. Viverá apenas para se aperfeiçoar. (Capek, p. 147)

Isso eqüivale, grosso modo, ao que se vem dizendo dos avanços tecnológicos desde a Revolução Industrial – que ela libertará o homem para a vida do espírito.

O Prólogo termina com Domin pedindo Helena em casamento e o Primeiro Ato abre com os dois casados, após um lapso de dez anos. O leitor sabe ainda que a encantadora e idealista Helena é amada não apenas pelo diretor da empresa, mas pelo corpo de diretores. Um deles, Gall, o “chefe da seção fisiológica e experimental das fábricas R.U.R.”, sensibilizara-se com as idéias da moça e inserira modificações na produção dos andróides, tornando-os mais aptos para a dor e os sentimentos. Como resultado indireto, passados dez anos os andróides estão preparados para a revolta e a tomada do poder, numa espécie de imensa sublevação do proletariado. Contudo os meios para a sua própria reprodução lhes são subtraídos, e eventualmente, com o fim do ser humano, virá também o fim do ser humano artificial.

Crop, 7, 2001

Os muitos elementos marxianos da peça são combinados para escapar a um posicionamento ideológico claramente marxista. Embora a crítica ao capitalismo esteja muito bem marcada, o destino final dos andróides sugere uma fragilidade intrínseca à ditadura do proletariado. A inspiração de Capek é francamente frankensteineana e a sua crítica se dirige a incapacidade do homem moderno em controlar a sua dependência da tecnologia e dos monolíticos esquemas econômicos. Capek continuaria a explorar essa mesma linha no seu impressionante romance *A Guerra das Salamandras* (*Válka s mloky*; 1936), em que salamandras inteligentes são descobertas na Terra e rapidamente empregadas como mão-de-obra barata; uma de suas capacidades é o trabalho submarino, e quando elas alcançam um número apreciável, ameaçam a humanidade com o poder de remodelar os continentes.

R.U.R., porém, termina com uma nota esperançosa, quando, no Segundo Ato, um dos dirigentes da empresa, Alquist, reconhece num casal de andróides, Primus e Helena (batizada assim em homenagem a Helena Glory), as características de um “casal primordial”, novo Adão e Eva capazes de amar e de fugir à tendência coletivizante dos andróides. Eles talvez fundem uma nova sociedade, com a esperança de que seja uma sociedade em bases novas: “Crescerá no meio de um deserto. Tudo aquilo que fizemos, tudo aquilo que edificamos não lhes servirá para nada; as nossas cidades e as nossas fábricas, a nossa arte, as nossas idéias... tudo isso não lhe servirá para nada e, apesar de tudo, não desaparecerá! Sere-mos só nós que desapareceremos. As nossas casas e as nossas máquinas, os nossos sistemas desabarão e os nomes dos grandes tombarão como folhas mortas: só tu, amor, crescerás e florirás por cima das ruínas e confiarás aos ventos a pequena semente da vida.” (Capek, p. 223-34)

A peça pressupõe grandes movimentos de “massas” humanas e a presença sempre insinuada de uma superciência e tecnologia. Capek lida com as limitações do palco referindo-se a esses elementos, extrain-

do força dramática do que não é visto por meio das reações vibrantes e continuadas dos personagens. As referências se dão enquanto a ação acontece, significando risco de vida para os personagens. Os aspectos apocalípticos do enredo se manifestam através da manipulação eficaz de todas as implicações referentes à revolta dos andróides e ao fim da espécie humana. Segundo o crítico inglês Brian Stableford, “Capek se contrasta agudamente com os escritores [de ficção científica] alemães e americanos [do período], e supera os pessimistas ingleses, com respeito à sua suspeita quanto ao progresso, e pelo seu tipo único de comédia negra fatalista” (Stableford, p. 73).

É interessante notar ainda que os elementos presentes em *R.U.R.* faziam parte do tipo de ficção científica realizada desde a segunda metade do século XIX. Nos anos vinte e trinta do século XX o norte-americano Stanton A. Coblentz (1896-1982) escreveu, como parte da produção de *pulp fiction* em revistas especializadas, romances satíricos que lidavam com ansiedades marxianas próprias do período pós-I Guerra Mundial (novamente, os movimentos de massas populares, o capitalismo especulativo, a mecanização da sociedade, e o belicismo cada vez mais catastrófico) e aspectos apocalípticos semelhantes aos de Capek. As convenções e dispositivos literários da ficção científica lhes serviram bem o bastante.

Outras peças de teatro de ficção científica, escritas diretamente para o meio, incluem *Back to Methuselah* (1922), de George Bernard Shaw, a primeira peça a tratar do assunto “evolução”; *Wings Over Europe*, de Robert Nichols e Maurice Browne, que já tratava de armas atômicas em 1928; *The Bedbug* (1929) e *The Bathhouse* (1930), do satirista russo Vladimir Mayakovsky; e *Bliss* (1934) e *Ivan Vasilievich* (1935-6), de outro satirista russo, Mikhail Bugakov – todas usando o subgênero da viagem no tempo para expor as mazelas do sistema soviético (Clute & Nicholls, p. 1216).

No pós-guerra, novas obras originais surgiram. Arthur Koestler escreveu a comédia de humor negro *Twilight Bar* (1946), “sobre dois alienígenas que ameaçam destruir a Terra a menos que os habitantes de uma pequena ilha alcancem a felicidade em três dias” (Clute & Nicholls, p. 1216). J. B. Priestley foi o autor *Summer Day’s Dream* (1949) e Upton Sinclair escreveu *A Giant’s Strength* (1948) e *The Enemy Had It Too* (1950) – todas sobre a guerra nuclear, tema comum na época. Já Elias Canetti “escreveu duas peças em que a sociedade busca a utopia: numerando todos os cidadãos de acordo com uma previsão das datas dos seus falecimentos (*Die Befristeten*, 1956), ou banindo espelhos ou outros dispositivos de vaidade (*Komödie der Eitelkeit*, escrita em 1934 e encenada em 1950)” (Clute & Nicholls, p. 1216). Na peça *Voyage to Tomorrow* (1950), do autor egípcio Tawfík al-Hakím, dois assassinos condenados recebem uma chance de regeneração através de uma viagem espacial.

Retornando aos aspectos da transcodificação e do potencial de certas obras de ficção científica para fugirem dos estereótipos impingidos ao gênero, é interessante analisar o caso de “Flores para Algernon” (*Flowers for Algernon*), de Daniel Keyes. Segundo o acadêmico norte-americano Eric S. Rabkin,

Flowers for Algernon é uma obra única, embora a história básica exista em pelo menos cinco formatos distintos: o conto original de Daniel Keyes publicado como “Flores para Algernon”² in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (abril, 1959); a versão expandida para romance de Keyes [...] pri-

² Esta versão existe em português, parte do volume *Os Melhores Contos de FC de Júlio Verne aos Astronautas*, enquanto que a versão romance permanece inédita, daí a razão de ser mantida aqui nos eu título original.

meiro publicada como *Flowers for Algernon* (Harcourt Brace, 1966); *The Two Worlds of Charlie Gordon*, um teledrama da U.S. Steel Hour; *Os Dois Mundos de Charlie* [Charlie], um *feature film* de Hollywood (1968); e *Charlie and Algernon. A Very Special Musical*, primeiro produzido em Chicago (1981). Como um conto e romance, este é talvez a história de ficção científica mais largamente lida nas escolas públicas americanas. Todavia nem o romance nem o teledrama nem o filme sustentam marca alguma, tais como uma nota do editor ou música “alienígena” assustadora, indicando que a história seja uma ficção científica. “Flores para Algernon” recebeu o Prêmio Hugo 1960, dado pelos fãs na Convenção Mundial de Ficção Científica, para melhor conto do ano, e reescrito de suas trinta páginas originais para as dimensões de um romance, *Flowers for Algernon*, embora editado como uma ficção mainstream, recebeu o Prêmio Nebula 1966, dado pelos membros profissionais da Science Fiction Writers of America, como o melhor romance de ficção científica do ano [...]. O sucesso do teledrama impeliu o seu astro, Cliff Robertson, a conduzir um esforço para transformar o teledrama e o romance em *Charlie*, que possivelmente se tornou o ponto alto da carreira de Robertson: ao revisitar o papel título, Robertson recebeu o seu único Oscar (Melhor Ator). (Rabkin, p. v-vi)

A história acompanha a trajetória de Charlie Gordon, um retardado mental de trinta e poucos anos, alçado à condição de gênio por um experimento científico. Mas os efeitos são passageiros, e Charlie perde as suas habilidades intelectuais recém-adquiridas, e volta à condição de deficiente. Os elementos tecnológicos são praticamente inexistentes, a

Crop, 7, 2001

ponto do crítico estruturalista Robert Scholes ter afirmado que o romance pode ser chamado de “ficção científica mínima”:

Ela estabelece apenas uma descontinuidade [o procedimento neurológico que aumenta a capacidade intelectual] entre o seu mundo e no nosso [onde o procedimento não existe], e esta descontinuidade não requer nenhuma reorientação apreciável das nossas assunções acerca do homem, natureza ou sociedade. Todavia essa ruptura com o normal eleva toda a história para fora de nossa situação familiar de experiência. (Scholes, p. 54)

Estruturado como o diário de Charlie, o conto permite ao leitor acompanhar o seu desenvolvimento intelectual, no paralelismo entre a prosa inicialmente infantil e desconexa, repleta de erros de ortografia e sintaxe, e que aos poucos se desenvolve numa exposição clara e numa auto-análise psicológica profunda. E, em seguida, o retorno a uma prosa própria de um homem de idade mental inferior aos dez anos. No romance esse efeito derivado da narrativa mais compacta se torna mais esgarçado, mas possibilitou ao autor incluir mais comentários sobre as neuroses da sociedade norte-americana da época e realizar uma psicanálise em torno da rejeição de Charlie por sua mãe (espelhando a rejeição social). Como produção cinematográfica a história deu a Robertson a possibilidade de uma *performance* brilhante, o sonho de qualquer ator dramático.

Não disponho de dados sobre o musical, mas qualquer leitura do romance revelaria o seu potencial para um drama de teatro – as situações são facilmente divisíveis em cenas de ambientação variada e densa. E não há em qualquer um dos formatos dessa ficção científica, nenhum

dos elementos ou convenções mais comumente associados ao gênero: alienígenas ou naves espaciais, cenários futuristas (a história é contemporânea) ou paisagens extraterrestres, robôs ou mutantes.

Ray Bradbury, o conhecido escritor de ficção científica, tem mantido um vínculo com o teatro, adaptando seus próprios escritos ficcionais para o palco. Três contos formam a amarração de *The World of Ray Bradbury* (1964), e histórias interligadas aparecem em *As Crônicas Marcianas* (*The Martian Chronicles*; 1977), adaptado de uma das obras clássicas do autor, também vista como mini-série na televisão. Muitos contos de Bradbury foram adaptados para o formato de teledramaturgia na série *Ray Bradbury Theatre*, produzida para o canal de cabo Sci-Fi Channel.

O clássico de Aldous Huxley, *Admirável Mundo Novo* (*Brave New World*), foi adaptado por David Rogers em 1970, e *Um Cântico para Leibowitz* (*A Canticle for Leibowitz*) de Walter M. Miller, Jr., por Richard Felnagle em 1986. O primeiro é uma sátira distópica sobre um futuro de massificação e programação social; o segundo uma história de pós-holocausto nuclear, amparada por reflexões religiosas.

Ralph Willingham, que preparou o verbete sobre teatro para *The Encyclopedia of Science Fiction*, afirma que os

dramas de [ficção científica] mais notáveis a partir da década de 1960 têm sido aqueles feitos por dramaturgos profissionais, empregando premissas ou a iconografia familiar da fc para propósitos não relacionados à fc. Antonio Buero Vallejo explorou os efeitos sociológicos da Guerra Civil Espanhola através dos olhos de dois pesquisadores do futuro, em *El tragaluz* (1967). De Sam Shepard, “The Unseen Hand” (1969) apresenta um alienígena fugitivo que

Crop, 7, 2001

busca a ajuda de três foras-da-lei do Velho Oeste [...] (Clute & Nicholls, pp. 1216-17)

Essa última premissa lembra narrativas pertencentes à tradição de ficção científica e fantasia desenvolvida por Richard Matheson, Charles Beaumont, Ray Bradbury e Harlan Ellison, popularizada na televisão por meio da série em formato de antologia, *Além da Imaginação* (*The Twilight Zone*; 1959-1964), criada pelo escritor Rod Serling. Em tais narrativas, situações quotidianas ou cristalizadas como pertencentes a certas áreas da cultura popular, são descentralizadas e subvertidas pela inserção de elementos fantásticos.

O teatro de ficção científica, especialmente no mundo anglófono, tem se mantido em cena até este nosso início do século XXI, e seria meramente referencial listar mais obras. Basta dizer que tem assumido a forma de comédia ou de musicais, mantendo diálogos intertextuais tanto com outras formas dramáticas (cinema ou televisão) quanto com a própria literatura de ficção científica.

No Brasil não são desconhecidas peças dotadas de elementos fantásticos. Contudo o emprego dos deslocamentos propiciados pela ficção científica em particular, para enxergar a realidade contemporânea a partir de ângulos inesperados, tem sido amplamente ignorado.

Uma exceção foi a peça “O Pedestre”, baseada no conto “The Pedestrian” de Ray Bradbury, encenada com a autorização do autor na I Convenção Brasileira de Ficção Científica. O enredo fala de um homem que aprecia caminhar sozinho à noite. Em um de seus passeios, ele é cercado por policiais pertencentes a um aparato repressivo. Aqui também se trata de ficção científica mínima ou minimalista: um simples

Sousa CAUSO, Roberto de. *Ficção Científica e Teatro: uma curta introdução*

deslocamento basta para sugerir, com alguma força, um futuro totalitário onde atos, que nos parecem os mais corriqueiros, são vistos como subversivos.

A I Convenção Brasileira de Ficção Científica aconteceu em São Paulo, em setembro de 1965, quando o Brasil entrava no segundo ano da ditadura militar.

Crop, 7, 2001

Bibliografia

AYLESWORTH, Thomas G. *Monsters and Horror Movies*. New York: Gallery Books, s.d.

CAPEK, Karel. “R.U.R.: Comédia Utópica em Três Actos e um Prólogo”. In *Os Melhores Contos de FC de Júlio Verne aos Astronautas*, Lima de Freitas, ed. Lisboa: Edições Livros do Brasil, Coleção Argonauta N.º 100, s.d.

CLUTE, John & Nicholls, Peter, ed. *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin’s Press, 1993.

GUNN, James, ed. *The Road to Science Fiction Volume 6: Around the World*. Clarkston, GA: White Wolf Publishing, 1998.

HARDY, Phil. *Science Fiction: The Aurum Film Encyclopedia*. London: Aurum Press, 1991.

RABKIN, Eric S. “Introduction”. In *Flowers for Algernon*, Daniel Keyes. Norwalk: The Easton Press, 1995.

SCHOLES, Robert. *Structural Fabulations*. Notre Damme: University of Notre Damme, 1975.