

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Faculdade de Comunicação Social  
PPGCOM - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

PEDRO HENRIQUE BAPTISTA REIS

**THE TWILIGHT ZONE, UTOPIA E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE**

Em outros mundos seremos outros homens?

Março de 2014

PEDRO HENRIQUE BAPTISTA REIS

**THE TWILIGHT ZONE, UTOPIA E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE**

Em outros mundos seremos outros homens?

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Professor Orientador: Prof. Dr. Francisco R. Rüdiger

Porto Alegre  
2014

## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

**R375t** Reis, Pedro Henrique Baptista  
The *twilight zone*, utopia e construção da identidade: em outros mundos seremos outros homens? / Pedro Henrique Baptista Reis. – Porto Alegre, 2014.  
277 f.

Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS.  
Orientação: Prof. Dr. Francisco R. Rüdiger.  
Área de Concentração: Práticas e Culturas da Comunicação.

1. Comunicação Social. 2. Séries de Televisão - Crítica e Interpretação. 3. The Twilight Zone. 4. Utopia. 5. Ideologias. 6. Identidade Cultural. 7 Ficção Científica. I. Rüdiger, Francisco R.. II. Título.

**CDD 301.161**

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária  
Cíntia Borges Greff - CRB 10/1437

PEDRO HENRIQUE BAPTISTA REIS

**THE TWILIGHT ZONE, UTOPIA E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE**

Em outros mundos seremos outros homens?

**Tese apresentada como requisito para a  
obtenção do grau de Doutor pelo Programa  
de Pós-Graduação da Faculdade dos Meios  
de Comunicação Social da Pontifícia  
Universidade Católica do Rio Grande do Sul**

Aprovada em 31 de Março de 2014

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Profa. Dra. Paula Viviane Ramos**

---

**Profa. Dra. Míriam de Souza Rossini**

---

**Prof. Dr. Charles Monteiro**

---

**Profa. Dra. Cristiane Finger**

## AGRADECIMENTOS

Ao final de um percurso de quatro anos, cheio de descobertas e reviravoltas, a lista de agradecimentos poderia ser quase tão longa quanto a tese em si. São tantos os colegas e professores, pessoas e amigos que iluminaram uma parte dessa trilha que me traz até aqui. Reservo-me aqui a agradecer àquelas pessoas que sempre estiveram presentes. Que não precisavam mas me receberam de braços abertos em seus corações, *paciências*, países e mentes.

Primeiramente ao Prof. Dr. Francisco Rüdiger, meu orientador e, gostaria de pensar, amigo, que sempre foi franco e honesto e sempre acreditou que meu potencial poderia ser sempre maior.

Ao Prof. Dr. Ollivier Dyens, antes professor da Concordia University e agora na McGill University, em Montréal. Foi mais do que apenas um orientador, foi um amigo e um guia que abriu meus pensamentos para tantas e tantas coisas, que deu seu tempo sem jamais pedir nada em troca que não fosse a satisfação de ajudar. Sem ele toda a experiência que foi residir durante cinco meses no Canadá através do programa de doutorado sanduíche da Capes jamais teria sido possível. E jamais teria sido tão frutífera.

Agradeço a minha adorada esposa, mulher, namorada, amiga e companheira Graziela Azevedo, a quem tive a sorte de conhecer nos corredores da Famecos (e do Facebook) e que me acompanhou nos derradeiros anos dessa jornada, tolerando minhas explosões, minha impaciência, minha ansiedade, sendo a companheira que primeiro fez com que o Canadá fosse uma segunda Terra Natal e que compartilha comigo minha obsessão por livros e leitura. Te amo.

Agradeço também a ajuda inestimável do colega e também futuro doutor Luiz Maurício Azevedo. Sempre me forçando pra frente, sempre me fazendo acreditar em mim, sempre lendo o que escrevo e sempre um faixo de luz num mundo cada vez mais escuro de grandes mentes. Obrigado, amigo. De coração.

Também agradeço aos meus pais. Sem o apoio incondicional deles eu jamais teria podido viver essas aventuras que compõe um doutoramento. Amo vocês também.

Pedro Henrique Reis

*“Todo facho de luz lançado no reino das sombras com a lanterna do sonho é fantasiado e se manifesta indistintamente como tal? Isto, por sua vez, depende da definição a que se chegou dos conceitos e das delimitações do real. Também uma definição que não se detém diante da chamada facticidade, que, em vez disso, reconhece processos não-reificados e espaços abertos, não permitirá que esses espaços sejam ocupados por pieguices de gosto mais ou menos duvidoso. De qualquer maneira, tal definição rejeitará como totalmente irrealis ou imprestáveis para a realidade conteúdos sobre os quais nada se sabe só porque, ao lado do milagre, a imortalidade é filha predileta da fé e porque, no seu lugar, a metamorfose humana em nada é razão suficiente para que as imagens do desejo mais humanas do non omnis confundur sejam eliminadas com o problema da dignidade que está na sua base, ou seja: elas não sofreram a perda desse problema e de seu mundo em todas as formas - inclusive na forma necessariamente fantástica”.*

Ernst Bloch, Princípio Esperança - Volume 3, p.191

## RESUMO

### THE TWILIGHT ZONE, UTOPIA E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

Em outros mundos seremos outros homens?

Este trabalho se trata de uma recuperação e análise crítica da antologia televisiva criada por Rod Serling, *The Twilight Zone*, visando perceber como ela elabora ficcionalmente as tensões relativas à questão da construção da identidade e dos projetos de mundo, utópicos e ideológicos, contidos nas tensões vividas no momento histórico posterior à Segunda Guerra Mundial e através da produção de cultura de massa durante a expansão da televisão no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Para esse fim apresentamos um recorte de 19 episódios selecionados a partir das 5 temporadas originais da série entre os anos de 1959 e 1964 e arranjados como eixos que articulem coerentemente as temáticas inerentes à série da *solidão*, da *aventura espacial* e da *metamorfose do homem moderno* com a apropriação por ela dos gêneros da Ficção Científica e da Utopia. Em conclusão, *The Twilight Zone* é um dos sinais do modo como a Ficção Científica se imiscui na televisão e carrega consigo a proeminência daquilo que ela tem de mais ressonante sobre os anseios da época moderna e, com isso, opera uma expansão do pensamento utópico e uma crítica aos modelos ideológicos também presentes aí.

#### Palavras-Chave

The Twilight Zone; Televisão; Tele-séries; Utopia; Ideologia; Identidade; Ficção Científica

## **ABSTRACT**

### **THE TWILIGHT ZONE, UTOPIA AND THE MAKING OF THE SELF**

On Other Worlds Will We be Other Men?

This thesis is a recuperation and critical analysis of the television anthology created by Rod Serling, *The Twilight Zone*, and has as its main goal the perception of how the show fictionalises the tensions and fears regarding the construction of the self and of world projects, be they utopian or ideological, on the period after the Second World War and through the pervasiveness of media culture production and the expansion of television in the late 1950's and early 1960's. In order to do so we present a group of 19 episodes arranged in three axes that coherently articulate the themes of *loneliness*, the *space adventure* and the *metamorphosis of modern man* with the genres of Science Fiction and Utopia. In conclusion, The Twilight Zone is one of the signals of the way Science Fiction invades television and carries with it the prominence of all that is most resounding about the fears and anxieties of the modern times and, with that, expands the utopian thought and a critique of the ideological models also present there.

#### **Keywords:**

The Twilight Zone; Television; Tele-series; Utopia; Ideology; Identity; Science Fiction

# SUMÁRIO

<b>1</b> <b>INTRODUÇÃO</b> Ficção Científica, Utopia e Rod Serling	<b>10</b>
<b>2</b> <b>ONDE ESTÁ TODO MUNDO?</b> Uma estrada deserta: Identidade, Ideologia e Utopia	<b>31</b>
<b>3</b> <b>PLACAS NA ESTRADA</b> As Análises	<b>62</b>
<b>3.1 O ÚLTIMO HOMEM NA TERRA</b> Eixo 1 - Solidão	<b>67</b>
<b>3.2 O PRIMEIRO HOMEM NO ESPAÇO</b> Eixo 2 - A aventura espacial	<b>117</b>
<b>3.3 O NOVO HOMEM PRESENTE</b> Eixo 3 - A metamorfose do homem contemporâneo	<b>174</b>
<b>4</b> <b>CONCLUSÕES</b> O meio do caminho entre a luz e as sombras	<b>243</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>264</b>
<b>FILMOGRAFIA</b>	<b>273</b>
<b>ANEXOS (lista de ilustrações)</b>	<b>276</b>

## 1 Introdução

Ficção Científica, Utopia e Rod Serling

Quando Thomas More publicou seu "*Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*" (ou simplesmente "Do melhor estado da república e a nova ilha Utopia"), em 1516, ele o fez baseado no julgamento de que a ponderação racional poderia organizar melhor a vida dos homens e o fez também baseado nas evidências inegáveis trazidas pelos exploradores além-mar, a notícia de que o mundo não era mais finito. Ali More consolidava um gênero que não nascera em sua obra, mas que vinha na esteira da história do Ocidente desde pelo menos Platão e sua "República" (380 a.C.), pelo menos desde que o homem organizara-se em cidades. More popularizava o gênero literário e narrativo da *construção de mundos*.

Quando Mary Shelley publicou seu "*Frankenstein: Or, The Modern Prometheus*" (ou "Frankenstein; ou O Moderno Prometeu"), em 1818, ela o fez baseada no julgamento de que a racionalidade científica, explorada pelo capitalismo fabril que incidia sobre as sociedades europeias, solaparia o cotidiano das pessoas transformando as ontologias de mundo e homem que colonizavam os imaginários da época. Ela também o fez baseada nas evidências inegáveis trazidas à baila pela miríade de cientistas, *experts* e técnicos que rompiam com as tradições metafísicas do Ocidente ao apresentarem um mundo regido por leis naturais que podem ser compreendidas e utilizadas ao invés de uma vontade divina superior que só pode ser aceita. Ali Shelley consolidava um gênero que não necessariamente nascera em sua obra, mas que também vinha na esteira da história do Ocidente, dessa vez desde pelo menos Luciano de Samosata e sua "Verdadeira História", no século II. Shelley popularizava o gênero do *estranhamento cognitivo*.

Essas duas obras, portanto, dão exemplo das ideias que animaram a modernidade. A colonização e a arregimentação do mundo. A transformação do espaço-tempo humano perpetrada pelos meios de transporte e de comunicação, pela medicina e pelas ciências biológicas. A emancipação do homem através da industrialização e mecanização da produção fabril e agrícola. A ruptura dos modos

tradicionais de vida em favor da urbanização, comercialização e laicidade. Em suma, ambas as obras são expressões de gêneros narrativos, a Utopia e a Ficção Científica, que, por sua vez, são uma busca pela lida com o deslocamento cognitivo e ontológico que ocorre com as culturas humanas através e por causa do desenvolvimento tecnológico, da descoberta do mundo primeiro como um globo e depois como espaço finito e cartografado e da pergunta sobre o registro do Homem num mundo de multiplicidade étnica, social e ideológica.

"Aquele que pensa que seu vale é o mundo é cego. Seja ilha ou vale, no espaço ou (desde a revolução industrial e burguesa) no tempo, a nova configuração é correlativa aos novos habitantes. Os alienígenas - utopistas, monstros, ou simplesmente estranhos diferentes - são o espelho do homem tanto quanto o país diferente é o espelho para o seu mundo. Mas o espelho não apenas reflete, ele também transforma, ventre virgem e dínamo alquímico: o espelho é uma prova severa" (SUVIN, 1979, p.5).

Nosso principal objetivo com esse trabalho é focar a mediação dessas ideias no contexto da imbricação desses gêneros com as origens da televisão enquanto meio de comunicação massivo. O produto televisivo que recortamos é "*The Twilight Zone*", ou, como ficou conhecida no Brasil, "Além da Imaginação"<sup>1</sup>, criada por Rod Serling e veiculada na rede CBS entre os anos de 1959 e 1964. A série marca indelevelmente a transposição do gênero da Ficção Científica para a televisão, criando conteúdo original, apropriando os moldes da televisão dramática que já haviam sido utilizados em seus antecessores menos bem sucedidos, "*Tales of Tomorrow*" (que teve 85 episódios de 1951 a 1953) e "*Science Fiction Theatre*" (com 78 episódios de 1955 a 1957), mas, acima de tudo, é produto da era que viu a

---

<sup>1</sup> Ao longo deste trabalho optamos por fazer referência à série através de seu título original em inglês, *The Twilight Zone*, e de uma tradução mais literal dele, que seria *zona do crepúsculo*. Essa escolha se dá porque ao longo da série Rod Serling aparece em *off* e em cena como narrador da série e ele comumente faz jogos de palavras que culminem com a menção ao nome da série, como no episódio "*The Lonely*", parte do nosso recorte e que será abordado no capítulo 3: ao final do episódio o texto de Serling é "[...] *all of mr. Corry's machines - including the one made in his image, kept alive by love, but now obsolete... in the Twilight Zone*" ou "[...] todas as máquinas do senhor Corry - incluindo aquela feita a sua imagem, mantida viva por amor e agora obsoleta... na zona do crepúsculo". Na tradução brasileira o final dessa linha seria "... e agora obsoleta... além da imaginação". Concluímos que essa tradução poderia ser confusa, podendo ser lida como um adjetivo ou superlativo ("mais obsoleta do que nunca", "obsoleta de forma inimaginável", etc.) e deixaria passar o sentido original da proposição de Serling que é a de que a série, o espaço diegético de cada episódio, transcorre fora do espaço-tempo da audiência. "*You're entering the wondrous dimension of imagination*" ou "você está entrando na maravilhosa dimensão da imaginação" (ZICREE, 1990, p.xiii) já dizia a frase de Serling ainda em seus primeiros rascunhos. "*You are traveling to another dimension*" ou "você está viajando para uma outra dimensão", como diz a narração inicial dos episódios a partir da quarta temporada. A indicação é a de que se trata de uma *zona* ou *dimensão*, uma local no qual se pode entrar, exatamente descrito, como veremos adiante, como aquele *própria da imaginação*. Portanto, não *além* nem *além* dela.

derradeira popularização desse meio de comunicação de massa. “*The Twilight Zone*” teve 156 episódios e após seus 5 anos de exibição na CBS logo foi vendida para outras emissoras, que a retransmitem até os dias atuais em reprises, e inclusive para outros países, sendo transmitida originalmente pela TV Rio/Tupi no Brasil e hoje ainda aparecendo nas reprises do canal Syfy de televisão por assinatura e no serviço de *streaming* Netflix. Ela apresenta um formato antológico, com cada episódio se tratando de uma narrativa, personagens, cenários e temas independentes.

Neste trabalho buscaremos focar como ela medeia e articula a tradição da ficção utópica e o gênero narrativo Ficção Científica ao abordar a alienação, a pervasividade da técnica e da ciência e as metaformoses que incidem sobre o homem moderno, especificamente no contexto do pós-Guerra e do início dos anos 1960. Nosso principal problema de pesquisa é desencobrir a mediação através da série das disputas ideológicas, de projeção e representação de mundo, que são perpetradas em episódios que se articulam entre si coerentemente. Aqui também reside nosso problema secundário: é possível afirmar essa coerência discursiva em *The Twilight Zone* a despeito de se tratar de uma série antológica que apresenta adaptações de múltiplas fontes (roteiros originais de diversos escritores, adaptações de contos e livros, etc.)?. Para tal precisaremos expor e interpretar episódios selecionados segundo um critério de coerência temática, consequência de uma documentação prévia, apresentada em caráter de relatório de qualificação. De um corpo total de 156 episódios selecionamos 18 episódios de quatro temporadas da série e os arranjamos em três eixos temáticos.

O primeiro eixo é dedicado à temática que nomeamos *solidão*. O segundo dedicado a temática da *aventura espacial*. E, finalmente, um terceiro focado na *metamorfose do homem na modernidade*. Adiante apresentaremos uma explanação mais detalhada acerca da constituição e características desses eixos assim como dos métodos de análise, mas antecipamos que os três eixos serão apresentados em sequência, cada um com seis episódios apresentados cronologicamente e seguidos de uma exposição dos detalhes mais importantes e de sua análise. Ao final de cada eixo apresentaremos uma sucinta recuperação das análises. Em outro capítulo,

então, consolidaremos essas conclusões parciais em conclusões finais deste trabalho. Nossa hipótese principal é de que o diagnóstico de diversos autores que se debruçaram sobre a temática da Ficção Científica, enquanto literatura e modo narrativo da cultura popular do capitalismo tardio, de que essa época, o pós-Guerra e o início dos anos 1960, devido às pressões ideológicas da polarização político-militar global, seria uma de *diminuição da imaginação utópica* (JAMESON, 2000; BOOKER, 2002, 2002a; FREEDMAN, 2000; entre outros) em favorecimento de narrativas mais críticas ou simplesmente menos alinhadas com a transformação de mundo não é de todo válido. Nossa hipótese central é, portanto, também uma problematização sobre o binômio utopia/distopia que tem se tornado modo usual de trato dessas questões em detrimento da ideia de uma *anti-utopia* que objetiva-se como conto cautelar.

A representação de um projeto de mundo, de um projeto de *mundo futuro* acima de tudo, é em si mesma problemática. A imbricação entre a utopia, esse gênero narrativo carregadíssimo de um viés político, e a Ficção Científica, enquanto aquele gênero tipificado pelo deslocamento do receptor daquela mensagem que precisa adaptar-se à compreensão de um mundo similar ao seu mas transformado pela entrada em cena de um *novo radical* (ou *Novum*), que é o encontro forçoso com um Outro que transforma o registro do mundo e altera nossa ontologia das coisas e seres nele presentes, contém em si mesma a questão da diferença, a questão de *qual diferença* é trazida à tona e qual é obliterada ou esquecida. A pergunta, portanto, se torna quais homens herdarão esse mundo futuro mais perfeito que o atual e se alguns homens não herderão esse mundo, podemos chamá-lo de *mais perfeito?*

“O zelo de *The Twilight Zone* em revelar as partes da vida moderna que os programas de TV da época evitavam é o que a diferencia. Isto faz de *The Twilight Zone* uma ferramenta valiosa para compreender melhor como os norte-americanos [e aqueles outros povos alinhados com os ideias democráticos e capitalistas dos Estados Unidos] viam sua época na era que serve de ponte entre o final do segundo mandato de Eisenhower e o começo da escala da Guerra do Vietnã [a qual, aliás, é mencionada no episódio “*In Praise of Pip*”, da quinta temporada da série em 1964]” (FAIN, 2012, loc.41).

Esses três eixos que recortamos, portanto, estruturam analiticamente os materiais fornecidos pela série. Porém, o objetivo paralelo a uma interpretação da

série é a construção de uma chave de leitura que possibilite, em certos termos, *mapear* a lida do gênero da Ficção Científica na televisão, de maneira mais geral, sobre as temáticas recortadas. Para tanto pensamos que mais do que uma recuperação histórica do gênero da Ficção Científica, apenas uma curta e introdutória contextualização da série bastará. Mas para tal é preciso que estejamos suficientemente apoiados em um conceito norteador do gênero que transcenda os estudos literários e concilie a influência da literatura e da imaginação utópica com aquilo que é próprio ao gênero narrativo e com a pretensão realista que, numa primeira observação da série, percebemos servir para que os episódios específicos ressoem com a audiência.

“A concepção influente de Darko Suvin de Ficção Científica como ‘estranhamento cognitivo’, que enfatiza o comprometimento do texto de Ficção Científica com a razão científica, pareceria continuar uma longa tradição de ênfase crítica na verossimilhança de Aristóteles em diante (ele que famosamente explicou que a história apenas descreve o que aconteceu, enquanto que a ‘poesia’ - num sentido mais amplo - descreve acontecimentos prováveis ou críveis). O papel da cognição na Ficção Científica então inicialmente implanta as certezas e as especulações da era científica secular e racional: o uso inovador de Suvin para esse conceito pressupõe que conhecimento hoje em dia - o intelecto geral de Marx - inclui o social e que assim a recepção da Ficção Científica em última análise inclui o Utópico” (JAMESON, 2005, p.63).

Apropriar esse conceito nos permite afirmar de início que os episódios de *The Twilight Zone*, e mais especificamente os aqui recortados, *podem* agir como *contos cautelares*. Também já nos coloca frente à essa problematização entre utopia e Ficção Científica que se torna especialmente visível depois da Segunda Guerra Mundial e segue na imbricação que esses gêneros perpetuam ao serem apropriados pela nascente Cultura da Mídia que impera primeiro na imprensa e no cinema, depois no rádio e finalmente na televisão. Em si mesmas expressões desses projetos de mundo e dessa imaginação de *múltiplos futuros possíveis*, os meios de tele-comunicação eletrônica são rapidamente povoados por textos derivados dos impulsos contidos nesses dois gêneros. E exatamente “devido à proximidade que mantêm com as condições sociais em que surgiram, os textos populares da mídia constituem um acesso privilegiado às realidades sociais de sua era” (KELLNER, 2001, p.143).

As transformações da modernidade se aceleram e são seguidas, permeadas e incentivadas por essa conjunção entre a Ficção Científica, esse gênero *plebeico* que apropria o moderno conto de aventura e logo se torna, *de facto*, o conto folclórico do capitalismo tardio, da industrialização e da rápida urbanização - como o moderno conto de aventura era o da expansão imperialista e colonial, e a Utopia. À eletricidade e às primeiríssimas tecnologias de telecomunicação que colonizaram o século XIX com “esquemas ambiciosos para se comunicar com toda a terra e até mesmo além das estrelas, esquemas que objetivavam superar as limitações de distância e do cabo” (MARVIN, 1988, P.195) e que moveram tremendos projetos como as linhas telefônicas e telegráficas através do continente norte-americano segue-se a gravação e transmissão de sons e a gravação e projeção de imagens, corporificadas nas tecnologias de radiotransmissão e na popularização vertiginosa de casas de cinema. Essas e muitas outras tecnologias motivaram toda uma gama de “fantasias e sonhos”, tecnofábulas, por assim dizer, “produtos humanos importantes para a definição dos limites da imaginação” (MARVIN, 1988, p.7) e para a mobilização, em retro-alimentação, da própria ciência. Essa expansão da ficção - da ficcionalização, inclusive popular e quase folclórica - da ciência acompanhou o trajeto que se cursou da técnica fabril para a consolidação de uma grande institucionalização científica, da era das fábricas e dos primeiros momentos de automação, para a era nuclear e, depois, espacial e, hoje, informática.

“Com o surgimento da Era Moderna, o pensamento tornou-se principalmente um servo da ciência” (ARENDR, 2008b, p.21) e é através dela que o homem passa a julgar o mundo e encontra seu chão, ainda que um chão móvel de verdades, “como nas ciências”, nunca permanentes, veracidades provisórias “que esperamos trocar por outras mais acuradas à medida que o conhecimento progride” (ARENDR, 2008b, p.79). Esse sistema de substituições, de inconstâncias, encontrará na Ficção Científica um seio fértil: as possibilidades apresentadas por dezenas de autores cativaram (e ainda cativam) os leitores e as audiências com as promessas de uma “ciência que realizou e afirmou aquilo que os homens haviam antecipado em sonhos - sonhos que não eram loucos nem ociosos” (ARENDR, 2008a, p.9-10). As possibilidades da ciência, dramatizadas pela ficção, se tornaram a baliza dos problemas que ela ainda não resolveu e encenam embates ferozes entre posturas e

visões de mundo. O estatuto da ciência e sua popularização, na forma de artigos cotidianos, artefatos e estratégias que transformam a vida humana e o sentido do que é viver uma vida satisfatória, envolve constantemente uma transformação também daquilo que consideramos nossos valores.

“O primeiro nível do [pensamento] lógico é o juízo, cuja essência consiste, segundo os melhores lógicos, na crença. Na base de toda crença está a *sensação do agradável ou do doloroso* em referência ao sujeito que sente. Uma terceira e nova sensação, resultado das duas precedentes, é o juízo em sua forma inferior. - A nós seres orgânicos, nada interessa originalmente numa coisa, exceto sua relação conosco no tocante ao prazer e à dor” (NIETZSCHE, P.27, 2005)

A história da popularização da Ficção Científica e sua posterior colonização dos e pelos meios de comunicação de massa, especificamente os eletrônicos, passa necessariamente pela averiguação de que ela é, em si mesma, uma constatação sobre a fluidez com que as sociedades, agora multiculturais, precisam reavaliar seus valores antes intocáveis e fora de qualquer disputa. O confortável, o prazeroso, o aceitável, os limites da relação com o Outro, seja aquele próximo, igual, o mesmo, ou aquele infinitamente distante, são tornadas fluidas pela desagregação dos conjuntos e comunidades humanas. A Ficção Científica também se torna, ao ser englobada pela Cultura da Mídia, um campo de disputas onde decidem-se dinamicamente o *bom* e o ruim, onde crenças, especialmente acerca dos valores e de como perpetuar sua manutenção, são confrontadas umas com as outras. Onde são apresentados os discursos dominantes e contra-hegemônicos e onde se articulam conflitos sociais, medos e esperanças utópicas.

Torna-se necessária, portanto, uma "dupla hermenêutica" (JAMESON, 1979 apud KELLNER, 2001, p.145) que atente aos dois movimentos responsáveis pela popularização e propagação desse gênero narrativo, até então percebido como literatura "destituída de credibilidade" (ARENDDT, 2008a, p.10) e que ao mesmo tempo atente para as funções ideológicas e utópicas contidas nos produtos da cultura da mídia. Um movimento de interpretação, então, que seja também duplo ao contextualizar o objeto, ao abarcar seus dois movimentos peculiares do século XX: a adoção precoce pelo cinema dos tropos e temas da Ficção Científica e o reduzido preço e mais fácil distribuição que as mídias impressas, marcadamente o formato da revista (em específico do que geralmente se chama revistas *pulp* ou *pulp*

*publications*, numa referência à baixa qualidade da polpa de madeira usada para produzir o papel que confeccionava essas publicações).

Um dos movimentos de popularização se dá pela pervasividade do gênero e o outro pela adoção desse mesmo gênero no cinema, no rádio e na televisão.

Em 1910, o norte-americano J. Searle Dawley adapta o romance de 1818 de Mary Shelley em um curta de 16 minutos. Em 1913 o irlandês Herbert Brenon dirige a adaptação de *“Dr. Jekyll and Mr. Hyde”*, adaptado do romance de 1886 *“The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde”* escrito por Robert Louis Stevenson. Em 1916 o britânico Stuart Paton adapta *“20,000 Leagues Under the Sea”*, do livro de 1870 de Jules Verne. O gênero continuaria a colonizar o cinema, com obras como *“Angol”*, de 1920, do diretor alemão Hans Werckmeister, *“The Mechanical Man”*, de 1921, do diretor francês radicado na Itália, Andre Deed, *“The Last Man on Earth”*, de 1924, do diretor norte-americano John G. Blystone e parcialmente baseado no romance de Mary Shelley de 1826, *“The Last Man”*, e *“Metropolis”*, em 1927, do diretor austro-alemão Fritz Lang, para citar apenas alguns. O cinema de Ficção Científica continuaria sendo produzido durante as décadas de 1930 e 1940 e chegaria aos anos 1950 com a marca comercial de um gênero estabelecido. Com obras tão díspares quanto seus orçamentos, ele buscava suas histórias na mesma literatura de Wells e Verne e até mesmo nas outras apropriações pelas quais o gênero passaria.

Mas é no final da década de 1910 que se encerraria o que se chama de primeira fase da Ficção Científica (JAMESON, 2005, p.93), marcada na tradição americana por *“A Princess of Mars”* (ou *“Under the Moons of Mars”* ou *“A Princesa de Marte”*, em português), em 1917, de Edgar Rice Burroughs. Esta fase é convencionalmente (JAMESON, 2005; CSICSERY-RONAY’ JR, 2008; ROBERTS, 2000) descrita como da aventura ou *“space opera”* e que pode conter modulações, na forma do romance, tão eruditas quanto os trabalhos de Franz Kafka (1883-1924), especialmente *“Die Verwandlung”* (ou *“A Metamorfose”*), publicado em 1915, ou, na forma acadêmica com, por exemplo, *“The principles of Scientific Management”* (*“Os princípios do gerenciamento científico”*), de Frederick Taylor, publicado em 1911. De

fato, não são raras as afirmações de que “as narrativas de Kafka, como as de Wells (juntamente com outros textos, incluindo aqueles por Jules Verne), marcaram o início histórico da moderna Ficção Científica” (DYENS, 2001, p.56).

Sua segunda fase, conhecida como Era Gernsback, se dá quando o inventor luxemburgo-norte-americano Hugo Gernsback (1884-1967) lança sua revista *Amazing Stories*. Com seu primeiro número em abril de 1926, a publicação se tornaria o indicador e a baliza de um movimento modernizador do gênero - se é que podemos falar assim de algo essencialmente moderno - que o consolidaria como modo narrativo de uma era que percebe a si mesma como científica. As histórias publicadas na revista passavam pelo crivo rigoroso de Gernsback, que exigia constante fundamentação científica. O gênero do moderno conto de aventura foi cooptado e substituído pelo da Ficção Científica. No que aquele primeiro articulava as tensões da exploração imperialista e comercial, a Ficção Científica vai tornando-se popular o suficiente para conter o embate entre as múltiplas posições antagônicas e complementares de uma era marcada indelevelmente por transformações técnico-científicas. “Como a história serviu como cenário para o romance nacional-histórico (e antes disso, geografia para as aventuras de exploração individualistas), o espaço cósmico científico foi tornado teatro inescapável para as contendas morais da espécie humana” (CSICSERY-RONAY, Jr., 2008, p.218).

Não raro essa fase iniciada por Gernsback será “muito estritamente traduzida”, delimitando que o que surge nela e o que “cresceu diretamente dela”, dessa “tradição norte-americana do *pulp*” (FREEDMAN, 2000, p.14), é que seria propriamente Ficção Científica. Como para Gernsback, para John W. Campbell, o jovem editor que a assume a principal concorrente, ' *Astounding Science Fiction*, em 1937, o gênero deveria “educar o público para as possibilidades da ciência e a influência da ciência na vida” (GERNSBACK, Hugo apud JAMES, 1994, p.8-9). Campbell era “exigente quanto à qualidade dos textos que editava, [...] inaugurou a Era Clássica da Ficção Científica, ao exigir que seus autores permanecessem na fronteira que separa a literatura da ciência e enfatizassem os aspectos humanos e sociais” (SODRÉ, 1973, p.40-42). As histórias que ele queria ver publicadas

deveriam ser “ideias-ficção (*idea-fictions*) enraizadas em ciência reconhecível [...], histórias de habilidade sobre heróis resolvendo problemas e superando inimigos, de expansionismo antrópico (e frequentemente falso) centradas, extrapolações de tecnologias possíveis e seus impactos sociais e humanos” (ROBERTS, 2006, p.195). Campbell estava na companhia de alguns dos maiores e mais influentes autores do gênero, como Isaac Asimov, Theodore Sturgeon, Robert Heinlein e A.E. Van Vogt, que inclusive tiveram seus primeiros trabalhos publicados em revistas como a *Astounding Science Fiction* ou a *Amazing Stories* de Gernsback. Ele, entretanto, assim como esses seus contemporâneos, estava num cenário já muito mais distribuído do gênero.

O segundo movimento de popularização do gênero movia-se paralelamente e ainda antes do final dos anos 20, a Ficção Científica transpunha os limites folhetinescos de revistas, de romances e publicações de romances de baixo preço para aparecer cotidianamente nas páginas de jornais. Era a chamada Era de Platina das Histórias em Quadrinhos (PETERSEN, 2011) que recheavam as páginas das *funnies*, termo corrente nos Estados Unidos para designar a parte do jornal diário dedicado a publicação de Histórias ou Tiras de Quadrinhos, com heróis como *Buck Roger*<sup>2</sup>, *Flash Gordon*<sup>3</sup>, *Superman*<sup>4</sup> e muitos outros enfrentando hordas de vilões vindos de outros planetas, gangues de rua nas ruínas da civilização ocidental em algum futuro distante ou apenas saltando por prédios e impedindo assaltos a banco. Em menos de 10 anos editoras como a *Timely Comics*, que em 1950 se tornaria a *Marvel Comics*, e a *National Allied Publications*, em 1934, que logo se tornaria a *Detective Comics* e logo depois a *DC Comics*, já apareceriam no cenário editorial.

---

<sup>2</sup> Criado em 1928, Rogers primeiramente aparece como Anthony Rogers na história Armageddon 2419 A.D. de Phillip Francis Nowlan na publicação *Amazing Stories*. Em 1929 ele ganharia uma continuação e seria projetado para o sucesso, sendo uma das primeiras publicações de sucesso, além da literatura de Ficção Científica, a fazer menção a exploração espacial. Buck Rogers, logo, se tornaria um sucesso em sua versão em histórias em quadrinhos, ganharia um programa de rádio e, nas décadas posteriores, se tornaria filme e, nos anos 1980, uma série de televisão de bastante sucesso.

<sup>3</sup> Originalmente criado em 1934, por Alex Raymond, a inspiração para as histórias de Flash Gordon foi Buck Rogers e sua principal razão, na época, era competir com a primeira e única tira de quadrinhos de Ficção Científica.

<sup>4</sup> Originalmente criado em 1932 por Jerry Siegel e Joe Shuster e eventualmente vendido a editora Detective Comics Inc. em 1938, o personagem apareceria primeiro em histórias em quadrinhos e, subsequentemente, povoaria programas de rádio, séries de TV, filmes e chegaria ao século XXI com pelo menos meia dúzia de filmes de grandioso sucesso de bilheteria, público e crítica e com mais de 15 anos de temporadas de séries variadas de TV.

No cinema a Ficção Científica vivia uma espécie de segunda vida e no rádio ela começava a colonizar a programação, com adaptações de publicações de Gernsback, Campbell, muitas outras também *pulp* e até mesmo de clássicos da literatura do gênero, como um retorno aos trabalhos de Verne e Wells. Dos anos 1930 a 1950, pelo menos, inúmeros filmes foram feitos utilizando-se até mesmo de personagens das Histórias em Quadrinhos, como *Flash Gordon*, para a criação de séries de filmes (a de *Flash Gordon*, em 1936, teve 13 capítulos que anos depois seriam reeditados para a televisão). No rádio talvez o melhor exemplo seja, em 1938, a adaptação radiofônica de Orson Welles<sup>5</sup> para obra de H.G. Wells “*War of the Worlds*” (“Guerra dos Mundos”) (1898). A famigerada - e inclusive quase folclórica<sup>6</sup> nos dias de hoje - reação dos espectadores e mais exatamente o grande interesse que a mídia e rapidamente inclusive acadêmicos teve (noticiou-se na época casos de *histeria em massa*, pânico generalizado, linhas telefônicas congestionadas por ligações para a polícia, etc. Esse, entretanto, dificilmente foi o caso que, muito provavelmente, envolveu mais uma ação da própria mídia ao aumentar o escopo do caso através de suas matérias do que qualquer outra coisa), anunciava a credibilidade das temáticas e a profundidade com que o gênero reverberava, cada vez mais, as preocupações latentes das sociedades contemporâneas. A sombra da guerra que se aproximava do outro lado do Oceano Atlântico somada à tensão e à aparência ansiosa de paz no período entre os dois grandes conflitos mundiais do século XX contribuiu para que as temáticas da Ficção Científica, ainda insipientes,

---

<sup>5</sup> A transmissão original de Welles pode ser acessada aqui: <http://www.youtube.com/watch?v=Xs0K4ApWl4g> (acesso em fevereiro de 2014).

<sup>6</sup> Em matéria de outubro de 2013 para a revista eletrônica [slate.com](http://slate.com), Jefferson Pooley e Michael Socolow, dada a deixa de um novo documentário sobre a transmissão original de Welles pela emissora norte-americana PBS, recuperam dados estatísticos, especial da C.E. Hooper, uma empresa que operava processando números de audiência para o rádio durante os anos 1930 e 1940, que contam uma história bastante diferente.

“Muito menos pessoas ouviram a transmissão - e menos ainda entraram em pânico - do que a maior parte das pessoas acredita hoje. Como nós sabemos? Na noite em que o programa foi ao ar, a C.E. Hooper pesquisou por telefone 5 mil domicílios para as suas estatísticas de audiência nacional. ‘A que programa você está ouvindo?’ o serviço perguntou. Apenas dois por cento responderam uma ‘peça’ de rádio ou ‘o programa de Orson Welles’ ou algo similar indicando a emissora CBS. Nenhum disse ‘um programa de notícia’, de acordo com um resumo publicado na revista *Broadcasting*. Em outras palavras, 98 por cento daqueles entrevistados estavam ouvindo outra coisa, ou nada, em 30 de outubro de 1938. Esta audiência minúscula não é surpreendente. O programa de Welles ia ao ar ao mesmo tempo em que um dos programas nacionais mais populares da época - um show de comédia protagonizado pelo ventríloquo Edgar Bergen chamado *Chase and Sanborn Hour*”.

se insinuassem como trato privilegiado das preocupações de uma época de efervescência e polarizações ideológicas contextualizada pelos desenvolvimentos da 'era elétrica' e que agora se tornavam disponíveis e acessíveis a camadas cada vez maiores das populações ocidentais.

Entretanto, esta "mímesa da ciência" (JAMESON, 2005, p.93), ainda infantilizada, apenas apelava à camadas específicas da população e forçou o gênero a permanecer por mais alguns anos nos limites artísticos permitidos pelo seu sucesso comercial. Em seu movimento, digamos, literário, as exigências de Gernsback e Campbell e a própria ideia de uma *hard science fiction* (ou Ficção Científica dura, que se vale do mesmo termo utilizado para descrever as ciências ditas também "duras" ou exatas (*hard science*), como física, matemática, química, etc.) permitiam pouco acesso ao público em geral, comumente leigos sobre o *estado da arte* da ciência de sua época. No campo explorado através do segundo movimento, esse de apropriação das narrativas do gênero para outras mídias, o fantástico era o elemento central. O olhar não estava voltado para as questões cotidianas: os encontros eram radicais e mesmo que envolvessem a reação do homem simples e cotidiano não era exatamente esse o núcleo argumentativo das narrativas. A escolha de Welles por uma obra de H.G. Wells como "Guerra dos Mundos" revela exatamente o tipo de problemática para a qual a Ficção Científica estava adequadamente equipada para tratar - o conflito mundial sem precedentes que se anunciava, onde culturas, ainda que similares, entrariam em atrito crescentemente tecnológico e ontológico (o papel da humanidade e qual humanidade e seu grupo de valores mereceria 'herdar a terra') culminando no surgimento de uma era que se apresentaria como uma nova modulação da pulsão tecnológica, a energia nuclear e toda a gama de horrores e promessas contidas nela, e da mesma pulsão ficcional.

Assim, a partir do pós-Guerra, temos uma nova forma de Ficção Científica. Esta terceira fase, que Jameson (2005, p.93) categoriza como "sociológica ou, melhor, de sátira social ou 'crítica cultural'" e que é "convencionalmente atribuída a inovação de [Frederik] Pohl e [Cyril] M. Kornbluth em seu '*The Space Merchants*' [ou 'Os mercadores do espaço'] (1953)" (JAMESON, 2005, p.91), surgiria em meio a

explosão do que provavelmente é o meio de comunicação social mais expressivo da segunda metade do século XX: a televisão. O segundo movimento se consolida ainda em outro meio. Os primeiros programas a povoarem o cenário televisivo nos Estados Unidos seriam adaptações de programas radiofônicos de sucesso e, com isso, os sucessos da década anterior ligados ao gênero seriam cuidadosamente transpostos e, em certo sentido, auxiliariam a popularização (e a apreensão) do meio que, segundo Mitchell Stephens (2000), estaria em pelo menos 50 por cento dos lares norte-americanos antes do final de 1955<sup>7</sup>. É nesse ínterim, entre o final da década de 1950 e início da década de 1960 que a Ficção Científica sofre suas mais fundamentais transformações. O gênero chegaria na década de 1960 transmutado em um gênero amplamente subjetivista, tornado “cult” e “alcançando enorme popularidade internacional” (ROBERTS, 2000, p.80) através de autores como Phillip K. Dick (1928-1982), Robert Heinlein (1907-1988) e Arthur C. Clarke (1917-2008).

A Ficção Científica retornaria em peso ao cinema. Não necessariamente com sucessos colossais de público ou crítica (ainda que certos filmes tenham tido sim orçamentos altíssimos e lucros bastante consideráveis nas bilheteiras), mas com certeza criando um filão dedicado ao gênero (e aos subgêneros relacionados, especialmente o de filmes de terror). As produções a baixos e médios custos constituiriam um cenário vívido de produções inspiradas nas histórias da era Gernsback e em muito da produção literária do final do século XIX e início do XX. Em 1953, inclusive, o diretor Byron Haskin e o produtor George Pal, retornam mais uma vez à “Guerra dos Mundos”, de H.G. Wells, numa adaptação cinematográfica que, em muito, se tornaria enormemente influente e sido considerado um dos filmes mais rentáveis nas bilheteiras daquele ano<sup>8</sup>. Outros sucessos garantiriam a entrada da Ficção Científica, amparada pelo terror atômico e pela polarização ideológica e militar entre União Soviética e os Estados Unidos, no palco cultural. “*The Day the Earth Stood Still*” (ou “O Dia que a Terra Parou”), de 1951, de Robert Wise, a

---

<sup>7</sup> “The History of Television”. In: Grolier Multimedia Encyclopedia, 2000. Disponível em: <http://www.nyu.edu/classes/stephens/History%20of%20Television%20page.htm> - acesso em setembro/2012.

<sup>8</sup> O filme teria tido um orçamento estimado em US\$ 2.000.000,00 (segundo o site IMDB.com, disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0046534/business> - acesso em setembro/2012) e obtido apenas a mesma quantia em bilheteiras durante seu ano de lançamento (segundo o site Wikipedia.org, que cita como fonte a lista de filmes mais rentáveis do ano de 1953 pela revista norte-americana Vanity Fair, disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_War\\_of\\_the\\_Worlds\\_\(1953\\_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_War_of_the_Worlds_(1953_film)) - acesso em setembro/2012.

adaptação de *“Bodysnatchers”* (ou “Invasores de Corpos”), romance de 1955 escrito por Jack Finney, apenas um ano após a publicação do livro, *“Bride of the Monster”* (ou “A noiva do monstro”), do mesmo ano, *“Plan 9 from Outer Space”* (ou “Plano 9 do Espaço Sideral”) de 1959, de Ed Wood, para citar apenas alguns exemplos, atingiriam um público sedento por narrativas fantásticas que apresentassem algum conteúdo representativamente científico, e, mais do que isso, que lidassem (e ao mesmo tempo afastassem) com as preocupações cotidianas que a grande mídia, especialmente a imprensa, estampavam em suas capas, quase que tão grotescas quanto os monstros, que anunciavam hecatombes nucleares, treinamentos de evacuação em caso de ataques militares e o rol incessante, especialmente durante a caça às bruxas do MacCartismo anti-comunista, de prisões e suspeitas acerca de agentes secretos infiltrados em cada esquina e cada faceta da vida norte-americana.

O gênero rapidamente também aparece na televisão com uma miríade de programas. Em 1951 temos *“Captain Z-Ro”*, em 1952 já temos a primeira adaptação de *Superman*, em 1954, *Flash Gordon*. Esses primeiros, inspirados no sucesso das Histórias em Quadrinhos, eram focados no público jovem e geralmente transmitidos em horários dominicais. Em 1955 o então já famoso diretor Alfred Hitchcock lança *“Alfred Hitchcock Presents”*, uma série antológica de mistério, investigação policial e terror que flerta com o gênero e será de grande influência para Rod Serling, criador de *The Twilight Zone*. Em 1955 temos *“Science Fiction Theatre”*, largamente considerada a primeira série de Ficção Científica, inclusive com conteúdo original, e que se anunciava como tal. Essa espécie de segunda onda anunciava os programas como conteúdo adulto e os transmitia até mesmo em horário nobre.

A Ficção Científica, claro trilhará seu caminho e a partir da década de 1960 e ainda sofrerá mais duas modulações históricas. “Associada com o diário *New Worlds* [ou ‘Novos Mundos’] de Michael Moorcock (1939- ), que foi publicado de 1964 a 1977, mas que nos EUA é associada com o trabalho de Samuel Delany (1942- )” (JAMESON, 2005’ p.93), sugirá uma quinta fase, marcada pela preocupação estética e por uma ficção profundamente especulativa. Na década de

1980, com o trabalho seminal de William Gibson, “*Neuromancer*”, de 1984, fomentará-se uma sexta fase, a da Ficção Científica cyberpunk, que será um “período geral de quebra que também é consistente, não apenas com a revolução neo-conservadora e a globalização, mas também com o crescimento da fantasia comercial como um competidor genérico e vencedor definitivo no campo da cultura de massa” (JAMESON, 2005, p.93). Em seu movimento secundário e apropriativo, o gênero continuará colonizando o cinema e a televisão. Neste primeiro, especialmente a partir do final da década de 1970, o gênero se tornará ilustre detentor de recordes de bilheteria e orçamento. Na televisão, a partir do mesmo período, o gênero estará presente em todas as linhas produtivas, desde desenhos animados, filmes, séries e, possivelmente, culminando em setembro de 1992 com o lançamento do então conhecido como *Sci-Fi Channel* (hoje *Syfy Channel*), um canal de TV por assinatura completamente dedicado ao gênero e aos seus gêneros correlatos (como dito, terror, fantasia, etc.).

Nosso trabalho, porém, pretende-se um recorte de uma período específico, não apenas na história geral, se é que podemos falar assim de um gênero tão prolixo, múltiplo e não unificado, mas também na história de sua apropriação para fora dos eixos da literatura. Portanto, pretende-se uma intersecção entre os dois movimentos aos quais aludíamos nos parágrafos anteriores. Partimos do pressuposto teórico, nossa tese mais fundamental e que baliza todo o nosso esforço contido aqui, de que os produtos da cultura da mídia “também participam dos conflitos sociais entre grupos concorrentes e veiculam posições conflitantes”, no caso sobre o gênero da Ficção Científica e sobre os temas com os quais ela se associa direta e indiretamente, “promovendo às vezes forças de resistência e progresso” (KELLNER, 2001, p.27). Nosso recorte é específico. Não dedicamos capítulo algum a história da Ficção Científica, nem literária nem em suas muitas adaptações, nem a história do gênero literário da Utopia ou seus desdobramentos em escritos políticos. Não é essa a razão de ser desse trabalho. Esses gêneros em suas genealogias e histórias podem ser recuperado com leituras específicas, como Roberts (2000;2006), Jameson (2005), Csicsery-Ronay, Jr. (2008) e muitos outros, no campo da Ficção Científica, e Claeys (2013), Mumford (2013), Mattelart (2002) e

também muitos outros, no campo da história da Utopia enquanto ideia e ideal político e enquanto gênero narrativo.

Partindo de uma vontade latente de mapear as transformações do gênero, cogitou-se uma espécie de arqueologia da Ficção Científica na televisão. Devido ao tamanho limitado do corpo de trabalho a ser apresentado neste formato e após considerações acerca da documentação de pelo menos 50 anos de produção televisiva, optou-se por constituir, a partir do recorte, um ponto de partida. Tomando como lastro as métricas de penetração (a audiência e impacto social que o produto da cultura da mídia em questão teve durante sua transmissão original e no *ethos* da produção daquele gênero naquele meio), recortamos aqui a série *The Twilight Zone*.

Criada em 1958, a série originou-se a partir de um roteiro escrito por Rod Serling para uma emissora de rádio local quando morou em Cincinnati. Nunca produzido, o roteiro ficou nos arquivos de Serling até 1957 quando ele o vendeu, com o título de “*The Twilight Zone: The Time Element*” (ZICREE, 1990, p.16) para a rede norte-americana CBS. Serling começara sua carreira escrevendo roteiros para a *Armed Services Radio*, a rádio das forças armadas dos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra mundial. Ele servira no *front* do Pacífico, especificamente nas Filipinas, no corpo de paraquedistas até 1946, quando se matriculou na Universidade Antioch onde usou sua experiência no rádio para escrever, dirigir e até mesmo atuar na rádio WJEM de Springfield, Ohio. Em 1949 Serling ganha o segundo lugar na competição de envio de roteiros do famoso programa de rádio *Dr. Christian*, com o roteiro “*To Live a Dream*”. No mesmo ano ele vende seu primeiro roteiro para a televisão, “*Grady Everett Station*”, para o programa *Stars Over Hollywood*, por cem dólares e um ano depois se muda para Cincinnati, Ohio, e vira roteirista geral da rádio WLW. O trabalho na rádio, entretanto, é custoso e envolve diversas responsabilidades. Ele sente-se afastado de seu verdadeiro objetivo, que é escrever, e principalmente escrever algo que seja “uma tentativa de falar algo sobre a condição humana” (ZICREE, 1990, p.7). Em 1951 ele se demite da rádio e tenta a sorte enviando roteiros para o sem número de programas de antologias dramáticas que apareciam na televisão. *Hallmark Hall of Fame, Lux Video Theatre, Kraft Television Theater, Suspense, Studio One*. Todos esses programas compraram

roteiros de Serling. Em 1955 ele já tinha vendido 71 roteiros que haviam sido produzidos por diversas emissoras, produtoras e programas.

No mesmo ano, o *Kraft Television Theater* transmite “*Patterns*” (ou “Padrões”).

“*Patterns* dramatizava o conflito de três homens: Ramsey, o impiedoso presidente de uma grande corporação (soberbamente interpretado por Everett Stone), Andy Sloane (Ed Begley), o envelhecido vice-presidente que Ramsey pressiona a se aposentar; e Fred Staples (Richard Kiley), o bem sucedido substituo para Andy. Era simples, direto e tremendamente poderoso. A reação foi esmagadora” (ZICREE, 1990, p.10).

Em 1956 a adaptação, interpretada duas vezes ao vivo, em 12 de janeiro e 9 de fevereiro de 1955, lhe renderia seu primeiro prêmio Emmy e seria adaptada num filme dirigido por Fielder Cook. O sucesso de “*Patterns*” abriria definitivamente as portas da televisão para Rod Serling. Nos anos seguintes ele escreveria diversos roteiros, inclusive muitos nunca produzidos como “uma adaptação do romance de Ficção Científica de John Christopher ‘*No Blade of Grass*’ (“Nenhuma lâmina de grama”) (ZICREE, 1990, p.11). No final deste mesmo ano Serling se envolve com a CBS e com o programa *Playhouse 90*, um novo programa de antologia dramática da emissora, e escreve seu primeiro episódio, com o título “*Forbidden Area*” (ou “Área Proibida”), baseado num romance de Pat Frank de mesmo título (1956) e com atuações de Charlton Heston, Vincent Price e Tab Hunter. O episódio não foi um sucesso. Recebeu críticas ferrenhas e, a princípio, frustrou as expectativas dos executivos da CBS de que Serling poderia superar o sucesso de “*Patterns*”.

Porém, na semana seguinte o programa transmite a produção de ainda outro roteiro de Serling, chamado “*Requiem for a Heavyweight*” (ou “Requiem para um Peso-Pesado”). Estrelado por Jack Palance no papel de Harlan “*Mountain*” (“Montanha”) McClintock, um lutador de boxe em rápida decadência, o episódio foi um sucesso instantâneo e rendeu a Serling seu segundo prêmio Emmy. O episódio, de fato, recebeu prêmios de melhor show individual, melhor *teleplay* (peça para a televisão), melhor direção, melhor performance individual para Jack Palance e ainda o prêmio de melhor direção de arte.

“Os anos que seguiram foram brilhantes para Serling. Em 1957, sua adaptação do conto de Ernest Lehman, ‘*The Comedian*’ (ou ‘O

Comediante'), estrelado por Mickey Rooney, lhe vale seu terceiro Emmy. *'The Dark Side of the Earth'* (ou 'O Lado Negro da Terra'), sobre a revolta mal sucedida da Hungria contra a Rússia, recebe elogios da crítica. Assim como em 1958 *'A Town Has Turned to Dust'* ('Uma cidade se tornou poeira') e *'The Rank and File'* ('A classe e a fila' ou 'A classe e o arquivo') e *'The Velvet Alley'*, sua autobiografia parcial de um escritor de TV em sua trilha para o topo, em 1959. Todos esses roteiros foram para a *Playhouse 90* e cada um lhe trouxe aproximadamente 10,000 dólares. Em janeiro de 1958 ele assina com a MGM um contrato para escrever quatro roteiros por um total de 250,000 dólares. Em fevereiro ele, Carol e as filhas Jodi e Anne, idade cinco e dois respectivamente, se mudam para uma suntuosa casa de dois andares em Pacific Palisades [na Califórnia]" (ZICREE, 1990, p.13).

Com o sucesso veio a segurança financeira que ele temia perder ao deixar seu cargo de roteirista geral na rádio em Cincinnati, porém também vieram a pressão e os problemas com a censura perpetrada especialmente pelos anunciantes que financiavam esses tipos de programas de televisão e suas visões, na opinião de Serling, limitadas. Diversas exigências, algumas bastante confusas, como remover o prédio Chrysler do perfil da cidade de Nova Iorque, foram feitas sobre diversos de seus roteiros, incluindo *"Requiem for a Heavyweight"*, *"Noon on Doomsday"* e *"A Town Has Turned to Dust"*. *"Noon on Doomsday"*, possivelmente baseado nas impressões que Serling teve sobre o caso de um garoto negro chamado Emmett Till<sup>9</sup>, sequestrado e morto no estado do Mississippi onde os acusados foram inocentados por um júri apenas composto por pessoas brancas, quando finalmente foi ao ar em abril de 1956, lembra Serling, "estava tão aguado que era sem sentido" (apud ZICREE, 1990, p.14). Seus problemas com a intromissão dos anunciantes removendo aquilo que eles não achavam ou adequado ou que aludia, mesmo que sutilmente, aos seus competidores, ou o que *ofenderia o público* ou criaria polêmicas desnecessárias foram apenas se agravando. Ainda em 1956 ele teve problemas iguais com a produção de *"The Arena"* ("A Arena"). A história sobre o Senado norte-americano foi proibida de mostrar qualquer situação verossímil,

---

<sup>9</sup> Essa trágica história de ódio racial e injustiça, ocorrida na cidade de Money, no estado norte-americano do Mississippi no ano de 1955 impressionou muito Serling. O garoto Emmett Till foi brutalmente espancado e morto quatro dias depois ter sido visto "flertando com uma garoto branca".

"Seus agressores - o marido da mulher branca e o irmão dela - fizeram Emmet carregar um saco de algodão de 35 quilos até o banco próximo do rio Tallahatchi e ordenaram que ele tirasse suas roupas. Os dois então o espancaram quase até a morte, furaram seu olho, atiram em sua cabeça e depois jogaram seu corpo, amarrado ao saco de algodão com arame farpado no rio".

Nenhum dos dois homens foi condenado, tendo sido julgados por um júri completamente composto por pessoas de cor branca. Mais informações sobre o caso podem ser encontradas nesse pequeno resumo no site do History Channel e baseado no documentário American Experience - The Murder of Emmet Till, produzido e transmitido pelo rede pública de televisão PBS (<http://www.history.com/this-day-in-history/the-death-of-emmett-till>), acesso em fevereiro de 2014).

“então, na televisão [...] milhões de espectadores receberam uma demonstração incrível no Senado norte-americano de grupos de senadores gritando, gesticulando e falando em hieróglifos sobre assuntos inventados, usando terminologia inventada, num tipo prolongado, inacreditável de conversa dupla (*double-talk*)” (SERLING apud ZICREE, 1990, p.15).

Era ainda o mesmo problema que ele enfrentara em roteiros anteriores, mas dessa vez a situação o levaria a uma conclusão diferente. Serling não era de todo estranho ao gênero da Ficção Científica e lhe pareceu completamente claro que “em retrospecto, [ele] provavelmente teria uma peça muito mais adulta se [...] tivesse feito ela como Ficção Científica, colocado no ano 2057 e povoado o Senado com robôs. Isto provavelmente teria sido mais razoável e nada menos dramático” (SERLING apud ZICREE, 1990, p.15). Mais do que talvez o gênero de uma era que se via crescentemente como científica, para Serling a Ficção Científica surgia como uma opção viável para que ele pudesse desimpedidamente fazer suas *afirmações sobre a condição humana*.

“A Ficção Científica deu a Serling muito mais flexibilidade para desenvolver seus temas políticos e sociais num contexto seguro. Os censores não permitiram que dois Senadores se engajassem em debate sobre política atual, mas eles não podiam ficar no caminho de dois Marcianos dizendo a mesma coisa em termos alegóricos” (PRESNELL e MCGEE, 2008, P.12).

Então, em 1957, Serling resgatou de seus arquivos o roteiro que ele tinha escrito para a rádio em Cincinnati e que nunca tinha sido produzido, expandiu a história de meia hora para uma hora e o vendeu para a CBS. O roteiro ficaria novamente engavetado por quase um ano nos arquivos da CBS até que Bert Granet, também roteirista e que trabalhava na produção de shows antológicos na CBS, se interessou pelo roteiro que Serling vendera a emissora depois que eles se conhecerem através de um amigo em comum, Robert Parrish (ZICREE, 1990, p.17). Granet convenceu os executivos da CBS a produzir o roteiro como um episódio do *Westinghouse Desilu Playhouse*, transmitido em 24 de novembro de 1958. “Depois de sua transmissão, *Desilu* recebeu mais ligações, telegramas e cartas para ‘*The Time Element*’ do que qualquer outro drama transmitido pela CBS naquele ano” (PRESNELL e MCGEE, 2008, P.13). As críticas acompanharam a resposta do público e isso foi o bastante para convencer a emissora a encomendar o piloto para

uma série chamada *The Twilight Zone*, com Rod Serling como seu principal roteirista e produtor executivo.

Este trabalho será composto de três capítulos ou partes. No primeiro apresentaremos o episódio-piloto da série, "*Where is Everybody?*". Este episódio, exatamente por se tratar de um *piloto* (que quer dizer aquele episódio feito em regime de teste, para que executivos e públicos selecionados, chamados *focus groups*, possam decidir se a série é um investimento viável e que tipo de modificações precisam ser feitas, em termos de roteiro, estética, narratividade, etc.), revela-nos os pontos de contato entre o objeto, nossas hipóteses, a recuperação teórica e o arcabouço intelectual que interpelaremos para analisar e interpretar a série. Este primeiro capítulo, portanto, introduzirá a série através de seu primeiro e peculiar episódio, deixando entrever nele, em sua narrativa, sua escolha para protagonista, seu suspense e escolha de temas as marcas características da série. É deste episódio que derivaremos os eixos que recortam a série e é também através dele que encontramos o recorte mais apropriado de episódios, visto que a série possui 156 episódios e estaremos abordando aqui apenas 18. É este também o momento em que identificaremos as definições de ideologia, utopia e identidade a partir da interpelação que o próprio episódio fará desses conceitos. O foco é num método que deixe a série falar por si mesma, que permita que ela, através de uma leitura aprofundada e uma interpretação preliminar, chame as questões teóricas para dentro do corpo do trabalho.

Formada essa chave de leitura, seguimos para um segundo capítulo (ou parte) que por sua vez será dividido em quatro partes: uma introdução e explanação das estratégias metodológicas utilizadas na documentação, análise, interpretação e conclusões provisórias que comporão a apresentação dos três eixos propostos como recorte da série. A essa se seguirão três sub-capítulos, introduzidos por um pequeno excursão acerca das definições e delimitações das temáticas que balizam cada eixo, esses sub-capítulos serão povoados pelos 18 episódios recortados aqui, cada capítulo com seis episódios e seguido de notas conclusórias parciais sobre cada eixo, sobre, de fato, a relação dos seis episódios de cada eixo com as temáticas. Objetivamos assim dois movimentos, um que busque reconstruir a

coerência temática, primeiro em cada eixo e depois no corpo da série, e um segundo que busque desconstruir os episódios, desencobrendo suas estratégias narrativas e revelando seus discursos.

Os três eixos que recortamos aqui são, como dito anteriormente, um primeiro, demarcado pela questão da *solidão*, um segundo, demarcado pela questão da *aventura espacial* e, finalmente, um terceiro, caracterizado pela questão da *metamorfose do homem na modernidade*. A seu modo cada eixo intersecciona os *núcleos argumentativos* que balizam esse trabalho. As questões profundamente marcadas da identidade, ou melhor, da *construção da identidade*, a questão da alteridade, ou melhor, da *representação da diferença*, e a relação desses dois fenômenos com a transformação das sociedades através de discursos utópico-ideológicos, ou, melhor, a questão de como os produtos da Cultura da Mídia articulam e elaboram ideológica e utopicamente as circunstâncias da identidade em seus temas e, portanto, também as representações de alteridade.

O capítulo final será uma consolidação daquelas conclusões parciais, uma recuperação das análises e, propriamente, um movimento de fechamento do trabalho.

## 2 Onde está todo mundo?

Uma estrada deserta: identidade, ideologia e utopia

“Eu não acordei realmente eu simplesmente me encontrei sozinho andando naquela estrada”

Mike Ferris, em *“Where is Everybody?”*

“Existe uma sexta<sup>10</sup> dimensão, além daquelas conhecidas pelo homem”, avisa o narrador enquanto a audiência é apresentada ao vácuo do espaço, com estrelas cintilantes que pulsam contra a noite. Galáxias e nebulosas aparecem e desaparecem. “É uma dimensão tão vasta quanto o espaço e tão atemporal quanto o infinito [...] Uma área que poderíamos chamar de Zona do Crepúsculo<sup>11</sup>”. Letras escrevem o nome da série sobre uma galáxia granulosa muito parecida com a nossa. Ao longo de cinco anos essa viagem “para uma outra dimensão, uma dimensão não apenas de aparências e sons mas mental”, essa “jornada para uma terra maravilhosa cujos contornos são aqueles da imaginação”,<sup>12</sup> levaria a 156 “paradas” apresentadas como paisagens de “sombra e substância, de coisas e ideias”<sup>13</sup> e permanentemente (não) localizadas além das fronteiras da “ciência e da superstição”, “entre o poço dos medos do Homem e o ápice de seu conhecimento”. Povoados por portas abertas com “a chave da imaginação” e janelas como espelhos, cada episódio era um novo porto num arquipélago de sentidos conectados por rotas temáticas.

Assim, toda a sexta-feira entre setembro e julho, de 1959 a 1964, deixava-se entrever outra ínsula, com outra geografia, povos e até mesmo outro firmamento

---

<sup>10</sup> Depois da transmissão de *“Where’s Everybody?”*, Serling e os produtores e anunciantes da emissora CBS se reuniram para decidir qual seria o formato oficial da série. O narrador seria substituído pelo próprio Serling, que, como dito anteriormente, causara uma boa impressão nos anunciantes em sua apresentação da série (o vídeo de sua apresentação da série está contido nos primeiros minutos da versão em DVD da série lançada durante os anos 2000 e que foi a principal fonte para este trabalho) e a frase “Existe uma sexta dimensão...” foi substituída por “Existe uma quinta dimensão...” depois que Serling e um dos produtores, Bill Self, perceberam que na verdade existiam apenas quatro dimensões conhecidas pelo homem (altura, profundidade, largura e o tempo).

<sup>11</sup> A tradução que a série ganhou no Brasil foi “Além da Imaginação”, entretanto compreendemos que o jogo de palavras contido no idioma inglês é pertinente, pois fornece rastros, a análise e a exposição da série.

<sup>12</sup> Este é o texto de abertura para a segunda temporada da série (1960-1961).

<sup>13</sup> Este é o texto alternativo de abertura para a terceira temporada da série (1961-1962).

através de um dos mais de 50 milhões de tubos de televisão<sup>14</sup> nos Estados Unidos. Hoje ela compõe o firmamento de reprises de canais de TV a cabo, serviços de provimento *on-demand* de streaming de vídeo pela Internet, como Hulu<sup>15</sup> e Netflix<sup>16</sup>. Em 2 de outubro de 1959 somos apresentados ao primeiro personagem e ao primeiro cenário. Somos apresentados a um homem usando um macacão escuro e sem identificações que surge vagando por uma estrada de chão batido. Chutando poeira com suas botas ele chega até um restaurante na beira da estrada. Ele procura por um garçom, um cozinheiro, outro cliente, mas não encontra ninguém. Serve-se de café, deixa uma moeda sobre o balcão e sai. Ele segue a estrada e encontra uma cidade que, para seu espanto, está igualmente deserta. Ele vaga por lojas, delegacia de polícia, cinema sempre um passo atrás de qualquer outra pessoa que pudesse habitar aqueles espaços. Uma torneira aberta cercada de objetos para fazer a barba, um charuto aceso em um cinzeiro, o filme que começa a ser projetado no cinema vazio. Sem memória, ele eventualmente relembra, vendo os cartazes de um filme de guerra, que é um soldado. Seu estranhamento rapidamente se torna desespero e correndo pelas ruas acaba numa sarjeta pressionando freneticamente um botão que aciona a sinaleira para pedestres em um cruzamento. Ele urge por ajuda, aterrorizado com a certeza de que alguém o observa. O *fade* da imagem leva o espectador a uma sala repleta de militares que observam o oficial através de um televisor: ele está preso numa pequena cabine que simula um módulo espacial. Um dos militares ordena que o removam da cápsula e terminem a simulação. O oficial Mike Ferris teria ficado próximo de 484 horas no módulo que simula uma viagem de ida e volta até a Lua e todos os acontecimentos, toda penúria que passara nas ruas da cidade deserta chamada Oakland não teriam passado de alucinação causada pelas muitas horas de completo isolamento.

---

<sup>14</sup> Segundo estatísticas da Unesco para o ano de 1960, disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000337/033739eo.pdf> (acesso em setembro de 2013).

<sup>15</sup> Disponível em: <http://www.hulu.com/twilight-zone> (acesso em setembro de 2013).

<sup>16</sup> Disponível em: [http://movies.netflix.com/WiMovie/The\\_Twilight\\_Zone\\_Original\\_Series/70172488?trkid=2361637](http://movies.netflix.com/WiMovie/The_Twilight_Zone_Original_Series/70172488?trkid=2361637) (acesso em setembro de 2013). Inscrição (gratuita por trinta dias e depois paga) requerida.

“*Where is Everybody?*”<sup>17</sup>, a despeito de um formato ligeiramente diferente<sup>18</sup>, introduziria *The Twilight Zone* ao público norte-americano. A nervosa e assombrosa aventura do oficial da Força Aérea dos Estados Unidos se preparando para sua futura missão espacial já contém as temáticas que permeariam a série. A dicotomia solidão e comunidade contida nas ansiedades contemporâneas entre individualismo e coletivismo e a tensão relacionada ao papel (e os limites) da ciência e sua aplicação na vida cotidiana são apresentadas na narrativa do episódio - o pânico de Ferris não é apenas a solidão, mas também o fato de que sua identidade permanece um segredo que apenas outrem poderia esclarecer (ele repete “Alguém pode me dizer quem sou eu?”) e seu desafio é maior do que apenas um experimento científico, como fica claro nas palavras do General no comando:

“Nós podemos alimentar o estômago com concentrados, nós podemos fornecer microfilme para leitura, recreação, até alguns tipos de filmes, nós podemos bombear oxigênio e remover resíduos, mas tem uma coisa que não conseguimos simular. E é uma necessidade muito básica. É a fome do homem por companheirismo. A barreira da solidão. Está é uma coisa que ainda não superamos”

A relação da construção de si, da identificação - da identidade enquanto relacionamento do eu pensante e agente com a comunidade cultural humana da qual necessita fazer parte é colocada em cheque através da possibilidade, criada pelo avanço técnico e científico, de acessar-se ou construir-se novos mundos. Nesse caso, a aplicação da ciência na forma de uma conjunção aparelhística permite ao homem habitar uma região ou ambiente proibitivo até então; o vácuo espacial. O terror pelo qual o piloto da Força Aérea Mike Ferris passa é uma manifestação das ‘dores do parto’ da utopia, possibilitada pelo arauto tecnológico e projetada na capacidade humana de sair e colonizar novos mundos (ou ‘novos novos mundos’, aludindo à descoberta das Américas e sua posterior colonização

---

<sup>17</sup> Tradução: Onde está todo mundo?

<sup>18</sup> Originalmente o episódio era narrado por Westbrook Van Voorhis (PRESNELL e MCGEE, 1998, p. 19), famoso pela narração das notícias nas sessões de cinema, conhecidas como “March of Time”, mas anunciantes e produtores concordaram que o tom e a dicção de Van Voorhis não eram adequados. A introdução da série para os anunciantes feita por Serling (e que pode ser encontrada nos primeiros minutos do episódio em questão em sua versão em DVD) levou-os a propor que o próprio criador e diretor criativo e artístico da série fizesse as narrações, primeiramente em *off* e depois invadindo o espaço diegético, como veremos ao falarmos de episódios posteriores. A ideia não era de todo original. Alfred Hitchcock narra a abertura dos episódios de sua série “*Alfred Hitchcock Presents*”, também variando nas posições em *off* e em cena.



**Imagem 01**  
*A estrada empoeirada*

possibilitada também por outra conjunção aparelhística - o barco a vela e a popularização dos dispositivos para navegação).

Essas 'dores', entretanto, não se manifestam apenas individualmente, no sofrimento de um piloto, de um espécime humano. Ferris pondera se a desolação da cidadezinha de Oakland não seria fruto de algum novo tipo de bomba atômica que teria matado todos e deixado prédios e construções intactos. Enquanto vaga pela cidade encontra uma cópia de um livro (fictício, mas que provavelmente alude ao filme de John G. Blystone, de 1924, de mesmo nome e/ou ao romance de Mary Shelley de 1826 chamado "*Last Man*") chamado "*The Last Man on Earth*" (ou simplesmente o último homem na Terra), ao entrar numa sorveteria repete sinistramente um trecho de "*A Christmas Carol*", de Charles Dickens. "O que Scrooge disse para o fantasma, Jacob Marley".

"Por que você duvida de seus sentidos?"

"Porque", diz Scrooge, "uma pequena coisa afeta eles. Uma leve desordem

do estômago faz eles se enganarem. Você pode ser um pedaço não digerido de bife, um pouco de mostarda, um pedaço de queijo, um fragmento de uma batata mal pasada. Tem mais molho do que cova em você, o que quer que você seja”<sup>19</sup>.

Ele entoa, apontando para si mesmo no espelho. Quando corre pelas escadarias do cinema, tomado pelo desespero e pelas migalhas de memória que o filme na tela o fazem recuperar (o fato de que é um militar, talvez um piloto), ele se choca com um imenso espelho, no que alguns (especialmente PRESNELL e MCGEE, 1998, p.32) chamariam de uma das mais icônicas cenas da série, criando uma imagem, primeiro, distorcida e, finalmente, fragmentada dele mesmo, espalhada pelo chão. Ele se defronta com um “fantasma no espelho” que “puxa para fora [de sua] carne”, esse “instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.27).

Três sub-temas, então, podem ser identificados nessa primeira narrativa. Eles constituem a base a que os episódios posteriores recorrerão. Essa base vai de encontro com a dúvida de Bill Self (ZICREE, 1992, p.26), produtor da série e amigo pessoal de Serling, a respeito de uma unidade semiótica e uma “recorrência de elementos”<sup>20</sup> na série que permitisse à audiência identificar a série como uma série mesmo e não apenas uma coleção de episódios e, assim, permitiria também que essa audiência melhor se *identificasse* com *The Twilight Zone*. Esses elementos, então, seriam: a questão da solidão (1), que poderia ser melhor expressa na dicotomia entre indivíduo e comunidade ou entre o fenômeno da individualismo e as reminiscências de uma era gregária anterior à pervasividade desse fenômeno; a

---

<sup>19</sup> No original:

“*Why do you doubt your senses?*”

“*Because*”, said Scrooge, “*a little thing affects them. A slight disorder of the stomach makes them cheats. You may be an undigested bit of beef, a blot of mustard, a crumb of cheese, a fragment of an underdone potato. There’s more of gravy than of grave about you, whatever you are*” (DICKENS, Charles. *A Christmas Carol*. In: “Charles Dickens Four Novels - A Christmas Carol, Great Expectations, The Adventures of Oliver Twist, A Tale of Two Cities”. San Diego, CA: EUA, Canterbury Classics/Baker & Taylor Publishing Group, 2009, p.297).

<sup>20</sup> Self se preocupava quando ele e Serling, entre outros, estavam tentando viabilizar a série que “se tratando de uma antologia, não existiriam elementos recorrentes fora o próprio conceito da série”. Ou seja, os atores, as histórias, não continuariam sendo apresentados semana após semana - de fato, na próxima semana seriam outros atores e outras histórias, entretanto, e isso é o que argumentaremos aqui e é a hipótese que une os episódios selecionados em eixos temáticos, sob núcleos argumentativos, o conceito da série e sua repetição de boas escolhas de atores garantiram que a série tivesse uma univocidade certamente inegável.

questão da aventura (2) no espaço, ou, em outros termos, a dicotomia entre a Terra ou o presente ou a Terra no presente (argumentaríamos que a série se mantém atual, sendo esse presente passível de ser até mesmo o século XXI e não apenas o início da segunda metade do século XX) e outros planetas ou o passado radicalizado em sua versão (necessariamente) pré-tecnológica. E, finalmente, a questão da metamorfose do homem (3) ou a adequação do indivíduo e/ou humanidade a um novo conjunto de regras físicas e/ou capacidades inerentes a novos mundos.

A primeira temática, da solidão, transpassa a série e se encontrada acoplada à temática da aplicação da tecno-ciência para a viagem espacial. Ela remove da superficialidade uma

“sociedade [que] vai sendo vivenciada e captada sempre mais claramente como aquela rede de relações devido à qual não apenas somos o que somos, mas devido à qual somos *'tout court'*. Não importa o que eu seja, o sou em relação com um outro qualquer, e se me assumo 'eu', o faço porque um outro qualquer me chama 'tu'” (FLUSSER, 2011, p.173-174).

A solidão permite que Ferris se encontre e se perca. Ele vaga pelas ruas em constante monólogo, um solilóquio que lembra o de Hamlet, confrontando apenas intelecto e identidade. “Existem algumas questões sobre a minha identidade”, ele diz enquanto sentado no café e ainda presumindo que pode ser ouvido por algum garçom ou cozinheiro escondido na cozinha. Suas memórias reconstroem-se nos cenários e experiências que ele vive pelas ruas e prédios de Oakland, mas elas nunca são claras. Ele surge vagando pela estrada de terra sem qualquer memória de quem é, sem uma narrativa estabelecida que corresponda a sua vida. Ele vê o que parece ser uma mulher sentada dentro de um veículo do outro lado da rua pela qual caminha e ao se aproximar, conversando, fazendo perguntas, ele “revela uma necessidade de companheirismo enquanto sua voz se torna cada vez menos controlada” (BRODE e SERLING, 2009, p.23). A mulher, para o desespero de Ferris, não passa de um manequim.

A idealização do indivíduo único rui nesse encontro aterrorizante com o si-mesmo. A ideia de um “eu [que] é o superego de si mesmo e também”, em certo sentido, “seu próprio estado utópico” (BLOCH, 2006, p.124), esse projeto anárquico



**Imagem 02**

*O homem sem memória conversa com manequim*

proudhoniano e essa visão renascentista do homem com um “núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo” (HALL, 2011, p.11), essa visão de um indivíduo auto-formado que emite seus ditames e assina um contrato social com outros indivíduos iguais - porque poderia perfeitamente se bastar - que envolve a sociedade, atomizada em domicílios, funções, etc., numa “rotinização”<sup>21</sup> (BOOKER, 2001, p.16, BOOKER, 2002b, p.56;). O termo de Booker, via Max Weber (2004), busca indicar a coadunação entre racionalismo, no sentido de um cálculo e ciberneticização da vida cotidiana através da tecnologização do trabalho, lazer, saúde, alimentação, etc., e o conformismo (ou conformidade) desse controle com um objetivo final de eficiência econômica. Ele serve aqui como indicador da associação da série com uma experiência (coletiva e individual) essencialmente moderna (JAMESON, 1991, p.90).

---

<sup>21</sup> “*Routinization*”, no original.

A espaçonave (ou, no caso específico de Ferris, a simulação de uma) permite que ele contemple um novo arranjo para um novo mundo, é a ferramenta essencial que permite aos indivíduos embarcarem numa aventura. Para sair da rotina é necessária, também, a rotina. O não-lugar exterior pode ser palco de um começo, pode evitar a degeneração que já aconteceu, mas apenas se não levar consigo a semente desse mau-funcionamento. A temática da viagem espacial, para o piloto, é manifesta no sonho: o desejo emancipador contido na ideia de viagem interplanetária revelada em uma camada anterior à arregimentação da existência. O hermetismo necessário para reproduzir as condições necessárias à vida humana é desejo de regulação e dominação da natureza. A cápsula é apenas uma simulação, mas também é manifestação do impulso utópico que projeta a solução dos problemas vividos nas civilizações contemporâneas para o não-lugar cósmico (ou para o *ainda-sem-lugar* tecnológico), antecipando um segundo impulso, um terceiro eixo, também utópico mas essencialmente outro, que pretende esse não-lugar o *locus* (ou *loci*) como o de uma refundação não apenas do mundo mas do próprio homem.

As iniquidades da vida terrestre (e por terrestre, nesse prisma, leia-se ocidental e contemporânea) não necessitam de soluções propositivas ou nem mesmo de projetos compreensivos e abrangentes capazes de adequá-las ou aboli-las. A degenerescência da vida ordinária não precisa ser revertida porque a exploração espacial contém em si a promessa de (a) novas fontes de recursos capazes de acabar com as desigualdades materiais e (b) de agenciar a partir de um mundo mapeado o distanciamento necessário ao binômio estranhamento/cognição. Nessa derradeira *ilha dos bem-aventurados*, o astronauta - composto de militar, técnico, cientista e humano visionário - é colocado como protagonista representante da espécie humana (tipificado, claro, para as exigências do pós-Guerra e das transformações sociais anunciadas pelo novo milênio) e atirado aos perigos na tentativa de deles escapar (MONTAIGNE, 2010, p.469). O distanciamento da *situação humana*, e por isso queremos indicar um análogo do termo *condição* mas focado especificamente na *locus* humano, ou seja, a Terra, permite-lhe conceber - e através da narrativa levar a audiência a mesma concepção - da dualidade do

explorador (*exploiter* e *explorer*<sup>22</sup>), enquanto descobridor e apropriador. Esse sonho, então, “contém a tendência de seu tempo” ainda que “quase sempre rumo ao “estado originário e derradeiro” (BLOCH, 2006, p.36).

A nave espacial é índice das necessidades iníquas terrestres, de um retorno a uma condição original mais *pura* e do relacionamento mais íntimo com a natureza (nesse caso, natureza enquanto totalidade do cosmos). Entretanto, ela também é uma oportunidade de se escapar dessas *situações*. A solidão, da rotinização e da fuga da rotinização (leia-se: exploração espacial) convergem com a transformação do homem, que elenca a relação do homem *civilizado* ocidental contemporâneo com as tecnologias que permitem a rotinização, que o alienam das condições e situações diretas e indiretas e que permitem sonhar uma ruptura.



**Imagem 03**

*O piloto se choca contra o espelho*

---

<sup>22</sup> Objetivamente, ambos os termos, *exploiter* e *explorer*, traduzem-se para o português como *explorador*. Entretanto o primeiro termo carrega consigo a carga semiótica de apontar uma exploração para benefício do explorador e prejuízo do que é explorado. Pejorativo, quando utilizado nesse sentido, *exploiter* portanto indica uma situação de dominação, apropriação ou, em certos casos, até mesmo de roubo ou apropriação indevida.

A derivação dessa dualidade a partir de “*Where Is Everybody?*” encontra justificativa durante o que caracterizariamos como *plot twist* ou momento de virada - momento do episódio em que uma reviravolta narrativa apresenta uma conclusão geralmente surpreendente - onde os oficiais do exército acompanham a experiência de Ferris através de monitores numa sala escura, arranjada como uma sala privada de projeção cinematográfica. Os outros mundos são Oakland, a superfície lunar, mas também são o estranhamento entregue nas salas de cinema ou, com o advento da televisão, nas salas de estar e domicílios urbanos e rurais - são os *outros mundos* da ficção, do jornalismo internacional, dos documentários sobre a natureza, etc.

O estranhamento cognitivo ensejado por este distanciamento - seja aquele vivido pelo astronauta em sua visão privilegiada do cosmos e da esfera terrestre ou o vivenciado pela audiência quando exposta ao produto de mídia - preconiza a modificação do homem e resolve o obstáculo comumente associado com o roteiro que propõe a própria transformação utópica. Em outros mundos nos tornamos outros homens e outros mundos, de fato, requerem outros homens como condição *sine qua non* - para transformar o mundo é *necessário* transformar o homem ou um mundo transformado preconizaria - anteciparia, iniciaria - uma transformação inescapável do homem? Estes *outros mundos* são apresentados - como a cidade fantasmagórica pela qual Ferris perambula - com a familiaridade do que já está interiorizado, mas perturbam uma camada estática de nostalgia apresentando ao espectador um *novo radical*.

Assim, os eixos relacionam-se com o núcleo argumentativo que designamos pelo trato da questão da construção da identidade e ao mesmo tempo com o outro núcleo que designamos pelo trato da questão da utopia. Da análise da série, segue-se a seguinte decomposição: grupos axiais que se interpenetram, interpenetração que interpela os núcleos argumentativos, núcleos argumentativos que articulam a tradição da Ficção Científica e da ficção utópica. O trato *na* série *The Twilight Zone* da construção da identidade enquanto fragmento de projetos utópicos (ou ideológicos, dentro da concepção adotada por nós aqui e como demonstraremos no



**Imagem 04**

*O piloto desesperado aperta o botão de trânsito*

decorrer das análises) que (a) não desaparecem no regime político do pós-Guerra e Guerra Fria e (b) se acentuam frente aos desdobramentos técnico-científicos.

Os três eixos com que estaremos elaborando formatam, portanto, a estruturação de grande parte série (nossa documentação original atesta a isso e o recorte específico apresentado aqui é consequência disso). A sociedade da época se faz presente na série através deles.

A solidão vivida por Ferris em sua cápsula é “ao mesmo tempo, contrária às necessidades básicas da condição humana e uma das experiências fundamentais de toda vida humana” (ARENDETT, 1989, p.528). Ela é seu espaço de reflexividade e o deserto que o separa de seus pares e é a mediação de sua metamorfose com ambas as representações apontando para a problematização moderna da questão da identidade vista enquanto tensão civilizatória e conjugação entre coletivo e o despontar do espécime humano rotulado como indivíduo.

Essa questão consiste essencialmente na pergunta com a qual o indivíduo se confronta sobre como viver uma vida de valor e quem ele é por viver dessa forma, mas a pergunta sobre esse si mesmo só pode ser feita quando sua resposta está em aberto. O desenvolvimento social e tecnológico das sociedades ocidentais transformam o viver humano através das pressões do cotidiano e ao atomizá-lo também o afastam de suas comunidades de vida, específicas e invariáveis, nas quais cada um estava sempre absolutamente ligado aos outros e ao fio da tradição que costurava a organização dessa vivência social. Essas relações familiares, de vizinhança, se despedaçam e a modernidade passa a ser vista como a era transitória entre esse passado tradicional e um presente planificado pela razão definida através da eficácia instrumental e em termos de valor buscado. Jogado na dinâmica de comunidades de destino, onde ele deve aliar-se a valores, sentidos e ações através de um processo dinâmico de identificação, o indivíduo sai do julgo de uma *configuração*, no singular, e se move na direção de um campo de intersecções entre múltiplas configurações. A identidade vivida como pertencer inescapável a uma comunidade, caracterizada por índices específicos, e que englobava a totalidade da vida prática e duraria por todo o ciclo de vida de cada indivíduo, vai dando lugar a diversidade de posições que podem ser assumidas em cada um dos espaços e cada um dos momentos do ciclo de vida individual. O que deveria ser idêntico ao longo do tempo perde sua solidez e perde também suas garantias de que a vivência cotidiana e a vida em conjunto tem algum destino ou sentido final pré-estabelecido ou que precisam ser exercidas e operadas de uma determinada maneira. Nesse modelo moderno esses vetores se tornam negociáveis, revogáveis até, e são as decisões que o próprio indivíduo deve tomar que se tornam os fatores cruciais.

"Quando, afinal, rompeu-se o fio da tradição, a lacuna entre o passado e o futuro deixou de ser uma condição peculiar unicamente à atividade do pensamento e adstrita, enquanto experiência, aos poucos eleitos que fizeram do pensar sua ocupação primordial. Ela tornou-se realidade tangível e perplexidade para todos" (ARENDDT, 2009, p.40).

Não há mais o farol do passado com determinações absolutas que indiquem o caminho (de um devir ou da melhor ação possível), que expliquem a vida cotidiana e seus possíveis sentidos transcendentais. A reflexividade acerca da condição humana se torna central a própria condição humana, nós "assumimos o nosso ter-que-ser

como um poder-ser ou então renunciamos à condição humana” (STEIN, 2008, p.68). O passado é apenas uma força que empurra o indivíduo e, historicamente, também os grupos de sentido com os quais se associa, inexoravelmente *para frente*. O futuro, não mais determinado e profetizado por um passado estático, é uma barragem ou, melhor, um enigma a ser desvendado continuamente através daquilo que *ficou para trás*. Não está mais no centro do palco nem a ideia de uma origem a ser defendida, louvada e admirada enquanto fonte de esclarecimento ou revelação e muito menos a de uma predestinação profética dependente apenas do cumprimento do *contrato original*. A razão instrumental se imbrica na vida cotidiana através das transformações técnico-científicas e da lógica do capitalismo fabril e tardio, que removem o ser humano de uma condição histórica de quadro estático. O corpo não é mais jogado à vertigem da natureza e toda uma gama de ações antecipatórias e cotidianas medicalizam o corpo. O ócio possibilitado pelas tecnologias de deslocamento físico, produção fabril e manutenção da subsistência cotidiana se tornam espaço-tempo de lazer, nas esferas privadas e públicas. O descanso é



**Imagem 05**

*Soldados correm para acudir Ferris dentro do módulo*

tornado obrigatório e bem visto. As sociedades se secularizam, deixando o papel da transcendência em aberto para ser apropriado pela filosofia laicizada, pelas promessas técnicas e emancipatórias da ciência, pelo contexto lúdico da arte e da vivência cotidiana. O consumo, o *aproveitar a vida*, o investimento no futuro, a seguridade social, a própria mobilidade espacial proporcionada pelos meios de transporte e sua expansão, desenvolvimento e popularização transformam a vida humana modificando as relações de tempo e o relacionamento entre indivíduos.

Ao correr pelas ruas desertas de Oakland, Mike Ferris grita “onde está todo mundo”, mas, de fato, sua pergunta é por si mesmo. Seu encontro com os espelhos na sorveteria, no átrio do cinema, representam o lado negro do individualismo que achata e estreita as nossas vidas polarizando ainda mais uma concepção da pessoa como pelo menos potencialmente habilitada a encontrar e formular suas próprias configurações, como se “a dimensão da interlocução fosse apenas significativa como a gênese da individualidade” (TAYLOR, 1998, p.39). De fato,

“O que se chama a personalidade do homem e constitui a forma de sua liberdade - não estar ligado incondicionalmente, com todo o seu Ser, a uma só possibilidade de existir - talvez seja a raiz, ou talvez o efeito, daquela dualidade que penetra em toda sua existência e na sua forma de representar o mundo; por causa dela, ele está sempre forçado a decidir entre duas direções” (SIMMEL, 2011, p.37).

A modernidade implica a dicotomia sociedade (coletivo) e sujeito (indivíduo) que era tida como dada e que agora apresenta-se como dois pólos, como entidades ontológicas diferentes. A vivência cotidiana é por isso atravessada e se atravessa em diferentes campos de sentido. O eu individual é eu em construção, sempre a um passo de se firmar e sempre faltando trabalho. A continuidade de nossa identidade no decorrer da duração da vida depende de um processo ativo de manutenção e aquilo que nos distingue como um indivíduo uno e específico entre a coleção de outros indivíduos dependerá do encaixe possível entre as tensões e exigências dos grupos e sentidos aos quais nos filiamos.

“A auto-identidade constitui para nós uma trajetória através das diferentes situações institucionais da modernidade por toda a duração do que se costumava chamar de ‘ciclo da vida’, um termo que se aplica com maior precisão a contextos não-modernos que aos modernos. Cada um de nós não apenas ‘tem’, mas vive uma biografia reflexivamente organizada em termos do fluxo de informações sociais e psicológicas sobre possíveis

modos de vida”.

O processo de reconstrução pelo qual o piloto de testes Mike Ferris passa é um encontrar a si mesmo imposto pelas condições da modernidade enquanto

“[...] uma ordem pós-tradicional em que a pergunta ‘como devo viver?’ tem tanto que ser respondida em decisões cotidianas sobre como comportar-se, o que vestir e o que comer - e muitas outras - quanto ser interpretada no desdobrar temporal da auto-identidade” (GIDDENS, 2002, p.21).

Ferris, como o homem contemporâneo, precisa navegar cautelosamente pelas águas de um arquipélago de configurações que se posicionam como diálogo e como dispositivos concretos, como uma negociação com narrativas e sentidos e também uma diluída liturgia do dever. É requerido de Ferris que ele sacrifique a si mesmo (participe do experimento científico que é possível pela existência da cápsula de simulação espacial) para que o homem enquanto gênero encontre uma emancipação (a capacidade de colonizar o espaço exterior). São dois chamamentos distintos: o primeiro para que abdique dos relacionamentos mais essencialmente constitutivos para o indivíduo em prol da auto-realização e o segundo para que se reencontre com as configurações das quais só pode escapar ao custo de si mesmo. A identidade é um problema a ser resolvido no conjunto de disposições que estão sempre se fazendo presentes ainda que por recursos negociáveis. A construção de si e o que significa viver bem, seja satisfatoriamente no presente ou o ser-para-a-morte enquanto última possibilidade ou impossibilidade de qualquer nova possibilidade, estão inseparavelmente entrelaçados. A tarefa contida na identidade é a de elaboração de um si-mesmo que é fruto de processos ativos de identificação com referentes externos e também a manutenção de um si-mesmo que garanta um ser diferente desses referentes. O chamado diz: *constrói a ti mesmo* e orienta o dever-ser e poder-ser como conflito que deve ser resolvido por cada um.

A narrativa interna biográfica tem o papel de não apenas estruturar nosso presente, como a de propor um projeto de ser futuro e consolidar o presente não apenas como dado, mas compreendido como um processo de *se tornar*: como a conclusão, portanto, de um projeto de ser futuro operacionalizado através de uma apropriação específica do passado e um posicionamento ante ele. Ela articula-se numa tarefa de construção de si intermediada pelas múltiplas configurações ou

modos de vida, serve ao indivíduo como deslocamento, impossibilita estar-se totalmente em *lugar algum* mas possibilita a operação cognitiva que abre os horizontes à novas referências que, por sua vez, são apropriadas e posicionadas, deslocando novamente.

“Nossas reações morais nesse domínio tem duas facetas. De um lado, elas são quase como instintos, comparáveis a nossa predileção por coisas doces ou nossas aversão a substâncias nauseantes ou nosso medo de altura; de outro lado, elas envolvem reivindicações, implícitas ou explícitas, sobre a natureza e *status* dos seres humanos. Deste segundo lado, uma reação moral é um consentimento a, uma afirmação de, uma determinada ontologia do humano” (TAYLOR, 1998, p.5).

Os elementos que povoam (ou podem povoar) essas narrativas biográficas são encontrados na *con-vivência* de múltiplos indivíduos e nas intersecções entre múltiplas visões de mundo. Sua colonização por valores e interpretações atende aos chamados conflitantes de duas buscas por sentido: o dever-ser, aquelas imposições exteriores que normalizam o indivíduo segundo um grupo de exigências morais, cotidianas e intelectuais, e o poder-ser, o imperativo ao auto-conhecimento e a se ser *verdadeiro consigo mesmo*. Este primeiro chamado sacrifica a diversidade em prol de uma união sagrada, impele-o, especialmente sob a justificativa de uma crise, a abdicar sua auto-determinação e assumir um conjunto de normas (ou melhor, de estratégias identitárias normalizadas). O segundo chama o indivíduo a reavaliar constantemente o mundo através de uma inversão histórica de prioridades que valoriza acima de tudo a esfera humana terrestre, que não mais separa o imaginário cultural, esse arcabouço de sentidos e formas, do cotidiano.

O dever-ser aparece como pulsão civilizatória. Ele aborda *sobre como* viver e se apresenta como uma organização passível de reconhecer a si mesma em todas as suas próprias formas. Opera uma função ideológica. Ele torna constantemente presente as configurações dominantes nas relações entre os indivíduos, favorecendo-as e ampliando-as, reproduzindo aquilo que as justifica e demandando que o diferente, que o diverso, se adeque ou desapareça.

O poder-ser, de outro lado, modula a passagem desses sistemas heteronômicos para sistemas autônomos de sentido, destinados completamente a serem negociados constantemente pelos indivíduos. Este é um regime da

diversidade através da constante busca por referenciais que balizem a *boa vida* e incluam cada um dos indivíduos no seio de uma sociedade plural que abarque suas necessidades e respeite seus direitos. Ele, entretanto, também manifesta um lado mais sombrio, centrado no controle soberano de si mesmo e processos tênues de religação. Aquele encontro radicalizado e negativo do dever-ser é contrastado aqui pelo encontro normalizado e, principalmente, instrumentalizado. A valorização do cotidiano abre ao indivíduo a possibilidade de construção de si, de mobilidade de sentido, mas também o desnuda dos referenciais que eram sua proteção mais garantida e daquelas configurações que determinavam a melhor maneira de coexistir com outros. Opera-se aqui uma função utópica, uma dialética entre estar-aqui e nenhures. *O homem enquanto possibilidade afirmada na construção de si é a exploração do possível.*

Nesta ambivalência o que pode ser compreendido como a *construção da identidade moderna* oscila “entre o sonho e o pesadelo, e não há como dizer quando um se transforma no outro” (BAUMAN, 2005, p.38).

O espaço pelo qual os personagens de *The Twilight Zone* trafegam é cenário de mediação de discursos e de efeitos discursivos e não apenas de significação. Em “*Where is Everybody?*” e através dos episódios recortados nesse trabalho persiste uma relação pendurar entre a afirmação de litâneas que nos remetem às noções de verdade e mentira e o questionamento acerca das condições laterais de possibilidade da realidade. Os eixos temáticos da solidão, da aventura espacial e da metamorfose do homem traçam uma linha coerente através das temporadas da série entre aquilo que emana dela mesma e aquilo que é intrínseco à sociedade contemporânea. Assim, ela articula seus eixos temáticos através dos imaginários da época, especialmente aqueles ligados as ideias de utopia e ideologia.

Através de seus questionamentos e narrativas a série aborda discursos de legitimação que revelam mais do que apenas uma visão de mundo que sirva aos indivíduos como mapa cognitivo ou cimento social. O que está em jogo no campo da identidade é a seleção das matérias primas consideradas dignas, justas, apropriadas



**Imagem 06**  
*Ferris é retirado do módulo de simulação*

ou eficientes para a construção de si e para a orientação dessa em meio a um mundo de sentidos dados.

Duas forças, portanto, atuam nesse jogo: de um lado há a pressão normalizadora de uma função ideológica que puxa o indivíduo de volta ao seio dos discursos aceitos e age como discurso de e que exige adequação e que pode ou não conter as mesmas *promessas* da utopia, mas apresentadas na forma de uma afirmação do que é e do *dever-ser* enquanto maneira adequada para a existência. A ideologia diz: o que é é bom e o que pode ser pode ser ruim, ela é

“um conjunto de pontos de vista que eu por acaso defendo; esse 'acaso', porém, é, de modo algum, mais do que apenas fortuito, como provavelmente não é a minha preferência quanto a repartir o cabelo no meio. Com bastante frequência parece ser uma miscelânea de refrões ou provérbios impessoais, desprovidos de tema; no entanto, esses chavões batidos estão profundamente entrelaçados com as raízes da identidade pessoal que nos impele, de tempos em tempos, ao assassinato ou à tortura. Na esfera da ideologia, o particular concreto e a verdade universal deslizam sem parar para dentro e para fora um do outro, evitando a mediação da análise racional” (EAGLETON, 1997, p.31).

Do outro lado temos uma pulsão ou função utópica que empurra o indivíduo para um *poder-ser*, para um ideal abstrato ainda que projetável de uma organização material e subjetiva da realidade que abarque o indivíduo em sua pluralidade e em sua ipseidade (seu si-mesmo enquanto essencialmente diferente dos outros), resolvendo as iniquidades humanas e inaugurando ou resgatando um tipo específico de *era dourada*.

[...] tal como a melhor função da ideologia é preservar a identidade de uma pessoa ou grupo, a melhor função da utopia é a exploração do possível, daquilo que Ruyer chama 'as possibilidades laterais da realidade'. Para estar aqui, *Da-sein*, tenho de ser também capaz de estar nenhures. Há uma dialética entre *Dasein* e nenhures" (RICOEUR, 1986, p.502).

Essas funções operam conjuntamente. O mundo possível está sempre em conflito com a manutenção do mundo existente, ainda que o primeiro possa estar essencialmente contido no segundo e ainda que o segundo seja talvez ao mesmo tempo a condição *sine qua non* e resultado do primeiro. *A utopia e a ideologia são fenômenos correlatos, que só podem ser compreendidos em sua conjugação.*

A ideologia, enquanto caráter determinístico contido na busca por configurações possíveis de abarcar o melhor viver e justificar quem nós somos, quem nós deveríamos ser, se apresenta como as portas fechadas que serão encontradas na negociação de modos de vida e de valores.

"A 'ideia' de uma ideologia não é a essência eterna de Platão, vislumbrada pelos olhos da mente, nem o princípio regulador da razão, de Kant, mas passa a ser instrumento de explicação. Para uma ideologia, a história não é vista à luz de uma ideia (o que significaria ver a história sob forma de alguma eternidade ideal que, por si, está além do movimento histórico), mas como algo que pode ser calculado por ela. O que torna a 'ideia' capaz dessa função é a sua própria 'lógica', que é um movimento decorrente da própria 'ideia' e dispensa qualquer fator externo para colocá-la em atividade. O racismo é a crença de que existe um movimento inerente da própria ideia de raça, tal como o deísmo é a crença de que existe um movimento inerente da própria noção de Deus" (ARENDDT, 1989, p.521).

Ela se ocupa do conflito e da reprodução de toda forma de vida e, ainda que possa ser acusada de falsidade ou deformação na sua instrumentalidade intrínseca, ela é uma realidade e uma força material que pelo menos precisa apresentar

conteúdo cognitivo suficiente para ajudar a organizar a vida prática dos seres humanos.

A utopia é o neologismo que aparece com a obra homônima (1516) de Thomas More (1478-1535) para designar a ilha da narrativa do desbravador e explorador Hythloday. A junção do prefixo grego U ou EU, que é o não e bom ao mesmo tempo, e do sufixo *topos*, lugar, remete ao ponto fora e impossível de ser colocado nos mapas onde se localiza a cidade ideal, de fato, a configuração da vida humana ideal. Ela “arranca os assuntos da cultura humana do leito pútrido da mera contemplação e desse modo descortina sobre cumes de fato galgados o panorama ideologicamente desimpedido do conteúdo da esperança humana” (BLOCH, 2005a, p.157).

Toda a trajetória cursada por Ferris encena exatamente essa dicotomia. As temáticas que transpassam sua aventura chamam essa dicotomia para o seio da série. O dever sacrificial exigido dele é a manifestação do dever-ser que o impele a desvendar o universo e superar seus limites mas também o aliena e separa inclusive de si mesmo. A possibilidade emancipadora da viagem interplanetária possibilitada pela cápsula espacial é a manifestação do poder-ser que o impele a desvendar a si mesmo. Ambos os lados agem na forma da repetição. O ideológico age repetindo o que existe e conservando a hegemonia daquilo que já é, seja o complexo militar-industrial capitalista ou seja quem Mike Ferris é enquanto sua relação com seus referenciais formativos. O utópico age repetindo através do novo, até as últimas consequências, o conteúdo final total que ainda não se tornou realidade. Ferris encontra a esperança de transformação, de uma novidade progressiva na história, tanto humana quanto pessoal, que se repita até o nível mais fundamental: “até a identidade” (BLOCH, 2005a, p.200).

Essas duas funções modulam, portanto, uma *Weltanschauung* ou *visão de mundo*, uma expressão que se propõe como possibilidade de *explicação do mundo e do papel do humano nesse mundo*. Essa “explicação de algo, enquanto isso ou aquilo, funda-se essencialmente sobre uma aquisição e uma visão prévias, bem como sobre uma antecipação” (HEIDEGGER apud RICOEUR, 2008, p.42). O

indivíduo está sempre lançado num mundo que o antecede e que sobreviverá a ele e pode apenas parcialmente escapar dos modos de fala e pensamento que adquiriu através de suas primeiras referências, das mais inescapáveis configurações - aquelas que recebemos primeiro na vida e que nos são apresentadas (ou exigidas) ainda sem qualquer chance de diálogo e sem o conflito permanente. A ideologia é muito menos discursiva do que um tratamento dos conflitos entre discursos. Ela se ocupa com a influencia no problema da realização: ela já é a legitimação do que existe, e por isso mesmo menos uma fala sobre algo do que uma *fala sobre uma fala sobre algo* que interfere num campo, aí sim, discursivo. A utopia, por outro lado, é introduzida como forma de antecipação, como imaginação artística particular que medeia ansiedades coletivas, que se pretende *reconstitutiva* da realidade social. É um projeto, seja ele contido em programas políticos ou ações sociais concretas, seja ele presente na tradição literária que se estende desde as “Ilhas ao Sol” de Iâmbulo (ROBIO, 2010) e da Atlântida platônica até Thomas More e sua ilha na costa sul-americana e os utopistas do século XIX como Owen, Morris e Bellamy.

Quando Ferris acorda de sua alucinação e é tirado da cápsula de simulação espacial vemos que a tensão entre essas duas cognições se apresenta como diálogo entre o técnico e as necessidades humanas.

"Apenas enquanto o homem já é sujeito, essencialmente, persiste a possibilidade de deslizar na falta de essência e aberração [*Unwesen*] do subjetivismo no sentido do individualismo. Mas também só onde o homem continua a ser o sujeito, faz sentido a luta expressa contra o individualismo, que define a comunidade enquanto objetivo de todo esforço e alvo de toda utilidade" (HEIDEGGER, 1980, p.8).

A “barreira da solidão” e os insumos (comida, bebida, expulsão de dejetos, etc.) são os figurantes para o diálogo que tematiza a transformação que pode ou não ocorrer quando as condições de vida do homem são elas mesmas transformadas. A ênfase é no que o homem se torna na possibilidade de suas necessidades serem completamente saciadas. O diálogo é entre a pulsão contínua em busca do melhoramento das condições *para* o homem e os construtos *do* homem que são usados por ele e se utilizam dele para tentar persuadir e convencer a respeito de sobredeterminações e representações que apresentem uma explicação do mundo.

“O espaço utópico é um enclave imaginário dentro do espaço social real” (JAMESON, 2005, p.15). Ela se manifesta, primeiramente, enquanto ficção ou conto moral-cautelar (uma afinidade impreterível com *The Twilight Zone*), enquanto, na verdade, tradição literária que se expande pela história ocidental. A inauguração feita por Thomas More no século XVI é apenas um segundo começo: um que trará à tona a imaginação sensível individual como forma de engenharia e crítica social que se acelera, ou, melhor, toma ares de tarefa importante, pela própria transformação técnico-científica da modernidade. Esse motor da história (MATTELART, 2002, p.62) animará dezenas de autores e centenas de obras. Entre alguns poderíamos citar Tommaso de Campanella (1568-1639), Francis Bacon (1561-1626), Savinien de Cyrano de Bergerac (1619-1655), Denis Diderot (1713-1784), Samuel Butler (1835-1902), Edward Bellamy (1850-1898), Robert Owen (1771-1858), William Morris (1834-1896), William Henry Hudson (1841-1922), H.G. Wells (1866-1946), Robert A. Heinlein (1907-1988), B.F. Skinner (1904-1990), Arthur C. Clarke (1917-2008), Aldous Huxley (1894-1963), A.E. van Vogt (1912-2000), Ursula K. Le Guin, Margareth Atwood e muitos outros que podem ainda incluir, na Antiguidade, Platão, Luciano de Samosata (ca. 125-ca 180) e Santo Agostinho (325-430), e, modernamente, George Orwell (1903-1950), Vladimir Nobokov (1899-1977), Terry Gilliam, Ray Bradbury (1920-2012), Lois Lowry, Kim Stanley Robinson e Suzanne Collins.

Esse gênero literário levará consigo a marca indelével da obra de More, propondo a transformação da realidade ao permitir que ela seja inventada, descoberta e redescoberta através de uma função de deslocamento, que remove a cognição de uma posição de repetição, de reprodução de arquétipos e modos discursivos, e permite ao sujeito imaginar-se não estando totalmente *em lugar algum*. Utopia, a idéia, não é o contrário de medo. Essa conclusão é rasa, é uma mera conjugação de opostos (medo e esperança) que não serve a nenhum propósito crítico e, primeiramente, acaba com a oportunidade de compreensão do fenômeno em sua modulação literária, enquanto literatura satírica e crítica que visa desencobrir a sociedade que é o contexto próprio de seu surgimento e enquanto programa político que objetiva a perfectibilidade do homem e a melhoria, não necessariamente progresso, das condições intrínsecas de vida. E, em um segundo

momento, também vedaria-nos a possibilidade analítica de perceber *na* série o encontro das temáticas que são articuladas nela mesma com as preocupações da época em que está inserida e suas influências nas conjunturas inauguradas desde então. Neste modelo ficaríamos irreversivelmente acorrentados a concluir que a série modula esperança (tecnológica, humanitária, em suma, política) e medo (este também, essencialmente, político), sem jamais conseguirmos abarcar como e quando seus discursos buscam articular exatamente como essa modulação binária medo/esperança paralisa a cultura da época (e, poderíamos antecipar, a atual).

Na cidade de Oakland é encenada a noção de se ir para outro lugar, o conceito base da aventura ou viagem espacial que é também o encontro radical entre ciência, técnica e cotidiano enquanto possibilidade de emancipação do gênero humano e elevação do sujeito individual. A cidade que Ferris imagina, que ocupa nenhum lugar a não ser seu espírito, que apresenta apenas a iniquidade própria a ele em sua fragmentação psicológica, é o negativo fotográfico do arquétipo da melhor forma de organização humana. Oakland radicaliza a pergunta que é subjacente à tradição da literatura utópica: quem ou o que é o homem uma vez que suas necessidades foram completamente saciadas, quando os conflitos foram eliminados ou resolvidos, quando o diálogo sobre a boa vida se torna consenso, perene retorno e repetição daquela novidade definitiva? Seu corpo é alimentado, sua despesa improdutiva eliminada, seu lazer colonizado, sua existência resolvida em programa específico, seu encontro com o outro mediado por telas de televisão que o monitoram e seu processo de individuação, sua ipseidade, e de identificação, sua identidade, são deixados a cargo dele mesmo fora do conflito e portanto fora do diálogo. O não-lugar/bom-lugar que é Oakland, que é a experiência em seu módulo de simulação de viagem espacial, é um enclave imaginário que participa da constituição da realidade social. É a apresentação de conteúdos utópicos através da fantasia. A novidade é dupla: a possibilidade da construção de si e a aplicação técnico-científico enquanto estratégias de libertação e melhoramento do homem. Módulo de exploração do espaço exterior, a ilha entre as estrelas e necessariamente fora dos mapas, fora da totalização da Terra, e de exploração do espaço interior, da solidão enquanto ideia de encontro consigo mesmo no não-lugar da reflexividade, que é um ainda-não-é apresentado como possível e, mais, como esperado.

As utopias permanecem na “ambiguidade de pretenderem ser realizáveis, mas de serem, ao mesmo tempo, obra do imaginário, do impossível” (RICOEUR, 1986, p. 483). Em termos práticos, o mundo que Ferris habita, seu trânsito entre seu mundo interno e a realidade do experimento científico-militar no qual está envolvido, são refutações de um mundo antigo, de certa forma, de um *futuro antigo*, efetivada na afirmação de um outro futuro *novo* através de múltiplos mundos simulados (ou *múltiplos futuros* possíveis) que buscam impedir a repetição do passado e informam a crítica do presente que permite a possibilidade de ruptura com ele. Elas são “mediação vastamente ramificada entre o presente, o passado pendente e sobretudo o futuro possível” (BLOCH, 2005, p.194). A utopia, aquilo que é imaginado como utopia, necessita, portanto, ser sempre “a transformação da totalidade” (ADORNO apud BLOCH, 1996, p.2).

“Da próxima vez”, ele diz contemplando a lua pela porta do hangar da base militar sem nome onde transcorre o experimento, “será de verdade”. Oakland, a cidadezinha de sua alucinação, pode não ser a cidade branca, de fato, pode ser seu exato oposto, mas é paragem na jornada para a perfeição, é presente e passado enquanto imaginação: apenas o futuro é real. Uma reversão: não é a vida nua, o presente como real, que se apresenta como fundamento da felicidade humana. A comunidade humana mesma não pode mais ser encontrada neste presente e nessa vida imediata entre outros homens e o resultado tangível de suas obras. A espécie humana é orientada para o futuro: a rotinização, a alienação, as pressões homogeneizadoras das forças discursivas e políticas de sentido - nada precisa ser resolvido. O *locus* da vivência humana melhorada é espacial e *temporal*. Ele se encontra no não-lugar que é o futuro. Na próxima missão. Na missão depois desta. Na colonização da Lua. Na primeira missão a Marte. Além do sistema solar. Não é a vida ativa, o trabalho, e a emancipação intelectual que são capazes de elevar o homem, de melhorar sua vida em conjunto. Apenas a máquina enquanto meio de programação é que possibilita isso. O futuro está no centro da vida. O presente e o si-mesmo precisam ser abandonados. É o amanhã que trará as soluções. É o amanhã que justificará os sacrifícios feitos. É no amanhã que eu conseguirei conhecer a mim mesmo, é no depois da fruição de um devir possível em que a

possibilidade será vivida e transformará essa vivência. Esse amanhã, que é governado pelo impulso utópico, é apropriado no presente esvaziado como a linha de frente de um processo cognitivo que semeia na esperança o impulso de novidade. *O homem aprende esperança* através de uma dialética entre o material, as possibilidades concretas de operacionalização desse futuro, e o imaterial, as possibilidades intelectuais favorecidas pelo deslocamento cognitivo que possibilita uma visão de futuro. O novo que irrompe da mediação vastamente ramificada que é o real enquanto processo é ao mesmo tempo possibilidade e finalidade. Ele se relaciona com essa realidade nunca definitivamente elaborada e com o horizonte final que deixa visível para demarcar o trecho mais avançado e pouco refletido do ser - aquele que é “utopicamente aberto” (BLOCH, 2005, p.198) e que arbitra entre o objetivamente possível e o realmente possível. Entre o que podemos imaginar ou esperar do conhecimento científico e o que ainda não está pronto para existir, que margeia a ciência, que margeia a possibilidade direta de concretização.

“Em qualquer caso, a utopia é definida principalmente pelos limites da própria humanidade” (CLAEYS, 2013, p.14). Ela é um lembrar que modifica a memória histórica e rompe com o presente e com o futuro colonizado - aquele que ainda é fruto de uma ligação com o passado, aquele também que é ainda esperado pela afirmação do presente. Ela é um ômega, uma finalidade última que se apresenta sem alfa - ela é um rumo, um conjunto de estratégias, recomendações, indicações ou apontamentos que transforma a si mesmo enquanto continuamente reimagina seus inícios. É um para-onde que tem o potencial autêntico de implodir o de-onde e onde o possível é apenas aquilo que possui as condições, cognitivas e materiais, suficientes. A utopia não é retorno às origens, ela não é a interpretação fugidia da Atlântida platônica enquanto origem perfeita que se degrada: ela é, de fato, a redescoberta (ou reinvenção) dessa origem. É seu desencobrir enquanto fragmento espaço-temporal reconstituído na legitimidade do novo. O passado, a origem, o de-onde desaparece da história como mito fundador, determinado sobrenaturalmente e com o homem como seu partícipe de atitudes e natureza fixa. A hipótese de história alternativa, dessa reescritura do passado, implica não apenas uma reflexão mas também uma aproximação criativa. O novo contido aí é um desvio de norma: é o

ainda-não-possível emergindo num passado novo que acaba com a colonização do futuro.

A utopia é uma forma de ruptura com as configurações que se apresentam enquanto verdadeiramente inescapáveis. “Em outras palavras, a chave para a inteligibilidade das utopias consiste na situação estrutural do estrato social que, em um dado tempo, as espose” (MANNHEIM, 1972, 1972, p.231). Ela é ferramenta de emancipação que contrasta e critica a relação revelada no conceito de ideologia entre uma enunciação e suas condições materiais de possibilidade. Ela é crítica aos modos de experiência e interpretação vigentes numa determinada época histórica ou estrato social. Sendo a ideologia impossível de ser experienciada como “um fiacre em que se pudesse entrar e sair à vontade” (WEBER<sup>23</sup> apud MANNHEIM, 1972, p. 101), a utopia se presentifica na literatura e no programa político como esperança de que essas delimitações da realidade possam se tornar primeiro negociáveis e, futuramente, abandonadas. Finalmente compreendida neste paradigma, a utopia precisa ser ligação com a ideologia, que é a visão de mundo justificada num arranjo de discursos sobre a delimitação do mundo presente e do que pode estar abarcado no futuro próximo. Porém, ela precisa também se diferenciar dela.

A ideologia é uma forma de legitimação do poder (sendo poder aquilo que ninguém verdadeiramente *tem*, mas que é imputado ou conferido por cada um a um outrem ou instituição, ideal ou mesmo ideia, enquanto representante), de construção das identidades individuais em grupos a partir da afirmação contínua de seus caracteres mais essenciais e, muito ao contrário da utopia que aparece no campo da história como uma afirmação (ainda que quase sempre em suspenso), é naturalmente negada. “É sempre o outro que diz que somos vítimas de nossa ideologia” (RICOEUR, 1986, p.446). A ideologia é, então, algo necessariamente existente, parte constituinte do horizonte da realidade, da época ou locus, abordada. Ela é barreira que se pretende intransponível e horizonte, como a única ordem possível da história e o único conjunto de possibilidades, como o limite da realidade. Já a utopia “é uma coisa impossível e irrealizável, pelo menos dentro de sua própria ordem”, é um programa, um desejo, é, de fato, um impulso de esperança, um desejo

---

<sup>23</sup> A obra citada por Karl Mannheim neste trecho é *Politik als Beruf* (ou “Política como Vocação”), em *Gesammelte Politische Schriften* (Munique, 1921), p.446.

de transformação e não de validação. Papel de cognição: em si, “a função essencial da utopia é a crítica do que está presente” (BLOCH, 1996, p.11). Mas essa visão é, no âmbito da utopia, frequente e consistentemente pessoal: enquanto a ideologia fala-nos sobre discursos, a *Weltanschauung* de um grupo, sociedade ou classe social, a utopia é obra de um autor, de um pensador político, de um estrategista social.

A ideologia é a tendência de analisar não o que é, isto estaria dado, mas aquilo que vem ou poderia vir a ser. Ela busca se desligar da realidade ao ser “explicação total do passado, o conhecimento total do presente e a previsão segura do futuro” (ARENDETT, 1989, p.523) que busca apenas o novo, aquilo que rompe com sua própria lógica para colonizá-lo com sua dedução decorrente de sua absoluta coerência.

"Por um lado, a ideologia não é um mero conjunto de doutrinas abstratas, mas a matéria da qual cada um de nós é feito, o elemento que constitui nossa própria identidade; por outro, apresenta-se como um 'todos sabem disso', uma espécie de verdade anônima universal" (EAGLETON, 1997, p. 31).

Enquanto a ideologia se espalha por contágio e apenas rompe as barreiras geográficas do grupo ao qual pertence por migração e diáspora, por conquista militar e dominação econômica, a utopia é sempre um *locus* isolado. Um vale, uma ilha, um planeta, uma época que é apresentada ficcionalmente (ou, no mínimo, enquanto projeto a ser perpetrado) e que só *contagia* porque pode se tornar constituinte de um imaginário específico. A ideologia não tem necessidade de articular nada: ela é a afirmação daquilo já articulado, daquilo já existente, da continuidade de um modo. A utopia apresenta sempre uma panorama de sua articulação, que deve sempre envolver o conjunto do mundo que ela pretende organizar exatamente porque para que ela esteja contida num projeto político ou literário ela deve necessariamente apresentar uma organização. Um sistema hierárquico, ainda que seja um antissistema (no caso de utopias libertárias, por exemplo), sempre está presente enquanto proposta. A ideologia apenas reapresenta o sistema hierárquico que já é hegemônico. Ela é fria, repetitiva. O que a ideologia pretende é que a reconheçamos como o óbvio. Ela pode agregar ou fazer uso de estratégias dramáticas, mas essas jamais estarão em seu cerne como estão na utopia. A ideologia é sempre o deve-ser,

o deve-continuar-sendo, o precisa-continuar-sendo-ou-então... A utopia não. “Nem profecia nem escapismo, utopia é, como muitos críticos já notaram, um ‘e se’, um experimento imaginativo [ou *thought-experiment*] e “um órgão metodológico do Novo” (SUVIN, 1980, p.52).

Estamos sempre apanhados nessa relação pendular entre ideologia e utopia. Enquanto a primeira opera pela repetição do que existe, fornecendo-lhe uma imagem, ainda que distorcida, a segunda possui o poder de redescrever a vida através de sua ficcionalidade, ela é uma *possibilidade lateral*. A ideologia é afirmação de uma única possibilidade (ou conjunto de possibilidades) e opera reafirmando os parâmetros de um determinado grupo humano, seja ele étnico, religioso, econômico, social ou meramente geográfico. Ela determina que as configurações sejam realmente inescapáveis, ela naturaliza o que é historicamente construído, ela é um “contragolpe antecipador” que pretende reconciliar o sujeito com o existente (BLOCH, 2005, p.148). Ela preexiste ao indivíduo. Como Ferris diz, ele não realmente acordou apenas se encontrou sozinho caminhando naquela estrada. A estrada é o figurante da função ideológica: um caminho árido, com um início imaginado, indeterminado ou inconsequente e um destino determinado e fechado. Não permite diálogo. Não permite abertura. Permite apenas um tráfico linear. “Eu sou um piloto” é apenas o prelúdio para *eu sou um piloto na Força Aérea norte-americana*. Entretanto, mesmo em seu pesadelo ele ainda é capaz de reflexividade. E a cidade de Oakland é que se configura, como apontávamos anteriormente ao defini-la como figurante para a ínsula utópica. Ele é ao mesmo tempo indivíduo alienado e, como Hythloday na Utopia original de Thomas More, “membro errante da *intelligentzia*” (MUMFORD, 2013, p.22/loc.753). Sua aventura é o contraste entre as possibilidades criadas pela ideia de viagem ao espaço exterior, como na época de More foram as possibilidades criadas pela viagem além-mar, e as condições sombrias do pós-guerra, que no século XVI eram as da falência da economia citadina da Idade Média e das rupturas ideológicas dentro das estruturas religiosas. O terror, entretanto, na experiência de Mike Ferris é também o terror de uma era em que as transições são fechadas pela função ideológica que “pressupõe sempre que uma ideia é suficiente para explicar tudo no desenvolvimento da

premissa, e que nenhuma experiência ensina coisa alguma porque tudo está compreendido nesse coerente processo de dedução lógica” (ARENDDT, 1989, p.522).

A transição só é possível, então, quando esse discurso de manutenção das coisas que são se encontra com o novo, ou melhor, com *um novo*, que seja verdadeiramente "estranho à realidade existente, mergulhada na rotina" (BLOCH, 2005, p.127) e que possibilite ao homem habitar verdadeiramente aquele “lugar longínquo” que é a “noite dos tempos” (BLOCH, 2005, p.135), onde as referências são passíveis de serem julgadas, onde o passado pode ser resgatado mas não retornado, onde a força que nos barra do futuro possa ser transformada em emancipação do homem. Ou seja, um momento reflexivo capaz de contribuir para que ele se torne aquilo que *pode ser* e não apenas o atravanque na seara daquilo que ele *deveria ser*. As forças ideológicas que agem sobre o indivíduo agem afirmando uma consciência de mundo que é em si mesma fechada, que é em si mesma pré-ordenada: o que é construído se torna natural, o mundo que antecede o indivíduo não tem uma narrativa, biográfica e histórica, constituída através de diálogo, construída através de decisões e de embates de forças. O mundo não se divide entre forças hegemônicas e contra-hegemônicas: ela pretende que o mundo seja vivido como aqui-agora ao qual falta o distanciamento necessário para que tudo possa ser mais claro e vislumbrável. Ela é chama brilhante (leia-se: *ofuscante*) que se imiscui entre as conversas dos homem como afirmação daquilo que não poderia ser possível (ou passível) de ser afirmado. Ela afirma, na verdade, mas sem provas ou com provas sofismadas. Ela afirma ao naturalizar o homem e a humanizar a natureza.

Mas a transição, e Ferris percebe isso ao acordar de seu pesadelo, ainda é possível. Ainda é, pelo menos, imaginável.

“A faísca da inspiração reside na coincidência de uma predisposição específica e genial, isto é, criativa, com a predisposição de uma época para propiciar o conteúdo específico cuja expressão se tornou madura para ser enunciada, formulada [e] executada” (BLOCH, 2005, p.124).

Por isso aferir que a utopia seja apenas o contrário do medo é erroneamente afirmar também que qualquer período histórico marcado pela ansiedade de um

passado fantasmagórico, no caso, a Segunda Guerra Mundial e seus horrores, e de um futuro imprevisível, em termos de desenvolvimento técnico-científico e catástrofe eminente em relação ao cenário da política internacional, deve *necessariamente* experimentar uma diminuição de seu impulso utópico. A época da qual Mike Ferris e sua cidade fantasma e, no geral, a série *The Twilight Zone*, nos fala é aquela do medo atômico, do embate civilizatório entre o ocidente que se afirma democrático e capitalista e o oriente que se afirma socialista e comunista. Os medos vividos pela sociedade norte-americana durante esse longo período que se estende desde os dias finais da Segunda Guerra até as revoluções culturais do meio dos anos 1960 iam desde a aniquilação nuclear até a perda do individualismo, temiam o estranhamento, o tornar-se *muito individuais*, e qualquer coisa que pudesse ser julgada anormal. Temiam a derrocada das estruturas hegemônicas de raça e credo que se insinuava com os movimentos dos direitos civis e as novas ondas migratórias que levavam pessoas de todos os credos e cores para as cidades norte-americanas. Mas, por outro lado, também é a época da promessa que é a era espacial, que faz germinar os movimentos de contra-cultura, que afirma os direitos civis e humanos básicos e o fim da segregação racial. Que luta pela emancipação da mulher, que aumenta a produtividade fabril com a maquinização e melhora a qualidade de vida (pelo menos no Ocidente) dramaticamente e, mesmo com todas as possibilidades pessimistas envolvidas no confronto entre Estados Unidos e União Soviética, organiza estruturas e instituições internacionais que mantêm a geopolítica global em constante cheque.

“Toda nuvem cogumelo tem um forro de prata” (BLOCH, Robert apud CSICSERY-RONAY, Jr., 2008, p.91). Ferris se perde numa cidade fantasma de sua própria criação, povoada por seus sonhos e seus pesadelos. Sua aventura dramatiza uma das problemáticas centrais que queremos trazer à tona através dessa análise: o diálogo que emerge entre conceitos de utopia, seu oposto, a anti-utopia, e sua versão negativa, a distopia, e a ideia de que o homem, o indivíduo humano, é uma tarefa e não algo dado. Ferris perde a si mesmo e aos outros, para o dever sacrificial que exige dele entrega total. Mas, no final de sua jornada, ele encontra aquele tipo de esperança que não é apenas o contrário do medo, seu oposto ontológico, mas sim uma força motriz, um motor histórico e pessoal capaz de

impulsionar o homem a conhecer seus verdadeiros limites e não apenas crer no que se fala sobre eles. O não-lugar pelo qual ele trafega é um de reflexividade que pode ser perfectível ou cenário de pesadelos, que pode ser um manual para o mundo assim como a negação da possibilidade de uma instrumentalização da existência. Quem Mike Ferris é, a pergunta por trás da pergunta que dá título ao episódio, é um processo em si de diálogo entre uma força de si mesmo, uma construção ativa constituída no cotidiano e amparada naquilo que, nesse diálogo, o indivíduo decide ser de valor, ser importante, ser, de fato, aquelas coisas sem as quais é impossível viver-se bem. E aí se inscreve a utopia, essa projeção em suas múltiplas modulações. A resposta ao título também é respondida pela utopia, pois essa construção de si é *sempre* mediada. Onde estão todos? O mundo enquanto esse conjunto das outras pessoas e não apenas como *locus* material está, possivelmente, também dentro de nós num embate que é, na verdade, uma tentativa de cura. Esse diálogo é também “tentar curar a doença da utopia”, sua orientação para o futuro, o sacrifício que ela exige e que é tão custoso, “com aquilo que é saudável na ideologia - o seu elemento de identidade, que é, mais uma vez, uma função fundamental da vida - e tentar curar a rigidez, a petrificação, das ideologias com o elemento utópico” (RICOEUR, 1986, p.504).

### 3 Placas na Estrada

As análises

*“O lugar é aqui, a hora é agora, e a jornada nas sombras que assistiremos poderia ser a nossa jornada”*

Narração de abertura de *“Where is Everybody?”*

Nos três subcapítulos a seguir analisaremos um grupo de 18 episódios de *The Twilight Zone* divididos em três eixos temáticos. Esses eixos são (I) a solidão, (II) a aventura e (III) a metamorfose. Eles são fruto de uma apreciação inicial da série mas também são um recorte. A série apresenta muito mais do que apenas três temáticas, por mais envolventes que esses três eixos possam ser. A caráter de esclarecimento, poderíamos ainda mencionar que ela apresenta um eixo especificamente místico, abordando reflexões puramente transcendentais sobre a natureza religiosa ou metafísica da existência e geralmente povoados por anjos ou figuras demoníacas que envolvem os humanos em desafios morais, e pelo menos mais um eixo, esse especificamente fantástico, repleto de histórias sobre fantasmas, feitiçaria e objetos e situações imbuídos de poderes mágicos. Também seria prudente esclarecer que alguns dos episódios<sup>24</sup> apresentados aqui poderiam muito bem fazer parte de mais de um eixo, mas, com o objetivo de trazer clareza à exposição optamos por recortá-los naquilo que lhes é mais significativo. Compreendemos que em certo sentido é a própria série, em seu contexto e caráter produtivo, que facilitam esse recorte.

Escolhemos esses eixos pois chegam a nós como os que melhor e de maneira mais coerente articulam os tópicos que buscamos investigar e, também, são os que de maneira mais frontal se relacionam com a tradição da Ficção Científica e da ficção utópico-distópica. Desse modo podemos partir da série, deixar que ela mesma construa nosso caminho intelectual e permita que interpelemos os tópicos exteriores para dentro da análise e, por assim dizer, também para dentro da série. Conseguimos assim que a série fale por si mesma, ditando o rumo da investigação e a encadeação dos episódios, e permitimos que nossos

---

<sup>24</sup> Como por exemplo *“A World of His Own”*, onde o escritor Gregory West possui um gravador eletrônico no qual ele dita descrições de personagens que ganham vida. Em nenhum momento o funcionamento desse gravador é explicado ou se ao menos é ele mesmo quem arranca as personagens de West de sua imaginação ou se é o próprio West que possui esse poder.

questionamentos teóricos possam ser buscados enquanto balizas desse trajeto, fomentando a análise. A seleção de um conjunto de 6 episódios por eixo, ou 18 no total, é atípica e um tanto extensa, mas se justifica pela brevidade dos mesmos<sup>25</sup> e de sua exposição. O objetivo é expor as nuances que cada temática, em sua relação com os tópicos da utopia e da construção da identidade na modernidade tardia, desenvolve ao longo dos curtos mas extremamente influentes anos da série e para isso supomos que um corpo mais largo de episódio nos forneceria mais perspectivas sobre o conteúdo da série como um todo. Os episódios serão apresentados dentro de cada eixo de modo cronológico, partindo-se dos mais antigos, portanto das primeiras temporadas, até os mais recentes. Ao começo de outro eixo apresentaremos, então, novamente os episódios mais antigos e assim por diante. Esse método permite-nos encadear os episódios de forma a dar destaque para o desenvolvimento de cada temática ao longo do curso da exibição original da série entre os anos de 1959 e 1964, formando uma apresentação que é o mesmo tempo linear (os episódios dentro de cada eixo sendo apresentados cronologicamente) e não-linear (a apresentação cronológica se repete em cada eixo, retornando sempre ao início da série).

As análises dos episódios dentro de cada eixo serão encaminhadas através de três movimentos distintos mas relacionados. De fato, através de três movimentos de *hermenêutica dupla*. O primeiro movimento consistirá numa exposição detalhada dos episódios, reproduzindo de maneira sucinta a narrativa deles, trechos de diálogos e narrações em *off* ou com a presença do apresentador, Rod Serling, em cena. Esse movimento exporá o episódio, recostando sua narrativa e contextualizando-o naquilo que percebemos como pertinente e terá o intuito de familiarizar o leitor com o objeto em questão, enquadrando-o na perspectiva propositiva que é central ao tema específico de cada eixo e à série como um todo. Assim não será requisitado que o leitor tenha assistido ao episódio ou a série para que possa acompanhar os desdobramentos que serão encaminhados nos segundo e terceiro movimentos. Optamos por não reproduzir integralmente uma transcrição dos episódio devido a quantidade de episódios selecionados e o ônus de espaço que isso acarretaria no corpo geral do trabalho. Isso, a nosso ver, tiraria o foco do

---

<sup>25</sup> Os episódios da primeira, segunda, terceira e quinta temporada tem apenas 22 minutos de duração - estes serão privilegiados durante as análises.

terceiro movimento, o qual esclareceremos a seguir, e que é o mais relevante e essencial ao trabalho apresentado aqui.

A esse primeiro movimento, expositivo e de contextualização, se seguirá um segundo movimento, esse de natureza interpretativa e argumentativa e que será uma espécie de segunda leitura e segunda exposição do episódio. Novamente *duplo*, nesse movimento buscaremos uma interpretação de cada episódio através de uma apreciação ao mesmo tempo da narrativa visual e dos tópicos e situações apresentadas no episódio. O objetivo é *ler* os episódios através de um exercício hermenêutico que consiga desencobrir as múltiplas articulações presentes nas situações, personagens e falas que constituem a narrativa e assim construir uma chave de leitura, uma ponte que conecte a inserção do episódio no eixo temático com sua elaboração dos tópicos que fazem falar o momento histórico e as questões que queremos problematizar. Ou seja, este movimento interpretativo constituirá a ligação do episódio específico com o eixo temático com o qual se identifica, seja ele solidão, aventura, ou metamorfose, assim como os tópicos (a utopia e a construção da identidade) que se revelam em sua narrativa. Ele será o movimento que nos possibilitará ligar exposição à análise propriamente dita e será uma operação de destaque de pontos fundamentais dentro da narrativa, de apresentação de informações adicionais sobre a série, sobre o episódio específico e sobre o contexto histórico-ideológico no qual ela se insere.

Isto levará-nos a um terceiro movimento, este centralmente crítico, no qual desenvolveremos análises a respeito de cada episódio. Estas análises verterão portanto conclusões e essas poderão ser exclusivas de cada episódio analisado, derivadas de uma conjugação entre dois ou mais episódios que sejam *companheiros*, específica do eixo no qual esse ou esses episódios estejam inseridos ou ainda pistas mais gerais acerca da coerência temática da série e de sua abordagem dos tópicos que trazemos à baila. Este terceiro movimento consistirá basicamente em delimitar *aonde a ponte* que percebemos no primeiro movimento e delimitamos no segundo encontra-se com os tópicos da utopia (e seu tópico paralelo, a ideologia) e da construção da identidade na modernidade tardia. Este movimento interpela o nosso arcabouço teórico e nossa recuperação bibliográfica

acerca dos tópicos em questão, acionando-os como dispositivos de complementação dos outros dois movimentos. Este movimento permitirá-nos conectar o que a série nos fala, que vem à tona através do primeiro movimento, e o que percebemos nisso ser importante ou relevante, uma demarcação feita através do segundo movimento, com aquilo que se apresenta dentro do episódio como uma articulação da tradição do gênero da Ficção Científica e utópico mas, mais central do que isso, como a série medeia essas questões.

Esses movimentos, entretanto, não seguirão uma ordenação pontual. Eles serão em vezes concomitantes, sobrepondo exposição, interpretação e crítica e seguindo os *rastros* que a própria série pontuará e que serão tornados claros, então, pelos primeiro e segundo movimentos. Ao início de cada eixo retomaremos a demarcação conceitual de cada um, recuperando seus pontos principais e suas características mais gerais e ao início da exposição de cada episódio demarcaremos seu título e tradução. Os dados técnicos, como data de transmissão original, roteiro, direção e atores estarão contidos na própria exposição. Essas duas estratégias nos possibilitarão sempre guiar a leitura e compreensão das análises a fim de contextualizar as interpretações apresentadas e balizar as conclusões. Ao final do encadeamento da exposição, interpretação e análise crítica de todos os episódios pertencentes a um eixo apresentaremos um panorama geral e um conjunto de conclusões preliminares acerca do tema. Essas conclusões terão caráter provisório e servirão como pano de fundo para a formulação de um capítulo final conclusório que, esse sim, abarque as conclusões mais definitivas da análise de *The Twilight Zone* nesse recorte de eixos temáticos e episódios que os compõem. Teremos, assim, dois movimentos introdutórios, um presente no capítulo anterior e embasado na exposição e análise do episódio-piloto da série, “*Where is Everybody?*”, enquanto vetor que nos apresenta aos eixos temáticos da série e interpela os tópicos conceituais que balizarão a análise e um segundo, presente ao início de cada eixo, que servirá para demarcar a temática em questão e problematizar a leitura, exposição, interpretação e análise crítica dos episódios.

Também teremos, portanto, dois movimentos conclusórios, um preliminar, parcial e que resume cada um dos eixos, e um segundo capaz de articular todas

essas disposições preliminares de forma a capacitar um capítulo coeso, conclusivo e que resgate o que de mais pertinente foi averiguado em cada episódio, cada eixo e no panorama geral que esses capítulos e eixos desenham sobre a série. Essa simetria permitirá que o leitor acompanhe a exposição, a formação de uma chave de leitura, a crítica e a construção de um enfoque provisoriamente conclusivo de maneira organizada e na qual sempre estará disponível uma pontuação que indique os caminhos tomados e as questões expostas. Guiando e pontuando eixos, episódios, movimentos expositivos e críticos, introdutórios e conclusivos, acreditamos que a leitura seja mais fluida, as discussões mais inteligíveis e os resultados finais mais mapeáveis.

Partiremos agora para as análises, começando pelo que denominamos Eixo I - Solidão.

### 3.1 O último homem na Terra

#### Eixo 1 - Solidão

- *The lonely* (1959)
- *Time enough at last* (1959)
- *A world of his own* (1960)
- *Shadow play* (1961)
- *The mind and the matter* (1961)
- *It's a good life* (1961)

*"Com todos os seus defeitos pode muito ser que esse seja o melhor de todos os mundos possíveis"*  
Narração final de *"The Mind and the Matter"*

*Felicitas sibi sufficientium est*  
Aristóteles

O primeiro eixo é demarcado pela questão da solidão. Nos episódios analisados aqui seremos apresentaremos a um grupo de protagonistas empenhados em resolver a questão da relação do indivíduo com aquela sociedade a qual faz ou deveria fazer parte e a relação do Eu pensante com esse espaço-tempo de desligamento dos outros, do mundo e caráter reflexivo que chamamos *solidão*. Alguns desses personagens vão desesperadamente buscar o companheirismo, vencer a terrível "barreira da solidão" e encontrar nos outros homens o conforto e o sentido de suas existências. Esses personagens se verão em solitude e passarão pelas provações da alienação e da rotinização, das dificuldades da relação pendular entre o pertencimento e a perda de si, entre o individualismo radical e seu lado mais negro que corrompe o relacionamento do indivíduo com tudo aquilo que lhe permite dar sentido à sua vida e à vida humana em geral. Outros viverão sob a ideia de que "por um lado, a única pessoa com quem podemos contar com segurança somos nós mesmos e, por outro, os incômodos e as desvantagens, os perigos e os desgostos que a sociedade traz consigo são inúmeros e inevitáveis" (SCHOPENHAUER, 2012, p.24). Eles buscarão o isolamento, a ilha solitária do si-mesmo que permite o mais livre desenvolvimento de cada indivíduo, mas que é também o deserto que os separa de tudo aquilo que só é possível na vida em sociedade.

Este é um espaço-tempo reflexivo apresentado como binômio solidão/isolamento<sup>26</sup> no qual o sujeito do Iluminismo, centrado, unificado e capaz de consciência e razão poderia preservar o seu *núcleo interior* que permaneceria o mesmo e seria apenas cultivado. Na modernidade e com a complexificação do mundo ela se torna o refúgio que permite a reflexão sobre as relações (e as configurações) inescapáveis do cotidiano e que revelam a falta de autonomia e autossuficiência dos sujeitos, em perene interação com os valores, sentidos e símbolos que medeiam sua existência no mundo. Ao fim, no tempo que convencionamos chamar de modernidade tardia (ou supermodernidade, ou pós-modernidade, ou hiper-modernidade), a solidão se torna também consequência da fragmentação dos indivíduos que antes eram visto como identidades unificadas e estáveis. Neste tempo, de profusão de sentidos, configurações e referências, o sujeito se torna composto por diversas identidades, em diálogo e conflito, nunca fixas, essenciais ou permanentes. A solidão conclui um circuito, mas chega novamente ao início essencialmente transformada: ela deixa de ser o encontro silencioso entre o Eu e o si-mesmo e se torna, finalmente, espaço-tempo de reflexão sobre os arranjos possíveis para as configurações que nos chegam do exterior, do mundo no qual estamos lançados e que nos antecede e sobreviverá a nós, e os sentidos que interpelamos e derivamos dessas mesmas configurações quando elas são internalizadas.

A solidão aparecerá nesses episódios como a preocupação especificamente moderna em relação à preservação da individualidade e em relação à alienação. Cada um dos seis episódios nos apresentará a um protagonista em meio as suas próprias tragédias e sucessos, acorrentados ao isolamento ou serenos em sua solidão meditante. Em *“The Lonely”* conheceremos James Corry, um homem que serve uma pena solitária em um asteróide a milhares de milhas da Terra e para o qual é oferecida uma surpreendente forma de companhia. Em *“Time Enough at Last”*

---

<sup>26</sup> Este jogo de palavras, que traduzimos do jogo de palavras em inglês *loneliness* e *solitude*, aparece nos episódios, como veremos, e é o coração da lida dialética que antecipamos estar presente neles. A palavra *loneliness* tem um caráter pejorativo, ela remete àquela solidão vivida em contrariedade, à exclusão social, à condição de estrangeiridade (*alienness*) enquanto que a palavra *solitude*, que pode ser diretamente traduzida como *solitude*, descreve uma situação voluntária de distanciamento da sociedade e dos outros com a finalidade de criar um espaço de reflexão, um distanciamento, portanto, que habilita o indivíduo enquanto deslocamento cognitivo. Veremos mais a esse respeito nesse eixo e veremos que esse será apenas o primeiro modo de deslocamento cognitivo (um outro seria o *overview effect*, do qual falaremos durante o trato do Eixo II) que a série apresentará.

veremos o caixa de banco e bibliófilo Henry Bemis caminhar pelo que sobrou após uma catástrofe atômica que o deixa na posição de último homem na Terra. Em “*A World of His Own*” conheceremos o escritor Gregory West e o peculiar poder que ele (ou talvez seja seu gravador) tem em manipular não apenas histórias, mas a própria realidade. Adam Grant é o prisioneiro de seus próprios sonhos em “*Shadow Play*”. “*The Mind and the Matter*” apresentará o misantrópico Archibald Beechcroft no momento em que ele descobre o poder da mente e seus perigos. O aterrorizante menino Tommy Freemont de “*It’s a Good Life*” levará essa mesma capacidade às suas mais terríveis e totalitárias consequências.

## “The Lonely” (7)

O solitário

Exibido originalmente durante a primeira temporada, numa sexta-feira, 13 de novembro de 1959, com roteiro de Rod Serling, direção de Jack Smight, ele trazia Jack Warden<sup>27</sup> no papel do prisioneiro James Corry. Este episódio, que poderia ser considerado um “companheiro”<sup>28</sup> (PRESNELL e MCGEE, 1998, p.39) de “*Where is Everybody?*”, narra a história de um criminoso condenado que em algum futuro indefinido cumpre 50 anos de pena por um assassinato. Nesse futuro, entretanto, não existem prisões, unidades correcionais ou serviços forçados. Pelo menos não para criminosos violentos. Eles servem sua pena em solitária vagando pelo espaço em asteróides desertos, com apenas as mínimas condições para a sobrevivência humana (atmosfera com oxigênio, gravidade igual a da Terra, etc.) e recebendo

---

<sup>27</sup> Warden ficaria muito conhecido durante os anos 70 por suas participações em programas de TV como “*Brian’s Song*” (1971), pelo qual ganhou um Emmy, e em filmes como “*Shampoo*” (1975) e “*Heaven Can Wait*” (1978), pelos quais fora indicado ao Oscar como Ator Coadjuvante. Em 1959 ele já aproveitava bastante fama após o sucesso de “*12 Angry Men*” (1957), dirigido pelo icônico Sidney Lumet, no qual interpretava um dos 12 jurados durante um controverso julgamento ao lado de astros como Henry Fonda, Jack Klugman, Ed Begley, Robert Webber e Lee J. Cobb. O filme receberia três indicações ao Oscar e diversos prêmios, incluindo um BAFTA por melhor ator e melhor filme e um Urso de Ouro em Berlim.

<sup>28</sup> No original: “*a companion piece*”. Esse insight encontrado em Presnell e McGee (1998), em Booker (2002b) e Zicree (1991), servirá-nos de importante ferramenta analítica: diversos episódios contêm narrativas ou temáticas muito similares, como no caso que veremos no segundo eixo entre “*And Then the Sky was Opened*” e “*I Shot an Arrow Into the Air*”. Esses dois episódios são o que poderíamos chamar de *versões* da mesma história. Também presente entre os episódios “*The Monsters are Due on Maple Street*” e “*Will the Real Martian Please Stand Up?*”, que veremos no terceiro eixo, esse relacionamento (ou simetria) entre certos episódios nos permite mapear a coerência temática e assim constituir os eixos que apresentamos aqui. De uma forma ou outra, cada episódio em cada eixo orbita ou é orbitado por um conjunto de *episódios-companheiros*.

esparsas visitas de foguetes espaciais que trazem suprimentos como comida, água e alguns poucos minutos de conversa sobre a Terra.

O capitão encarregado deste setor do espaço profundo chama-se Allenby. Ele encontra Corry, como parece ser costureiro, escondido em seu casebre improvisado ou mexendo num antigo carro que ele teria montado ao longo dos anos com peças sobressalentes que lhe eram trazidas em cada visita como aquela. O capitão lhe traz más e boas notícias. A corte para a qual Cory fazia uma apelação, para que suspendessem sua pena, não tomou ainda nenhuma decisão sobre seu caso, mesmo com o aparecimento de um movimento na Terra que acredita que esse tipo de punição, preso por anos sozinho num planeta ou asteróide distante, é muito cruel. Corry sempre tenta convencer Allenby e seus subordinados de que é inocente. “Eu matei em legítima defesa!”, ele diz. Os subordinados apenas o escarnecem e Allenby apressa a partida. A visita precisa ser curta, mesmo que Corry esteja desesperado, enlouquecendo e muito literalmente morrendo de solidão.

Para Corry apenas aquela atividade manual e mental, de reconstruir o carro modelo anos 1930, a própria existência daquele artefato do engenho humano, é o seu único contato com a realidade. “Realidade é o que eu preciso”, ele dizia contemplando o carro enquanto esperava a chegada de seus carcereiros. Nesta visita o Capitão Allenby se apieda de Corry. Talvez pela falta de uma solução para o caso legal do prisioneiro ou talvez por ele mesmo acreditar também que aquela é uma punição muito cruel. Além dos suprimentos usuais, Allenby deixa para ele uma caixa e o instrui para que somente a abra depois que ele e sua equipe tiverem deixado o asteróide. Ele também avisa Corry de que o conteúdo começará a operar automaticamente, assim que a caixa for aberta, e que se caso ele tenha alguma dúvida há um manual dentro da caixa.

Dentro dela Corry encontra um andróide.

“Você é agora o orgulhoso proprietário de um robô construído na forma de uma mulher. Para todos os efeitos esta criatura é uma mulher. Fisiológica e psicologicamente ela é um ser humano com emoções, uma faixa de memória, a habilidade de raciocinar, pensar e falar. Ela está além das doenças e sob condições normais deve ter a expectativa de vida de um ser

humano normal. Seu nome é Alicia<sup>29</sup>.

O que Corry encontra dentro é o mesmo manequim<sup>30</sup> que o piloto Ferris encontrara sentado dentro de um carro e que ele imaginara ser uma mulher. É uma “mentira”, ele diz a princípio, rejeitando o “robô” (*robot*) (a palavra utilizada por Allenby e pelo manual que Corry lê incrédulo). Ela é a mesma mentira, a mesma ilusão que Ferris vivera, ainda que, no caso, seja *mais convincente*. “Eu não preciso de uma máquina!”, ele grita, rejeitando exatamente o comportamento robótico de Alicia que se apresenta e lhe pergunta o seu nome repetidas vezes de forma mecânica. Ela é um substituto e mesmo o capitão Allenby não tem certeza, afinal, do que a máquina representa: “Talvez seja uma ilusão, talvez uma salvação... eu não sei”. Ela acaba se tornando um sistema capaz de transpor a ‘barreira da solidão’ e suprir a necessidade de companheirismo que os concentrados, filmes, livros e condições essenciais para a vida humana não conseguiam.

Como a teoria do “Vale da Estranheza”<sup>31</sup>, ele projeta na figura de Alicia a verdade que seu exterior mascara e que transparece apenas no momento em que ela primeiramente se ativa: “Você goza de mim!”, ele acusa. “Por que não fizeram você para parecer com uma máquina?”, ele pergunta para a Alicia, que apenas

---

<sup>29</sup> Em Brode e Serling (2009, p.79) o nome da andróide é referido como sendo Alisha, entretanto em Wolfe (1997, p.106), Zicree (1992, p.37), Presnell e McGee (2008, p.38) e Booker (2002b, p.57) e, mais importante, em *The Twilight Zone: Complete Stories*, de Rod Serling (1990, p.460/1219, ebook), ela é sempre referenciada como Alicia. O erro em Brode e Serling se repete mais de uma vez (p.79, mais duas vezes e também na p.80) e o livro foi revisado e tem a participação e uma introdução feita por Carol Serling, a viúva de Rod Serling, o que deixa difícil afirmar simplesmente que se trate de um erro.

<sup>30</sup> Essa facilidade em “confundir uma pessoa falsa (*faux person*) pela coisa real” (BRODE e SERLING, 2009, p.23) reaparecerá como tema recorrente na série, em diversos outros episódios.

<sup>31</sup> Ou “*Uncanny Valley*”, no original. É uma teoria sobre robótica que dita que réplicas humanas que são pouco parecidas em sua aparência e atitudes não geram desconforto e seriam facilmente aceitas pelos interlocutores ou interagentes humanos, réplicas que são muito parecidas, mas ainda não completamente semelhantes, causariam uma reação de repulsa e, finalmente, réplicas fiéis, com atitudes e aparência completamente humanas seriam aceitas imperceptivelmente. O termo se refere ao formato do gráfico estatístico a respeito da resposta de interagentes ou observadores humanos - alta aceitação, baixa aceitação, alta aceitação - e a relação que Masahiro Mori, que postulou a hipótese em 1970, deriva de um artigo de Ernst Jentsch, de 1906, intitulado *Zur Psychologie des Unheimlichen* (ou a Psicologia do Estranho) (disponível, em original alemão em: <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2008/10095/pdf/A011300973.pdf>) que também foi derivado do artigo de 1919 “*Das Unheimliche*” (ou simplesmente *The Uncanny* ou o Estranho) de Sigmund Freud (disponível, em inglês, em: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>). Uma apreciação mais profunda dessa hipótese de suas ramificações na tecnologia de robótica pode ser encontrada em “*The Truth about Robots and the Uncanny Valley: Analysis*” (disponível em <http://www.popularmechanics.com/technology/engineering/robots/4343054>) ou no próprio artigo de Masahiro Mori (disponível em: <http://www.androidscience.com/theuncannyvalley/proceedings2005/uncannyvalley.html>).

balança a cabeça. A rejeição é a mesma esboçada na hipótese de Masahiro Mori. Alicia, como diz em seu manual, para todos os fins e propósitos é uma mulher, mas “quando percebemos que é uma prótese”, um artifício, “temos uma sensação de estranhamento” (MORI, 1970). A rejeição se torna violenta quando ela tenta tocá-lo e ele, sabendo que se trata de um robô mas sentindo o toque idêntico ao de um ser humano de verdade, pega o braço da andróide com força e a empurra para longe. “Você é como essa lata-velha!”, ele diz, empurrando-a no chão e apontando para o carro antigo. Ele segue gritando e comparando-a ao carro, mas ela se vira, o rosto molhado e os olhos mareados de lágrimas. Sua expressão é de *verdadeiro* sofrimento: “Eu também consigo sentir solidão”. Ela desarma Corry. Ele se ajoelha, pede-lhe desculpas, ajuda-lhe para que se levante e a conduz até dentro de sua cabana. As mãos dos dois se encontram, e como um casal perfeitamente normal, eles entram na cabana.

Corry se torna tão próximo de Alicia que ele a vê como “uma extensão” dele mesmo. “Eu amo Alicia”, ele escreve em seu diário e ouvimos como uma narração enquanto eles jogam xadrez com as peças improvisadas que ele construiu a partir de porcas e roldanas que sobraram provavelmente da montagem do carro. Seu olhar é apaixonado e o comportamento de Alicia é, a despeito de quase infantil, igualmente enfatuatedo.

Mas o capitão Allenby e sua tripulação retornam e trazem a notícia de que os crimes de Corry foram perdoados e que eles estão ali para levá-lo de volta à Terra, de volta à Humanidade. Corry rejeita a proposta. A nave pode levar apenas uma quantidade limitada de peso e Alicia ultrapassa esse limite (ele pode levar apenas 15 libras ou pouco menos de 7 quilos de bagagem). Ele recusa-se a deixá-la. Tenta escondê-la, grita e urge que ela fuja da tripulação da nave. Ele deseja passar o resto dos seus dias ali mesmo no asteróide com ela. Allenby corre atrás dela e, pegando sua arma, atira no rosto de Alicia, que cai imóvel. O impacto do tiro revela os fios, plástico e metal que se escondem sobre a superfície. É “um lembrete chocante de sua alteridade” (BOOKER, 2002b, p.57), seguido de um frase de efeito (como muitas outras que veremos na série): “Tudo que você está deixando para trás é a solidão”, Allenby diz enquanto Corry parece ao mesmo tempo chocado e passando por uma



**Imagem 07**  
*Alicia, Corey e o carro antigo*

epifania. Alicia nunca passou de uma máquina, ele percebe, ela é um dispositivo, um instrumento, um conjunto de programações com o objetivo final de simular um relacionamento humano. A narração final de Serling aponta para o casebre e o carro e o *cadáver* de Alicia:

“Num pedaço microscópico de areia que flutua no espaço está o fragmento da vida de um homem. Deixado para enferrujar está o lugar no qual ele viveu e as máquinas que ele usou. Sem uso, elas se desintegrarão por causa do vento e da areia e dos anos que agem sobre elas; todas as máquinas do senhor Corry - incluindo aquela feita a sua imagem, mantida pelo amor, mas agora obsoleta... na Zona do Crepúsculo”

O robô ou andróide colonizou à Ficção Científica nas décadas anteriores. Esse Frankenstein mecânico, partes imóveis insufladas de um tipo de vida pela programação de seu cientista criador, de seu *ethos* criador, geralmente são uma máquina no seu sentido lato: uma fazedora de funções, um dispositivo de performance de ação - uma ferramenta criada com uma função específica como parte central e essencial de sua programação. A função de Alicia é a de ser

companheira. Ela não está ali para ajudar Corry a arar campos, construir ferramentas, abrigo ou estruturas. Seu objetivo final, a fundamentação de sua programação e do aparato mecânico que a acompanha, é servir de amiga, amante, confidente, interlocutor. É possibilitar um diálogo. Ela é um novo duplo: a máquina que surge para agora substituir não o trabalho mecânico e nem mesmo o intelectual, mas a ligação emocional que só existe entre os homens.

“Todos os dias e meses e anos são os mesmos”, o homem “morrendo de solidão”, Corry coloca em seu diário. A rotinização (BOOKER, 2001, p.16 e BOOKER, 2002b, p.56;) reaparece na forma de solidão repetitiva, esvaziada de sentido e ela é rompida pela presença da andróide, o Outro que dinamiza a existência. Ela é a segunda metade de um sistema que necessita de duplicidade, ela é uma *Eva futura*, como aquela de Villiers de L’Isle-Adam (1888). Nas palavras do próprio capitão, ela pode ser uma salvação, mas, na última frase de Corry, “preciso me lembrar de manter isso [que ela era um robô] em mente”, ela é também a sombra do que poderia ter sido. Uma máquina passível de substituir o ser humano, passível de substituir o Outro-humano *para* o ser humano, indistinguível.

De forma alguma ela é “meramente um objeto” (BOOKER, 2002b, p.57). A alegoria contém uma camada mais profunda. Mais do que alienado do mundo humano, Corry confunde Alicia consigo mesmo e com uma mulher de *carne e osso*: Alicia conhece “fome e sede, calor, frio e dor” - ela mesma diz que sabe o que é solidão! “Ela também pode pensar e falar” e tem a “capacidade para lealdade, paciência e bondade” (WOLFE, 1997, p.106-107). Em suma, ela se apresenta como uma pergunta direcionada à condição humana, chamando para o campo crítico aquilo que seria sua essência própria. Se aquele mecanismo, ainda que feito de fios e programas de computador, *emula* cada detalhe do que se espera de um ser humano *comum*, como podemos definir a diferença entre um e outro? Entre o sujeito humano e o objeto máquina? Como restringir essa máquina que é “calorosa e gentil” a condição de “brinquedo ou instrumento”? A profundidade de “*The Lonely*” permanece com a audiência ao final do episódio quando devemos nos perguntar o que faz de um humano um humano e se “instrumentos devem ter apenas valor

instrumental” (WOLFE, 1997, p.107). Será que Alicia poderia ser apenas um instrumento, a ser usado enquanto útil e descartado quando “obsoleto”?

O que Corry precisa se lembrar é que a situação de deslocamento que ele viveu em dois atos, um primeiro, do desespero da solidão, e um segundo, da mentira ou simulação que viveu ao lado de Alicia, é ao mesmo tempo o que o levou a alienação e o que lhe permitiu um momento de cognição. Ele chama a andróide de “mulher”. Ele a “ama”. “Ele está tão alienado que não consegue se relacionar com ninguém que seja legitimamente um sujeito separado, mas consegue se relacionar com um robô, que é *meramente* um objeto” (BOOKER, 2002b, p.57). Porém ele também foi capaz de confrontar-se com a radicalidade da situação e derivar dela conhecimento (ou no mínimo *questionamento*) sobre si mesmo e sobre a condição humana. O cenário desse aprendizado é tão importante quanto os atores que encenam essa peça cautelar: essa prisão silenciosa e quente é um não-lugar em todos os sentidos. Um asteróide, que não é nem planeta, nem estrela, nem lua, é apenas um pedaço de rocha descartável, onde a máquina é humanizada e o homem desumanizado. O homem sujeito ao mais terrível isolamento e a máquina objeto de amor e companheirismo. Este distanciamento, a vida num asteróide, o anti-herói vivendo uma alienação completa através de seu isolamento físico “certamente produz estranheza, mas também torna tudo claro e vislumbrável” (BLOCH, 2005, p. 179).

A identidade de Corry, a ontologia de Alicia e a utopia são desenvolvidas mas ficam, para todas as finalidades, em suspenso. Não sabemos exatamente que homem Corry fora antes de ser sentenciado aquele asteróide, não sabemos se Alicia era verdadeiramente uma incrível simulação ou incrivelmente verdadeira em seus sentimentos e, finalmente, também não sabemos se o pesadelo da solidão será revivido por outro prisioneiro ou se essa experiência ensinou a humanidade existente um modo mais sensível e essencialmente bom de vida. Ficamos apenas com a pergunta que Corry faz a si mesmo - “será que ainda posso acreditar em mim mesmo?” - e o conto cautelar do qual ela poderia perfeitamente ser o título. Esse homem genérico é esmagado pela solidão e em tamanho desespero ele perde a compreensão de seus próprios atos, seus desejos e do sentido daquilo que ele

considera que seja a boa vida. Esse episódio é uma saga sobre a perda de si mesmo através da perda dos outros.

## **“Time Enough at Last” (8)**

Afinal tempo suficiente

Depois de *“The Lonely”*, *The Twilight Zone* nos apresenta a Henry Bemis, interpretado por Burgees Meredith. Em *“Time Enough at Last”*, baseado num conto homônimo de Lynn Varley, escrito por Rod Serling, dirigido por John Brahm e exibido originalmente em 20 de novembro de 1959, conhecemos Bemis que, ao contrário de Corry - ou mesmo Mike Ferris de *“Where is Everybody?”* - não apenas não sofre de solidão como ela é sua principal ambição na vida. Sua prisão não é um asteróide nem a caixa hermética de um simulador espacial. Sua “jaula” é seu trabalho enfadonho e repetitivo e as grades são um casamento com uma mulher dominadora e que não o compreende.

“Testemunhem o senhor Henry Bemis, um membro conhecido da fraternidade dos sonhadores. Um pequeno homem dos livros cuja paixão é a página impressa mas contra quem conspira um presidente de banco e uma esposa e um mundo cheio de batedores de papo e os implacáveis ponteiros do relógio. Mas, em apenas um momento, o senhor Bemis vai entrar num mundo sem presidentes de bancos ou esposas ou relógios ou qualquer outra coisa. Ele terá um mundo só para ele - sem ninguém mais”.

Entre clientes em sua janela de caixa de banco, nos intervalos de almoço, antes e ao chegar em casa depois de jantar, em detrimento da qualidade de seu trabalho, no qual ele geralmente é ineficiente, da conversa cotidiana com sua mulher ou de atividades sociais com conhecidos do casal: Henry Bemis prefere ler. Poesia, literatura, jornais, revistas ou o que mais estiver à mão. Mas nunca há tempo suficiente. No trabalho seu chefe lhe recrimina, ameaça até demiti-lo e proíbe que ele leia qualquer coisa durante seu horário de trabalho. Em casa sua mulher o acusa de “perder seu tempo”, de ser um “homem crescido que lê besteiras bobas, ridículas e absurdas”. Ela quer que ele aja como um marido, que lhe dê atenção quando estiver em casa, que se interesse por atividades sociais. Ela o força a deixar sua leitura e a acompanhá-la até a casa de alguns amigos, mas ele procura por um pequeno livro, que possa levar no bolso de seu terno. Ele pega um pequeno livro

debaixo das almofadas de uma poltrona, mas ao abri-lo descobre que ela o destruiu. Todas as páginas estão ilegivelmente rasuradas. Ela retorna para a sala e caçoa dele novamente, tirando o livro de suas mãos e arrancando as páginas do livreto. Bemis é, para todos os efeitos, apenas “uma peça de xadrez sendo movida de quadrado em quadrado” (ZICREE, 1992, p.67) e cria-se uma empatia muito grande por seu sofrimento tão aparentemente inocente. Ele chora sobre seu livro destruído. Ele só quer tempo para ler.

Resignado, ele resolve aproveitar o único tempo em que ninguém pode interferir com suas vontades. Durante o horário do almoço ele leva seu lanche, enrolado em papel e o jornal diário para dentro do cofre, no subterrâneo do banco. Ele tranca lentamente a porta e senta-se contra as caixas-fortes. Ele come seu sanduíche e lê. Um dia ele leva um jornal e seu almoço para o mesmo cofre e se senta, lendo atentamente a uma matéria com o título de “A Bomba-H é capaz de destruição total”. Ele sorri sentado, solitário no cofre lacrado do banco quando um estrondo seguido de um forte tremor o joga de um lado para o outro deixando-o desacordado. Ele emerge, horas depois, abrindo a porta do cofre e encontrando o banco em que trabalha e toda a cidade completamente em ruínas. Seu chefe morto sob sua mesa enquanto ditava uma carta num gravador que ainda reproduz sinistramente sua voz. “Onde está todo mundo? Tem alguém aí?” Ele grita ao sair dos escombros do banco e vagar pelas ruas, repetindo a epígrafe de Mike Ferris. É um eco: tanto Ferris quanto Corry e Bemis andam por uma paisagem desolada, seja a cidade deserta, seja o asteróide estéril, seja o dia depois da catástrofe, “como um homem que existe em meio a sociedade, mas não faz parte dela” (BRODE e SERLING, 2009, p.96)

“Segundos, minutos, horas. Eles engatinham para o senhor Henry Bemis que procura por uma faísca nas cinzas de um mundo morto. Um telefone conectado à nada. Um bar da vizinhança, um cinema, um campo de baseball, uma loja de ferramentas. A caixa de correio do que outrora fora sua casa e agora é apenas destroços. Tudo jaz aos seus pés como um monumento ao que foi mas não é mais. [...] Senhor Henry Bemis, em uma excursão de oito horas por um cemitério”.

A narração sorumbática de Serling<sup>32</sup> enquadra as andanças de Bemis pelo que um dia foi uma cidade comum dos Estados Unidos. Ele chama por sua mulher, sem resposta. Da cratera que um dia foi sua casa a cena corta para o pequeno abrigo que Bemis montou com as sobras da destruição. As estantes quebradas em paredes quase tombadas estão abarrotadas de comidas enlatadas, biscoitos, garrafas. Ele está feliz com o fato de ter comida para mais de uma vida inteira. Comida, mas nenhum objetivo de vida. Um sofá rasgado lhe serve de cama e ele cai no sono, os óculos sobre o encosto. Ao acordar retorna à ansiedade da solidão e a ansiedade logo se torna desespero. Ele corre pelas ruas e entre os destroços da cidade procurando e gritando até que esbarra num mostruário de uma loja de artigos esportivos (o letreiro da loja está no chão, sobre uma pilha indefinida de escombros). O mostruário continha diversos tipos de revólveres. Ele se ajoelha, com os olhos cheios de lágrima ele diz: “Eu serei perdoado. Visto a situação, tenho certeza de que serei perdoado”. Ele aproxima a arma de seu rosto com os olhos semi-fechados mas sua contemplação do suicídio é interrompida. Por detrás das lentes grossas e das lágrimas Bemis vê o letreiro da biblioteca local. Nas longas escadarias (um cenário recorrente na série e nas produções da rede CBS) ele vê milhares de livros, espalhados e sujos mas perfeitamente inteiros.

Ele corre e começa a recolhê-los, reconhecendo cada um, vibrando a cada obra encontrada. Logo ele tem centenas e os organiza cuidadosamente em diversas pilhas, separadas por mês e ano; uma sequência de leituras para a vida inteira. Com comida, abrigo e toda a leitura que ele precisaria Bemis está em paz. Ele abraça um dos livros e depois o coloca no chão, ao seu lado nas escadarias. Seu sorriso é verdadeiramente contagiante, quase enlouquecido. Ele se abaixa para pegar o primeiro livro, mas se desequilibra e o movimento de seu corpo faz com que seus grossos óculos escorreguem de seu rosto, caindo sonoramente no chão. Ele tateia para encontrá-los apenas para descobrir que estão completamente destruídos. Míope ao ponto da cegueira ele chora. O desespero toma conta. “Não é justo. Eu tinha tempo agora. Eu tinha tempo suficiente agora”.

---

<sup>32</sup> Essa é a única vez em que a narração de Serling aparece em outro momento que não apenas a abertura e o encerramento de um episódio.

Não é a identidade de Henry Bemis que está em questão em nenhum momento do episódio. A série orienta-se num movimento pendular, utilizando um desejo utópico enquanto espécie de *mise en scène* para sua moralização. O piloto Ferris e o prisioneiro Corry perdiam-se inescapavelmente na solidão de suas condições exteriores; Bemis não. Ele se basta, desde que tenha seus livros. Se basta sozinho, num galpão, cabana ou nas cinzas do dia do juízo final desde que com uma boa cópia de Dickens ou alguns poemas de Keats. Não há dúvida no subtexto de “Time Enough at Last”: um homem, quem ele é, é definido por si mesmo, por suas afinidades enquanto escolhas ativas. Austera individualidade, enquanto ideologia e projeto do mundo, alienação inflexível enquanto crítica da rotinização. A dúvida (atômica) entre a Cidade Branca e a pilha de corpos incinerados (WEART, 2012) serve de pano de fundo e as múltiplas estratégias intertextuais a que a série frequentemente recorre emergem na narração final de Serling:

“Os melhores planos de ratos e homens - e Henry Bemis, o pequeno homem de óculos que queria nada mais do que tempo. Henry Bemis, agora apenas parte da paisagem destruída, só um pedaço dos destroços, só um fragmento do que o homem fez consigo mesmo. Henry Bemis... na Zona do Crepúsculo”.

Bemis é um figurante para o indivíduo com seus desejos e objetivos pessoais míope à paisagem que o rodeia, às redes que o ligam às pessoas. Num mundo solitário, não há quem conserte ou produza um par de óculos novos. Não há quem, talvez, leia para ele seus romances tão queridos. Sem o mundo que existia antes não haveriam livros e uma vez que ele pudesse ler todos aqueles, quem escreveria novos? Ele verdadeiramente se torna apenas “parte da paisagem esmagada, apenas um pedaço dos destroços, só um fragmento do que o homem fez consigo mesmo”.

“Mas pequeno Rato, você não está sozinho / Em provar que providência pode ser vaidade / Os melhores esquemas de camundongos e homens / Frequentemente dão errado / E nos deixam nada além de pesar e dor / Pela promessa de alegria

Mas ainda você é abençoado, comparado comigo! / O presente apenas te toca: / Mas oh! Eu lanço meu olhar para trás / Oh perspectivas sombrias / E

para frente, ainda que eu não possa ver, / Eu adivinho e temo!”<sup>33</sup>

O conto não é apenas moralizante - é cauteloso. A narrativa de Corry e Ferris poderia ser sobre o temor da rotinização, sobre o peso inescapável que a sociedade da qual eles são parte exerce sobre a constituição e continuidade de suas identidades, mas a história de Bemis é sobre os riscos de um escape. Sobre o risco contido nesse futuro e sobre o pêndulo entre a Cidade Branca e a cidade de cinzas.

"Não é apenas que as pessoas sacrificam seus relacionamentos amorosos e o cuidado de seus filhos, para perseguir suas carreiras. Algo assim talvez sempre tenha existido. O ponto é que hoje muitas pessoas se sentem interpeladas a fazer isso, elas sentem que devem fazer isso, sentem que suas vidas serão desperdiçadas ou vazias se não fizerem isso" (TAYLOR, 2003, p.17).

As configurações, portanto, continuam em seus lugares ou, no mínimo, exercendo a mesma função ainda que invertidas. Para Ferris, de *“Where is Everybody?”*, a configuração é exatamente essa. Ferris abandona literalmente todos os seus contatos, todo o resto da sua vida para servir, enquanto que para Corry, de *“The Lonely”* e Bemis, de *“Time Enough at Last”*, é o reverso que ainda é o mesmo: Corry abandonaria a chance de retornar ao seio da humanidade por seu simulacro de amor e Bemis comemora a chance de se dedicar exclusivamente a sua simulação de realidade. Exército, sistema penal, tradição da alta cultura modernista: essa primeira trinca de episódios aponta para a manutenção da identidade através de configurações estabelecidas - hierarquia - e colocam o indivíduo, enquanto detentor de liberdades e poderes, como joguete de forças superiores a ele. Uma ansiedade recorrente nos longos anos 1950 (BOOKER, 2001, 2002a, 2002b). A pulsão utópica (novamente, a dicotomia entre a Cidade Branca e a cidade de cinzas) tem permanência pendular: oscila entre a húbri individualista (“os melhores planos de homens e ratos...”) e a manutenção ideológica. “A boa vida”, seja ela entregue ao trabalho, seja ela da fascinação romântica, etc., “é o que cada indivíduo persegue, de seu próprio modo” (TAYLOR, 2003, p.18).

---

<sup>33</sup> Tradução nossa. No original: *But little Mouse, you are not alone / In proving foresight may be vain / The best laid schemes of mice and men / Go often askew / And leave us nothing but grief and pain / For promised joy! / Still you are blest, compared with me! / The present only touches you / But oh! I backward cast my eye / Oh prospects dreary! / And forward, though I cannot see / I guess and fear.*

BURNS, Robert. *To a mouse*, 1785. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/2289637/Robert-Burns-To-A-Mouse> (acesso em maio/2013).



**Imagem 08**  
*Henry Bemis e seus óculos quebrados*

A questão da alteridade, da ontologia do outro, é demarcada por essa dualidade. O homem só é *seu próprio homem* dentro dos limites permitidos a ele pela sociedade e quanto mais afundado no lado negro do individualismo, onde a vida “se achata e estreita” e o homem se torna “menos preocupado com os outros ou a sociedade” (TAYLOR, 2003, p.4), mais derrotada é a chance de auto-realização (p.25). O piloto Ferris de “*Where is Everybody?*” não pode compreender suas alucinações nem derivar delas um sentido maior do que a *barreira da solidão* transformada em obstáculo calculável pela experimentação científico-militar. Ao prisioneiro Corry não é permitido sequer a ideia de que Alicia não passa de uma ferramenta e seu retorno à ‘realidade’ deve ser forçoso e, se preciso, violento. “Você não me deixa opção”, a ação do capitão Allenby diz, sem muita hesitação, ao destruir a andróide. E a inversão, que é, novamente, o mesmo, submete também Bemis. A alienação da rotinização urbana tardo-capitalista não pode ser combatida com apenas outro nível de alienação (a imersão na cultura escrita e/ou midiática).

Não é permitido a nenhum desses personagens negar “as demandas dos nossos laços com outros” (TAYLOR, 2003, p.35) ou definir sua própria identidade fora do “pano de fundo” (*background*) (p.40) da vivência *com e para* os outros. A medida em que eles almejam, esse seu viver do futuro, essa “função da esperança” (BLOCH, 2005, p.14), em Ferris pelo diálogo entre sucesso da missão e auto-realização através da vitória profissional e de superação das próprias limitações, em Corry como escape de volta para a condição social e para Bemis para escape exatamente dessa mesma condição social, eles encontram exatamente a “falta de esperança” - eles atingem “o mais intolerável, o absolutamente insuportável para as necessidades humanas” (Idem, p.15).

O objeto cápsula de treinamento, o objeto Alicia e o objeto os óculos de Bemis servem à narrativa: separação, simulação e dependência. A solitária sobrevivência no vácuo (separação ou alienação) é uma simulação (mediação ou substituição) providenciada pela sociedade humana (fabricação ou dependência). A solitária sobrevivência no asteróide-prisão (alienação/separação) só é tornada tolerável pelo simulacro (mediação/substituição) Alicia (fabricação/dependência). A solitária sobrevivência pós-catástrofe (alienação/separação) só é possível com a conjunção livros (mediação/substituição) e óculos (fabricação/dependência). A apresentação da questão da identidade e do binômio ideologia (os limites do mundo) e utopia (os limites da imaginação) são firmemente posicionadas sobre esses pontos convergentes. A rotinização é apresentada enquanto outra forma de alienação (e veremos isso em outros exemplos), a construção e manutenção das identidades pessoais é colocada em direta relação com a mediação desse processo de identificação através de configurações e, finalmente, a condição de existência, a reprodução ideológica e a possibilidade utópica são mantidas em cheque pela relação de dependência com o corpo da sociedade tardo-capitalista e fabril (os dispositivos necessários para a atualização da ideologia ou concretização utópica são fabricações somente possibilitadas pela vida em sociedade organizada segundo os princípios capitalistas e pela busca da eficiência).

A novidade invade a narrativa em cada episódio de modo e em momento diferente. “*The Lonely*” apresenta o sonho da criação de vida (humana) artificial

como forma de reencontro do homem consigo mesmo mas, além disso, também apresenta na forma de Alicia um discurso particularmente moderno acerca da interdição de possibilidades libertadoras através da conjunção técnica/ciência. “Ela é um robô”, “Ela é uma mulher”: a definição deixada em suspenso ao final do episódio não é o suficiente para enquadrar a essência de Alicia. Como os andróides de “*Do androids dream of electric sheep?*” (1968), de Philip K. Dick ou do filme “*Blade Runner*” (1982), adaptação do conto de Dick pelo diretor Ridley Scott, Alicia demonstra comportamento humano - afeição, companheirismo e até mesmo, em certo sentido, uma pulsão de e para o futuro. Aquela necessidade que busca preencher, mediante algo exterior, um vazio. Já “*Time Enough at Last*” encena o momento derradeiro da civilização ocidental como sua auto-destruição pela via tecnológica, articulando as tensões políticas e científicas da época numa narrativa moral sobre alienação e interdependência. Esses dois episódios, portanto, operacionalizam um imaginário de transformação radical da história humana que depende da inserção de uma novidade radical, de um novo que arrebenta os limites do possível, e permite vislumbrar futuros possíveis que são “cruciais como *locus* de *alteridade* radical para o *status quo* mundano” (FREEDMAN, 2000, p.55).

Esses episódios constituem o centro deste primeiro eixo, ligando o episódio-piloto (e, diríamos, seminal) “*Where is Everybody?*”, no que ele deixa entrever a temática da solidão, aos outros episódios que apresentamos enquanto componentes deste eixo. Assim, partindo deles temos acesso aos outros quatro episódios que pretendemos apresentar aqui e que argumentamos articularem possíveis visões sobre as questões tratadas aqui.

### **“A World of His Own” (36)**

Um mundo só seu

Em “*A World of His Own*”, de 1º de julho de 1960, escrito por Richard Matheson e dirigido por Ralph Nelson, assim como no próximo episódio que

abordaremos, “*Shadow Play*”, são articulados desdobramentos do sonho materializado conscientemente, do *lucid dreaming*<sup>34</sup>.

Somos apresentados ao escritor Gregory West, interpretado por Keenan Wynn, no momento em que ele é surpreendido por sua esposa Victoria, interpretada por Phyllis Kirk, enquanto bebe um martini na companhia da belíssima Mary, interpretada por Mary LaRoche. A esposa espia pela janela e tentando surpreender o casal em seu momento romântico acaba ela mesma surpreendida: a linda moça loira que ela vira pelo lado de fora da janela desaparece momentos antes que ela possa entrar no escritório de West. Sendo a única saída a porta pela qual ela entrou, ela busca uma saída secreta, confere se a janela não foi aberta, olha embaixo da mobília. Ela se imagina alucinando e ri de si mesma ao imaginar o marido traindo-a com uma mulher “tão simples e caseira”. West também ri e diz, para o espanto de Victoria, que Mary não é tão sem atributos assim.

Ele explica que durante a composição de um de seus famosos romances, chamado *Fury of the Night* (ou “A Fúria da Noite”), um de seus personagens começara a recusar seguir as escolhas que ele ditava e, numa noite, entrou pela porta de seu escritório. “Wainright”, o personagem em questão, “entrara por aquela porta e sentara-se aí mesmo”, ele aponta para um das cadeiras, “e eu o criei!” Victoria não se convence; ela acha que West ou enlouqueceu ou a está enganando. O escritor então demonstra, descrevendo Mary em seu pequeno gravador eletrônico portátil e ela surge, entrando pela porta do escritório. Ele explica que basta cortar a fita do gravador e destruí-la no fogo para que a personagem descrita desapareça e ele demonstra, cortando a fita, a despeito dos pedidos de Mary para que ele não a mande embora ou, se o fizer, que não lhe traga de volta à vida. A mulher desaparece, mas isso não convence Mary que corre para o corredor. West, então,

---

<sup>34</sup> Sonho lúcido ou hipnagogia é um estado-limite de entre a consciência desperta e a operação do cérebro em *rapid eye movement sleep* ou sono de movimento rápido dos olhos. Andreas Mavrematis organizou em 1987 um livro chamado *Hypnagogia: the Unique State of Consciousness Between Wakefulness and Sleep* que discute em certa profundidade o fenômeno. Durante o sonho lúcido o indivíduo é capaz de perceber que está sonhando e manipular a construção do sonho, decidindo personagens, cenários e/ou escapando de formulações impostas pelo inconsciente. Ainda que desde a década de 1980 a prática desse tipo de sonho, que por alguns é considerado uma forma de meditação profunda, ela ainda permanece periférica em estudos cognitivos. A ideia é, entretanto, inegavelmente influence e inspirou cineastas como Richard Linklater em filmes como *Waking Life* (2001).

descreve um imenso elefante bloqueando o hall da casa. O animal aparece, para o desespero que Victoria que corre de volta para dentro do escritório. West novamente corta a fita e a destrói fazendo o animal desaparecer. Convencida de que tudo não passa de truques, ela acusa seu marido de loucura e ameaça interná-lo. West então remove alguns livros de uma estante que cobrem a porta de um cofre. De dentro do cofre ele pega um envelope no qual está escrito o nome de sua esposa e de dentro dele um pedaço de fita. Ele diz a ela que aquela é a fita que a descreve, porém, não acreditando no escritor a mulher tira-lhe das mãos o envelope e arremessa-o dentro da lareira. Ela percebe, então, que West dizia-lhe a verdade e se espanta ao perceber que está desaparecendo, como Mary e como o elefante. Desesperado o escritor corre para seu gravador e começa a descrever sua esposa novamente, entretanto, ele logo para e reconsidera: "em vez disso ele descreve a senhora *Mary West*. A amorosa - muito menos temperamental - Mary aparece, alegremente preparando um *drink* para seu marido" (ZICREE, 1990, p.129).

A comicidade de "*World of His Own*" serve de contextualização para o tratamento satírico que o episódio dá às questões que trata. Rod Serling aparece pela primeira vez em cena, sentado sobre a mesa de Gregory West, segurando o gravador de voz e fumando seu característico cigarro.

"Nós esperamos que vocês tenham gostado da história romântica dessa noite na Zona do Crepúsculo. E ao mesmo tempo, queremos que vocês percebam que ela foi, claro, puramente ficcional. Na vida real, tais absurdos sem sentido..."

Nesse momento Serling é interrompido por Gregory West, que havia aparecido um momento antes virando-se em sua poltrona e notando a presença dele. "Rod, você não deveria!", ele diz levantado-se do sofá e indo até o cofre do qual ele retira outro envelope, dessa vez com o nome de Serling escrito. "Eu quero dizer, você não deveria dizer coisas como 'sem sentido' e 'ridículo'". Ele retira o trecho de fita magnética de dentro do envelope e atira na lareira. Surpreso, Serling olha para a câmera novamente depois de contemplar o ato de West e apenas tem tempo de dizer "Bom, esse é o jeito que as coisas são" e então desaparece. O episódio encerra com Gregory e Mary, agora sua esposa, sentados em frente a lareira abraçados e a voz de Serling retorna em off: "Deixamos o senhor Gregory

West, ainda tímido, quieto, muito feliz - e aparentemente em completo controle da Zona do Crepúsculo".

Originalmente, Richard Matheson tinha a visão de um roteiro muito mais sorumbático, no qual a situação de confortável maleabilidade da existência vivida por Gregory West rapidamente se tornava um pesadelo, com suas criações fugindo ao seu controle. A comicidade, exigência dos anunciantes (ZICREE, 1990, p.129), é uma estratégia narrativa que marcará indelevelmente a série e transformará diversos roteiros que, originalmente tinham sido imaginados como histórias de suspense, terror ou apenas com uma apresentação mais séria. Este e diversos outros episódios (como "*One for the Angels*") recupera uma apropriação da sátira manipeia<sup>35</sup> através de uma satirização sério-cômica. A atividade de West é apresentada como uma parábola "ridícula" e "sem sentido", mas revela também um leque de fantasmagorias. O pesadelo a que Matheson se referia permanece presente, coberto pela comicidade e apresentado caricaturalmente.

Não é dado ao espectador acesso aos pormenores da ação criadora de Gregory West. Não sabemos se é ele quem possui a habilidade de tornar suas ficções realidade, se é o seu gravador ou a fita magnética que apresentam essa capacidade *mágica*, ou se se trata de uma conjunção de todos esses fatores. Ainda assim, a atividade de chamar o não-existente à existência interpela novamente o platonismo contido na ideia do mundo enquanto projeção interior, mente e matéria

---

<sup>35</sup> A sátira manipeia, ou *manippean satire*, é um gênero, geralmente literário e teatral, em forma de prosa e geralmente com as mesmas características de um romance, marcado pela crítica a atitudes mentais e não necessariamente a indivíduos. O trabalho de Mikhail Bakhtin (1998), a despeito dos problemas surgidos, especialmente no campo da teoria e crítica literária, acerca da traduções de seu trabalho do russo, a considera um dos grandes gêneros serio-cômicos - que, portanto, contém comicidade, física e verbal, mas com a finalidade de criticar ou moralizar o leitor e suas atitudes, especialmente mentais, em relação ao mundo e sua vida cotidiana. Bahktin faz convergir este gênero com o do diálogo socrático.

"Suas raízes folclóricas são idênticas àquelas do diálogo socrático, ao qual geralmente está relacionada (é comumente considerada um produto da desintegração do diálogo socrático). Aqui o papel familiarizador da risada é consideravelmente mais poderoso, aguçado e grosseiro. A liberdade de grosseiramente degradar, de virar do avesso os aspectos elevados do mundo e das visões de mundo, podem ser chocantes. Mas a essa exclusiva e familiar comicidade deve ser adicionado um intenso espírito de investigação e de fantasia utópica. Nada é abandonado da imagem épica do passado absoluto; o mundo inteiro e tudo que é sagrado nele é oferecido à nós sem nenhum distanciamento, numa zona de contato cru, onde podemos pegar tudo com nossas mãos" (BAKHTIN, 1981, p.52).

em pólos opostos, a primeira transformando a segunda e a segunda condicionando a primeira, e relacionando este com os limites dessa projeção enquanto imaginação do novo. A insatisfação de West com Victoria que o fez *criar* Mary é exposta quando ele declara que se esqueceu de adicionar "fragilidade humana" quando a concebeu. "Eu fiz você muito forte", ele afirma após apresentar o envelope que contém a fita magnética com a descrição de sua esposa. As duas faces de uma questão recorrente ao gênero da Ficção Científica se imbricam: a construção do Outro, enquanto o radicalmente Outro, o *monstro* do Doutor Frankenstein, por exemplo, e enquanto o Outro que é reflexo do Si-Mesmo, o alienígena como retrato ou reflexo do homem. Ambas essas questões são encenadas contra o pano de fundo ou cenário da questão da solidão, enquanto espaço-tempo possível que o homem utiliza para a pesar as influências das configurações que lhe são inescapáveis. A construção, portanto, de todos os interagentes possíveis para o sujeito Gregory West, no caso suas contrapartes românticas, é apresentada enquanto não-lugar/bom-lugar emissor de ditames - através de sua capacidade literária e do gravador é possível criar toda e qualquer coisa, pessoa, animal e, possivelmente, até conjunto de eventos - e arregimentação da existência. O mundo inteiro poderia facilmente ser substituído por sua versão analógica de um *holodeck*, como o que três décadas depois veremos colonizando os episódios do *remake* da série "Star Trek": naquele caso, uma sala coberta de projetores capazes de emitir *luz sólida* que imita qualquer objeto, pessoa, animal, etc., estipulado previamente por uma programação inserida em um computador.

O *holodeck* de Gregory West, porém, não é embasado através de uma corrente de *hard science fiction*, com grandes elaborações e fantasias tecnológicas; ainda assim ele opera da mesma forma e chama para dentro da narrativa de "A World of His Own" um novo radical que desloca a compreensão da realidade. As suas projeções surgem e desaparecem com a leveza de imagens luminosas numa tela qualquer, são táteis como qualquer objeto *verdadeiro*, aliás, são indistinguíveis destes, e sua existência é condicionada pela existência de um meio físico: a fita magnética, que se destruída ou corrompida ocasiona o término daquela presença. O gravador eletrônico é uma versão miniaturizada da cápsula do piloto Mike Ferris de "Where is Everybody?": ele também é uma máquina de simulação e ele também

proporciona que o protagonista abandone o *mundo dos homens* e colonize seu próprio mundo particular com aquilo que ele considera valioso, mesmo essa sendo uma simulação muito mais confortável do que a cidade deserta pela qual o piloto daquele outro episódio perambulava.

Essa projeção também é reflexo. O conflito entre West e sua *opus magna*, sua esposa Victoria, acontece porque ela, como o andróide, robô ou monstro de "*Frankenstein*", *supera sua programação*, que, no caso, é o contexto de sua descrição contida na fita. "Você contrariou a minha vontade", diz West - a identidade pessoal, mesmo dessas *sombras* projetadas como auto-determinadas através de fita eletromagnética e pela imaginação de um escritor talentoso, também é sempre uma negociação. Ainda que possivelmente descrita como uma esposa dedicada, o afastamento emocional entre os cônjuges transformou Victoria. O episódio nos avisa: não existem pré-determinações desse tipo. West a acusa de desprovida de "fragilidade humana", mas seu ciúme e possessividade (mesmo para com um



**Imagem 09**  
*Serling, pela primeira vez em cena, com o gravador de West*

marido pelo qual ela demonstra um certo desinteresse e até descaso) certamente são amostras de que ela desenvolveu essas características - embora não na forma que o escritor desejava.

"Uma história como "A World of His Own", na qual um autor interage com suas próprias criações ficcionais, é incoerente. Gregory West não pode ter ambos os jeitos. Ou ele realmente cria uma Mary [ou Victoria] de carne e osso, e ela não seria meramente ficcional, ou ele realmente 'cria' (através da descrição) uma Mary meramente ficcional, e ela não seria real" (HANLEY, Richard in: CARROL e HUNT, 2009, p.89, loc. 1264).

Essa construção do Outro e do Si-Mesmo, portanto, é paradoxal. E o é em diversos sentidos. Como dito, a comicidade esconde o aspecto de pesadelo desse cenário de atualização do sonho, onde qualquer coisa que possa ser imaginada é tornada *real*. A autonomia do artista que *produz realidade* é respeitada e valorizada - o talento do escritor, capaz de arrancar do nada a transformação, capaz de fazer viver o *novo* que radicaliza essa transformação, é louvado - mas quando a mesma autonomia se revela ativa em seus sujeitos, ela é - literalmente - atirada ao fogo. O indivíduo, parece, "está condenado a permanecer eternamente insatisfeito, mesmo ao esgotar todas as coisas, pois a vontade não pode encontrar fora de si nada que a satisfaça" (SIMMEL, 2011, p.16). Para West a situação é apenas confortável porque sua contínua insatisfação pode ser apaziguada pela criação de uma outra companheira, um novo *modelo* que arremate as arestas ásperas dos modelos anteriores. Afirmaríamos que este episódio contém o discurso de valorização da identidade pessoal, tipicamente modernista, e também diametralmente a sua crítica mais ferrenha e ainda a expressão de uma preocupação com a obsolescência como um dos problemas centrais dessa questão (uma questão que reaparecerá no terceiro eixo, aquele sobre a metamorfose do homem).

A máquina, que é o gravador que possibilita a ação ou o poder intrínseco do artista, são apresentados como veículos para o *novo* e como projeções utópicas. Um maquinismo ou habilidade que possibilite o rearranjo completo do escopo do que é percebido enquanto realidade são apresentados em sua concepção mais obscura. Em outras palavras, enquanto a situação perfeitamente adequada a West lhe parece um *bom lugar*, para seus sujeitos e para qualquer outro *personagem* ou agente, é verdadeiramente distópica. Um pesadelo de obliteração completa da autonomia

peçoal, removendo qualquer oportunidade para que esses Outros possam expressar ou vivenciar seus próprios horizontes de posicionamento. A ação desses Outros, e sua própria existência, se torna, portanto, ensaio redigido e conduzido por apenas um dos atores e o palco de possibilidade se torna, então, roteiro inescapável. Mas aqui isso é apresentado comicamente, como um artista com seus engraçados fantoches em um roteiro de romance leve e palhaçadas, com até mesmo um animal de circo adornando a peça. Em outros três episódios, que analisaremos a seguir, esse mesmo argumento toma aqueles contornos sombrios que Richard Matheson desejava e transformam essa maleabilidade da realidade num pesadelo e cada episódio, a seu modo, num assustador conto cautelar.

## “Shadow Play” (62)

Jogo de sombras

Em “*Shadowplay*”, exibido originalmente em 5 de maio de 1961 e dirigido por John Brahm, Charles Beaumont (roteiro) nos apresenta a Adam Grant, interpretado por Dennis Weaver, um homem condenado a morrer na cadeira elétrica por assassinato e que teme mais do que a agonia da espera pela execução e sofre mais do que a solidão de sua cela.

“Adam Grant, um homem de tipo indeterminado julgado culpado de assassinato e sentenciado à cadeira elétrica. Como todo outro criminoso pego nas engrenagens da justiça ele está assustado, até a medula de seus ossos. Mas não é a prisão que o assusta, as longas e silenciosas noites de espera, a longa caminhada até a pequena sala, ou mesmo a morte em si. É outra coisa que prende Adam Grant no quente e suado aperto do medo, alguma coisa pior do que qualquer punição que este mundo possa oferecer, algo que só pode ser encontrado na Zona do Crepúsculo”.

O que amedronta Grant é a certeza de estar revivendo um terrível pesadelo do qual não pode despertar. Ou melhor, um para o qual ele não é capaz de *não despertar*. Um dia ele acorda em meio ao seu julgamento (imagem 10) e dias depois ele encara a cadeira elétrica levando consigo todo aquele mundo o qual habita com ele apenas para despertar novamente num dia similar, num julgamento similar, povoado pelos mesmos rostos e personalidades, em posições, funções e situações trocadas (no segundo sonho, um colega de cela é agora um jurado e o juiz é outra pessoa). No sonho que acompanhamos durante os minutos do episódio, Grant tenta,

como aparentemente tentara diversas vezes, convencer o Promotor Distrital através do jornalista Paul Carson, que se interessa por seu desesperado clamor quando de sua condenação e sentença, da *natureza da realidade vivida* por todos eles: quando as luzes se apagam para Adam Grant (um interessante jogo, como muitos outros, com o nome - Adam, para Adão, o primeiro homem do qual todos os outros vem e Grant, do verbo em inglês para conceder), quando sua sentença é cumprida, todo o mundo, juiz, advogados, jornalistas, famílias suburbanas, companheiros de cela e guardas, desaparecem. “Este criminoso condenado atinge um *status* de deus. Porque a realidade de todos esses personagens está anexada à sua, segue que sua morte também causará a de todos eles” (WOLFE, 1997, p.135).

Os argumentos de Grant são, ainda que a princípio sem “sentido lógico”, muito persuasivos. Ele repete as palavras do Promotor antes que ele mesmo as diga, demonstra conhecimentos que não poderia ter (como o que o Promotor irá jantar naquela noite) e desafia esses personagens que povoam seu sonho a procurarem pelas evidências eles mesmos. “Ele diz ao promotor [...] que deve checar no forno e ver se os filés que sua esposa cozinhou estão lá; ao invés deles um assado é encontrado ali” (BRODE e SERLING, 2009, p.35). Nada, entretanto, o salva. Henry Ritchie, o promotor, e Paul Carson, o jornalista, tentam impedir a execução de Grant, mas falham. A ligação chega ao escritório do governador, capaz de pospor a execução, momentos depois que o prisioneiro sentou-se na cadeira elétrica e recebeu o choque mortal. Fadado a repetir novamente o sonho<sup>36</sup>, ele surge novamente no mesmo tribunal, recebendo a mesma sentença (como dito, dessa vez de outro juiz) e começando todo seu desespero novamente. Ouvimos então a narração de Serling:

“Sabemos que um sonho pode ser real, mas quem é que uma vez já pensou que a realidade pode ser um sonho? Nós existimos, claro, mas como, de que maneira? Como nós cremos, como seres humanos de carne e osso, ou seríamos nós simplesmente partes do febril e complicado pesadelo de alguém? Pense sobre isso, e depois pergunte a si mesmo, você vive aqui, neste país, neste mundo, ou você vive... na Zona do Crepúsculo”.

---

<sup>36</sup> BRODE e SERLING (2009), WOLFE (1997) e PRESNELL e MCGEE (2008) fazem referência a que o episódio se trata de um “sonho recorrente” (a expressão é igualmente encontrada em todos esses autores) e que o terror da execução faria o sonhador, Adam Grant, “acordar aos gritos” (PRESNELL e MCGEE, 2008, p.95 e ZICREE, 1992, p.199).



**Imagem 10**  
*Adam Grant aparece no tribunal*

A despeito de Brode e Serling (2009, p.35), Wolfe (1997, p.135), Presnell e McGee (2008, p.35) e Zicree (1992, p.199) fazerem referência ao termo “pesadelo recorrente” ou a que o terror da execução faria Adam Grant “acordar aos gritos” (PRESNELL e MCGEE, *Ibid.* e ZICREE, *Ibid.*) não há realmente uma cena em que Grant aparece em sua cama. Serling mesmo, em sua narração final, remete à ideia de sonho, mas o mundo desperto, que constituiria a base desse diálogo onírico de repetição jamais é apresentado. Quando as luzes da cidade onde fica a prisão e o tribunal se apagam logo após a cadeira elétrica executá-lo, Grant reaparece na sala do tribunal e no início do episódio somos imediatamente apresentados a Grant sentado no banco dos réus. A interpretação aparentemente automática de que porque ele mesmo, o próprio personagem Adam Grant, refere-se à natureza da existência daquelas pessoas e situações como sendo apenas “sombrias” em um sonho passageiro fadado a terminar em sua execução não nos parece tão obviamente clara. Uma outra interpretação, de que o sonho pela sua própria condição de compreensão indeterminada de tempo é realmente uma repetição

interminável de si mesmo, na qual Adam Grant estaria preso durante apenas uma noite (ou por tempo indeterminado) também soa perfeitamente plausível. Assim como a mais radical proposição de que não é literalmente um sonho, mas algum tipo de fenômeno paranormal que o prende a essa situação de *time loop*<sup>37</sup>, também não é completamente impossível. Como muitos episódios de *The Twilight Zone*, este também deixa perguntas sem resposta.

Argumentaríamos que o que ecoa aqui é caverna de Platão. Não seria talvez que tudo que povoa nosso mundo não passa de sombras projetadas no fundo de uma caverna a qual estamos acorrentados sem escapatória? Vultos com os quais tentamos construir sentido enquanto lançados em um mundo que apresenta um devir último, a morte? “A identificação com a morte é aquela que vai além da identificação das pessoas com as condições sociais existentes e na qual ela é estendida” (BLOCH e ADORNO in: BLOCH, 1988, p.7). A morte do indivíduo enquanto morte do mundo, *daquele* mundo que ele reconstrói a partir dos fragmentos aos quais tem acesso e a morte do Outro enquanto abandono da relação identificante entre o ele e o si-mesmo. É a invenção da verdade para utilizar a realidade sem nunca escapar de uma relação imaginária do sujeito com suas condições *percebidas* de existência - a realidade não pode ser expressa, representada, conhecida em sua totalidade. O drama de Grant e, argumentamos, reafirmando que em nenhum momento o mundo *desperto* é apresentado no episódio, é exatamente o da natureza da realidade. Ele sabe que despertará, novamente, naquele tribunal, ouvindo a mesma sentença porque já viveu isso um número de vezes, mas todas as pessoas que ele encontra, seja pela primeira vez, sejam transfiguradas em outros papéis, não tem essa certeza e como ele pode saber quem é se não pode saber quem são os outros?

---

<sup>37</sup> *Time Loop* que pode ser traduzido por laço temporal é um fenômeno teórico que envolveria o tempo se tornar uma corrente circular, repetindo momentos específicos infinitamente, como um dia no qual se acorda, se vive e, à noite, quando se dorme, se acorda novamente na mesma manhã e se revive as mesmas coisas. É um tropo familiar ao gênero da Ficção Científica e aparece em outros episódios como “*Death Ship*”, no qual a tripulação de uma nave espacial investigando um planeta alienígena pousa e descobre a sua própria nave destruída e eles mesmos mortos dentro da nave. Eles decidem partir do planeta e durante a decolagem a nave cai, é destruída e eles morrem, apenas para novamente reaparecerem em órbita ao redor do planeta decidindo descer e investigar novamente.

A noção de um mundo construído é a ideia de *transformação da totalidade*, à que Bloch, por exemplo, se refere como sendo a principal característica do que em nossa época teria se tornado a própria Utopia. Recuperar a capacidade de imaginar a totalidade como algo completamente diferente depende dos limites das configurações nas quais os indivíduos ou grupos estão inseridos. As *sombras* que Adam Grant vê nas paredes dessa caverna poderiam desenhar uma terra de perfeição, luxúria, lazer, etc., mas não; projetam um julgamento, sentença, prisão e execução. Como uma criança que sonha que os antagonistas de contos de fadas o perseguem por intermináveis corredores de sua própria casa, a aventura de Grant conjuga a construção da identidade, de fato, a construção do homem, com a construção do mundo. O episódio afirma que o mundo é um reflexo dos homens que o povoam e apropria um diálogo entre utopia e o seu contrário ao afirmar que *o sonho de uns é o pesadelo de outros*. Tudo apresentado na forma de uma “realidade alternativa” que

“só pode funcionar na retroalimentação oscilante com a realidade do autor [...] porque é como um todo - ou porque alguns de seus relacionamentos específicos são - uma analogia da realidade empírica. Por mais fantástica que seja (no sentido de não poder ser verificada empiricamente) os personagens ou mundos descritos, sempre serão *de nobis fabula narratur*<sup>38</sup>” (SUVIN, 1979, p.74)

Do ponto de vista da análise existem dois níveis em *“Shadow Play”*. Um nível de crítica, metodologicamente familiar à proposição de Darko Suvin, e, também, um nível interno diegético. A narrativa onírica de Adam Grant é ela também *de nobis fabula narratur*: seus avatares são provavelmente pessoas que ele conheceu em vida (optando pelo argumento de que o que ele vivencia é algum tipo de *limbo* pós-morte) ou no mundo desperto (submetendo que ele estaria, de fato, tendo um pesadelo recorrente). As situações são espetacularizações tipicamente midiáticas (um outro prisioneiro toca alguma música triste numa gaita quando ele é levado até sua cela), “como os personagens fazem em velhos filmes de prisão da Warner Bros.” (BRODE e SERLING, 2009, p.35). O tribunal é claramente o tribunal com o qual espectadores de shows policiais estariam acostumados e não ao qual criminosos estariam. O sonho de Grant, portanto, é povoado por ele mesmo, ainda que claramente todo o cenário tenha lhe fugido ao controle. “O inferno não é outras

---

<sup>38</sup> *De nobis fabula narratur* pode ser traduzido como *a história de nós*, ou a nossa história.

peças, como Jean-Paul Sartre afirmava. É o exato oposto. É estar preso por toda a eternidade com a mais triste, a mais indescritivelmente monótona companhia de todas: o si-mesmo" (EAGLETON, 2010, p.22).

"*Shadowplay*" e "*A World of His Own*" ecoam, portanto, questões similares que são apresentadas diametralmente. A imaginação e o onírico como *locus* de construção da realidade e a identidade pessoal como chave de leitura (e projeção) da vida em sociedade. Ambas as narrativas remetem também ao episódio piloto e seminal "*Where is Everybody?*". O pesadelo, supondo que seja realmente um pesadelo, de Grant e o escritório de West, para demarcar uma área onde o escritor muito literalmente cria seus personagens, é uma cidade deserta como aquela pela qual Mike Ferris perambulava. Acontece que lá, em Oakland, as *sombras* nunca se materializam. Elas se escondem no canto do olho, correm para fora de cena assim que Ferris tenta encontrá-las. West e Grant alienam-se, para sua atrofiada alegria ou profundo desespero, em seus sonhos e pesadelos que serão povoados por projeções deles mesmos. Nesse sentido, cada um enfrenta uma espécie de inferno que, se pensarmos melhor, é, como toda a ideia de inferno, uma catástrofe pessoal. Um inferno em forma de rotinização e alienação, perpetuado por diversas manifestações do ícone *câmara de simulação*. Afinal, o pesadelo de Grant e o gravador eletrônico de West não seriam exatamente isso, uma simulação? Uma simulação como a própria série, que pode ser percebida como um longo e variado *thought-experiment*<sup>39</sup>, se configura, tendo por unicidade temática a extrapolação do conceito de simulação, levando seus sujeitos ficcionais a situações-limite e explorando as articulações passíveis de serem derivadas delas. Os quatro episódios recortados até aqui perpetraram mesmo uma experiência de pensamento sobre a temática da solidão, apresentando-a como uma questão múltipla, complexa e que está sim diretamente ligada com a construção da identidade e com a própria ideia da boa vida/bom mundo (o *U* de utopia enquanto *EU*, o bom lugar). Enquanto espaço-tempo reflexivo, momento em que o homem não tem que interagir com ninguém, não tem responsabilidades imediatas e não participa de nenhuma ação social, a

---

<sup>39</sup> O termo *thought-experiment* ou *experiência de pensamento*, numa tradução direta, é apropriado de Thomas E. Wartenberg (apud CARROL e HUNT, 2009) e será utilizado, no mesmo contexto da análise de Wartenberg sobre *The Twilight Zone*, para referir-se a um questionamento perpetrado pelo deslocamento cognitivo apresentado na série com objetivo de forçar a audiência a *pensar sobre aquele tema ou caso específico*.

solidão é um binômio (*loneliness/solitude*, termos que aparecem seguidamente nas falas e narrações dos episódios de *The Twilight Zone* e que podem ser traduzidas como *isolamento e solidão*, visto que ambas traduzem-se por solidão para o português, deixando omitindo o duplo sentido contido no original em inglês) que permite ao homem resolver a outra dupla, a do dever-ser contido nas configurações da boa vida que são internalizadas pela convivência em sociedade e o poder-ser que aparece quando se reflete sobre o arranjo dessas mesmas configurações possíveis.

Para West aquilo é *solidão*, reflexiva, que o permite tão profundo relacionamento consigo mesmo que ele é apresentado, fantasiosamente, como materialidade. Para ele a solidão é mesmo um espaço de arranjo das configurações, um *thought-experiment* no nível do episódio e no nível interior de sua própria narrativa: ele pode testar cada uma das configurações possíveis da boa vida, que para West está inextricavelmente ligada à ideia de uma companhia romântica. Para Grant nenhum resultado de seu (incontrolável) experimento pode fruir para a boa vida. As configurações lhe são inescapáveis e o resultado do experimento é sempre o mesmo: a morte. Para este sonhador não há acesso ao poder-ser, não há possibilidade verdadeira de rearranjo das configurações. Quem quer que seja eleito naquela versão de seu sonho para ser o juiz, advogado, jornalista ou promotor, ele sempre será sentenciado à morte, sempre estará andando por aquele corredor que lhe promete o descanso eterno e lhe entrega novamente à sala do tribunal. Sua solidão é, na verdade, *isolamento*. Ele está irrecuperavelmente à mercê de sua vida interior e nenhuma reflexão o libertará disso.

Um asteróide deserto, o mundo pós-catástrofe, a atividade artística retratada como ação reflexiva e solitária e o sonho que é a atividade mais solitária, pois acontece exatamente quando a consciência do homem está empiricamente separada do mundo. Livrar-se dos outros para se estar finalmente preso consigo mesmo: mesmo a solidão de Corry, que o teria levado à loucura, é perpetuada pela simulação-Alicia. Por um manequim. Mais sofisticado e *convincente*, mas nada além de uma manequim. A obsessão de Bemis é apenas pela leitura, enquanto atividade de lazer, de uma espécie de desligamento do mundo, não pela reflexividade que

essa leitura pode trazer e isso é exatamente porque este seria, daí, um espaço-tempo dedicado enquanto consequência e dinâmica da relação do Eu com o Outro. Os livros, portanto, não lhe chegam como mediação da presença desse Outro, o escritor ou, no mínimo, o personagem enquanto Outro possível. E, finalmente, o circuito (ou *via crucis*) de Grant é, para pegar emprestado o jogo de palavras do título, *um jogo de sombras* como um teatro de bonecos de papel contra um pano branco. Nestas peças, encenadas em concatenação, Grant mesmo, ainda que possa não entender como, é o condutor da ação. Aqueles são os *seus sonhos*.

No fim, entretanto, cada um desses episódio é cautelar sobre o quanto de possessividade, no sentido de controle, se tem sobre essas projeções. Até onde esses fragmentos que se configuram em cada um, de vontade, de projeto de vida, de decisão a respeito da boa vida, do que é prazer, do que é necessário para a vida plena, são ditames interiores, regidos e organizados por um processo reflexivo de decisão pessoal/individual? Seriam eles também diálogos e, se sim, quais são as vozes nessa troca que tem mais poder? Quanto cada pólo dessa conversa, que pode ser muito mais complexa do que uma dialética entre o que o indivíduo possui de poder sobre si mesmo e quanto desse poder é brandido pela sociedade, se desloca para que o resultado final, a construção de si, venha a emergir?

“Quando nos reconhecemos como sujeitos de uma vontade absoluta situada além de todo conteúdo individual de um querer proporcionado pelo mundo não chegamos a apreender o inapreensível, mas nos aproximamos dele tanto quanto possível. Estamos no lugar em que ele mesmo ainda não está, e sim sua manifestação, mas sua manifestação mais clara e sensível, na qual, para usar uma linguagem moderna, manejamos um símbolo do absoluto em vez de alegorias que o representem” (SIMMEL, 2011, p.41).

Essa separação, de si e dos outros, e esse reencontro são momentos de deslocamento que propiciam, talvez, uma cognição. Essas apresentações, no entanto, não esgotam o escopo do que pretendemos apresentar aqui acerca dessa matéria e como ela se relaciona com um discurso sobre a construção de si e do mundo. A solidão não é apenas articulada nessa problematização *pendular*. Ela não é animada apenas como essa solidão (*solitude*) que é espaço-tempo de reflexão ou isolamento (*loneliness*) que é a consequência material da separação de homem e sociedade (ou, ampliaríamos, de homem, sociedade e natureza). A série vai até o que poderíamos chamar de últimas consequências dessa reflexão (acerca de um

espaço-tempo reflexivo), deslocando-se ainda mais dentro dessa problemática. Aí demarcamos mais dois episódios: “*The Mind and the Matter*” e “*It's a Good Life*”, onde a projeção do mundo através dessa interioridade aparece de forma cômica e crítica e onde a separação/alienação aparece como impossibilidade de acesso para aquilo que é essencial (ou visto como essencial) à vida em sociedade.

### **“The Mind and the Matter” (63)**

A mente e a matéria

“*The mind and the matter*”, de 12 de maio de 1961, escrito por Rod Serling e dirigido por Buzz Kulik, apresenta-nos a Archibald Beechcroft, interpretado pelo comediante Shelly Berman. Beechcroft é um simplório funcionário de uma agência de seguros em um grande centro urbano nos Estados Unidos no início da década de 1960. Ele é apresentado pela narração em *off* de Rod Serling:

“Uma breve e frenética introdução ao Senhor Archibald Beechcroft, uma criança do século XX, um produto da explosão populacional e um dos herdeiros do legado do progresso... Senhor Beechcroft de novo. Desta vez, segundo ato de sua batalha diária por sobrevivência. E em um momento, nosso herói começará sua rebelião de um homem só contra as mecânicas de sua era, e para fazê-lo ele alistarás certas ajudas disponíveis apenas na Zona do Crepúsculo”.

Beechcroft é um misantropo. Ele abomina pessoas, as multidões que lotam os metrô e ruas dessa movimentada cidade moderna. Ao chegar em seu escritório, na manhã narrada pelo episódio, um garoto, chamando Henry, levando café e materiais de escritório, desatento, derruba café no terno de Beechcroft, exacerbando ainda mais seu desgosto pela convivência com outros. Ele acaba por sentar-se no banheiro masculino do escritório, sozinho, olhando com um olhar perdido, até um tanto desesperado, para o nada. Seu chefe entra no banheiro e assusta-se com sua aparência perturbada, lembrando-o de que cuidar de sua saúde é não apenas uma obrigação pessoal, mas uma obrigação dele para seu emprego e a empresa que o contrata. Ele concorda, mas a lição do chefe o leva a um monólogo a respeito de seu pavor de pessoas. “Se fosse do meu jeito, aqui está como eu arrumaria o universo: eu eliminaria as pessoas”, ele discursa com o dedo esticado apontado para a cara do senhor Rogers e sai para o horário do almoço. Na lanchonete do

escritório ele novamente encontra o garoto do café, guardando um lugar para ele numa mesa. O rapaz o presenteia com um livro - uma desculpa pelo café derrubado anteriormente. O título do livro é *A Mente e o Corpo* (*The Mind and the Matter*, o título do episódio). Ele agradece e, excitado, Henry vira novamente café, desta vez no colo de Beechcroft.

Em casa, o solitário Beechcroft resolve dar atenção ao livro e absorto logo termina a última página. O livro descreve como acessar os poderes da concentração.

“Beechcroft tem um dom único: ao concentrar sua força de vontade (*will*), ele consegue fazer coisas bizarras acontecerem. E para lembrar-nos das perigosas ramificações políticas deste dom, Serling faz ele parafrasear Hitler: ‘Hoje eu mesmo, amanhã o mundo’, ele entoia, antecipando um programa de melhoria pessoal que sai pela culatra” (WOLFE, 1997, p.92).

A primeira *vítima* é a senhoria, que bate a sua porta cobrando-lhe o aluguel. Beechcroft concentra-se e a mulher desaparece. Ele decide, então, que pela manhã será o mundo que desaparecerá e ao chegar a estação de metrô que geralmente utiliza para ir ao trabalho, centenas de pessoas descem as escadarias e passam pelas catracas, entrando e saindo de trens. Ele fecha os olhos e se concentra e quando os abre todas as pessoas desapareceram. Ele segue, calmamente, entrando no trem no qual confortavelmente se senta e parte para o trabalho (ainda que haja o mistério de quem está conduzindo o trem). Chegando ao trabalho ele encontra o escritório deserto, então calmamente se senta e começa a trabalhar. Porém, logo ele fica entediado e começa a ter uma conversa consigo mesmo, primeiramente com seu reflexo nos óculos sobre a mesa e depois numa imagem sua que aparece sobre um quadro cheio de gráficos na parede. "Muito de uma coisa boa?" seu reflexo interlocutor lhe pergunta, ao que ele responde: "Estou feliz. Posso dizer com sinceridade que nunca estive tão feliz na vida". Mas o reflexo continua a descrever seu tédio, a diferença entre solidão (*solitude*) e isolamento (*loneliness*), até que ele finalmente consente em sua necessidade por alguma diversão (*diversion*), ao que Beechcroft cria um terremoto, o qual o assusta demais, e então uma tempestade de raios, a qual encara com tédio. Ele desiste e resolve ir para casa.

Lá ele encontra a sua solidão (*solitude*) de sempre agora aprofundada pelo isolamento. Beechcroft encontra seu reflexo novamente no espelho do banheiro. Esse misto de interlocutor e voz da consciência o leva a ideia de que ele não pode viver sem pessoas e nem com elas, já que as odeia: "pessoas como eu", ele conclui. "Eu vou criar pessoas... como eu!" Na manhã seguinte ele vai até o escritório e no saguão do prédio fecha os olhos e se concentra e novamente o mundo é povoado, só que dessa vez por cópias de dele mesmo. O vendedor de jornais, as pessoas no elevador, todos são Archibald Beechcroft (o efeito é criado, às vezes, através de triques de sobreposição do filme e em outras com máscaras de plástico feitas para serem similares ao rosto de Berman. O efeito, entretanto, nem sempre é muito convincente). "Chegando ao seu escritório", ele "verifica seus colegas de trabalho sentados em suas mesas (em um *pan* aparentemente contínuo, tecnicamente soberbo): todos são interpretados por Berman" (ZICREE, 1982, p. 203). "O barulho, o barulho miserável. Eu vou perder a cabeça, vou perder minha amada cabeça!", diz um de seus colegas. "Um chiqueiro, é isto que isto é. Nada além de pessoas, e pessoas são porcos", resmunga o outro. "Pessoas, pessoas, pessoas! Não há folga? Um alívio?", entoia o outro. "Rebanhos, massa, bandos de pessoas", diz ainda mais um. "Vocês poderiam parar de murmurar aí atrás? Eu estou tentando trabalhar!", reclama o quinto.

"Um monte de mim é tão ruim quanto um monte deles", ele acaba por concluir. "É o bastante?", lhe diz o seu eu-reflexo que aparece novamente. Ele concorda: "Eu vou deixar tudo como era antes", ele fecha os olhos e todas as pessoas do escritório voltam a ser elas mesmas. Aliviado ele observa sorridente até que Henry, o garoto dos materiais de escritório e do café, passa de novo e de novo esbarra nele virando café em seu terno, mas dessa vez Archibald Beechcroft apenas sorri e conforta o garoto, dizendo que tudo está bem. Henry lhe pergunta, acuado, se o livro lhe foi de alguma utilidade. Ele hesita, mas acaba por responder que não, de fato não. Suas palavras, entretanto, dizem uma coisa e sua expressão outra: sorridente, o espectador é confrontado com a lição óbvia de humildade que o episódio passa, acentuada pela narração em off de Rod Serling.

"Sr. Archibald Beechcroft, uma criança do século XX, descobriu através de tentativa e erro - e principalmente erro - que apesar de todas os seus defeitos esse talvez seja mesmo o melhor de todos os mundos possíveis.



**Imagem 11**

*Beechcroft e o elevador repleto de seus sócias*

Mesmo com as pessoas, ele tem muito o que oferecer. O caso de hoje à noite... na Twilight Zone".

A pequena saga deste misantropo é irrefutavelmente uma expansão da narrativa de Gregory West e Adam Grant. Como em *"A World of His Own"*, a série se vale da comicidade, entretanto rapidamente ela é substituída pela fantasmagoria, diríamos até pelo pesadelo, de *"Shadowplay"*: a habilidade de remodelar o mundo - esse "brincar de Deus" (ZICREE, 1982, p.202) - não apenas não compensa como é um território de armadilhas perigosas. Grant perde o controle de seu sonho, num eterno *loop*, West perde o controle de suas criações, precisando substituí-las por novas criações mais domesticadas (e essa talvez seja a melhor palavra para se referir à substituição de Victoria por Mary), e não é diferente com Beechcroft. Quando mais ele se isola, mais ele se aliena. A rotinização, da casa para o trabalho, do trabalho para casa, sempre os mesmos percursos, sempre o mesmo trabalho, criam para ele a ilusão de que se basta em si mesmo (auto-suficiência) e mesmo quando ele ganha o poder para atualizar essa auto-suficiência, esse manual, esse

livro-instrumento (*tool text*) (CSICSERY-RONAY, 2008), serve para o bem e para o mal.

Essa associação com o moderno conto de aventura é bastante corriqueira na Ficção Científica e fantástica do período (muito bem documentada por Csicsery-Ronay, Jr., 2008, entre outros autores) e é marcante neste episódio por reorientar os seus caracteres mesmo quando apresentando uma narrativa que não pode ser propriamente descrita ou definida como uma aventura. Os índices desse gênero (CSICSERY-RONAY, Jr., 2008), que podem ser encontrados muito particularmente em romances como *“Robinson Crusoé”*: o homem hábil aparece como Beechcroft, o cadáver fértil aparece como o cenário urbano rotinizado, o escravo voluntário aparece como o garoto Henry, o texto-ferramenta aparece como o livro *A Mente e a Matéria*, o mago das sombras aparece na figura de Beechcroft, transposto nos reflexos. Apenas a esposa em casa (*wife at home*) fica de fora (segundo o modelo de Csicsery-Ronay, isto não é incomum na estratégia de apropriação dessa linguagem pela Ficção Científica). O cadáver fértil pode então ser acionado, ser trazido a vida, através da ação do homem hábil, munido do livro ferramenta que possibilita seu acesso a natureza e que é fornecido pelo escravo voluntário que constitui a ponte entre o mundo civilizado, vivo e infértil, e a natureza crua, morta porém fértil. Mas a ação planificadora azeda, pois o livro-ferramenta serve tanto ao homem hábil, Beechcroft, o primeiro, ansioso por moldar um mundo que seja melhor, quanto ao mago das sombras, o segundo Beechcroft, aquele que aparece nos reflexos, anunciando o fracasso da ação transformadora (não apenas do mundo, mas também de si mesmo) e comprometido com a manutenção do estado entre homem e natureza (ou, nesse caso, entre homem e sociedade).

Mas a narrativa de Beechcroft apenas apropria, de forma um tanto quanto cômica diríamos, o moderno conto de aventura. Ela permanece sendo essencialmente uma narrativa de Ficção Científica e envolve duas formas de hesitação - uma “histórico-lógica”, que se pergunta sobre a plausibilidade do *novo* apresentado, e uma “ética”, que questiona o aspecto valorativo das transformações trazidas à baila pela existência desse *novo* (CSICSERY-RONAY, Jr., 1991, s/p). Essas duas hesitações aparecem no momento em que o personagem principal

descobre o novo, o poder mental da concentração que todos os humanos tem porém desconhecem seu uso, e no momento em que ele descobre que o uso desse novo pode acarretar literalmente a destruição do mundo. O livro, que o garoto Henry indica ser provavelmente o único exemplar que existe no mundo, é uma ferramenta de acesso a um novo já presente mas desconhecido - “o passado que ainda não é conhecido é uma forma de futuro” (Ibid.). - e permite ao Crusoé-Beechcroft escapar de sua solidão (que é reversa - que é o estar só em meio a multidão) e conhecer a verdadeira solidão (o binômio do qual o Beechcroft-reflexo<sup>40</sup> fala: solidão (*solitude*) / isolamento (*loneliness*)). O processo cognitivo acontece em dois níveis nessa narrativa: o próprio Beechcroft se vale da cognição atualizada pelo novo do qual dispõe, afinal, ele acaba aprendendo a tolerar as pessoas, e o espectador, que presencia a lição aprendida pelo personagem.

A articulação presente neste episódio começa a se apresentar enquanto “modo de consciência”, nos quais cada narrativa enfoca matérias de forma a possibilitar uma interpretação e “hesitação sobre o relacionamento de concepções imaginárias e realidade histórica desveladas no futuro”. Ferris, Corry, Grant, West, Beechcroft: todos descobrem que a realidade (ou pelo menos aquela realidade) é fruto deles mesmos e suas narrativas contemplam uma

“concepção de história que assegura que ciência e tecnologia ativamente participam na construção da realidade” [e uma] “hesitação [...] [que] envolve um senso de fatalidade *vis-à-vis* a inexorabilidade da razão instrumental em transformar (ou debilitar) as condições de pensamento que deram origem a ela” (CSICSERY-RONAY, Jr., 1991, s/p).

A lição moralizante em “*The Mind and the Matter*” é um desvio em relação ao argumento contido em outros episódios, pois inviabiliza a legitimação do individualismo enquanto ideologia redentora do Homem moderno. O episódio, ao invés disso, coloca o isolamento individualista como consequência da rotinização nas sociedades ocidentais contemporâneas e causa esmagadora da alienação. A comicidade da narrativa não atenua sua natureza atormentada, como acontece com o jocosos Gregory West em “*A World of His Own*”, e desvela em dois atos - que poderíamos apontar como representados pela 1) pressão social exercida sobre

---

<sup>40</sup> É importante realçar que esse Beechcroft-reflexo, essa voz da consciência, literalmente cita o binômio solidão/isolamento, exatamente nos termos que aqui apresentamos. É, portanto, uma categoria articulada pela própria série.

Beechcroft por seu chefe, ao exigir-lhe saúde e com um trocadilho de palavras recomendar que ele coma muitas verduras verdes e seja bem sucedido (“O poder está no verde, Beechcroft”<sup>41</sup>, um jogo de palavras que acentua o projeto de bem viver da sociedade urbana separada da produção básica de alimentos, revertendo a eles como forma de manutenção e provável projeto de saúde perfeita, ao mesmo tempo em que denuncia a lógica plutonômica do capitalismo tardio que se incidia sobre essas sociedades) e 2) pelo binômio composto pela percepção de Beechcroft a respeito da natureza do mundo - “Um monte de mim é tão ruim quanto um monte deles” - e a narração de Serling interpelando a tese de Leibniz de que este seria “o melhor de todos os mundos possíveis” (LEIBNIZ, 1985, p.86).

A autenticidade enquanto base da formação da identidade pessoal é representada dentro do cenário maior do embate entre o individualismo, enquanto discurso de auto-suficiência pessoal que capacita os sujeitos unívocos a constituírem suas próprias realidades, em suma, suas próprias configurações valorativas, e o paradoxo utopia/distopia da programação total da vida cotidiana e contextualizada como rotinização. Assim

"A inabilidade do homem em confiar em si mesmo ou de ter completa fé em si mesmo (o que é a mesma coisa) é o preço que seres humanos pagam pela liberdade: e a impossibilidade de se manterem senhores únicos do que fazem, de saber as consequências disso e confiar no futuro, é o preço que eles pagam pela pluralidade e pela realidade, pela alegria de habitarem junto com outros um mundo cuja realidade é garantida pela presença de todos" (ARENDDT, 1998, p.244).

Para Beechcroft a problemática da solidão, do *ser deixado só*, é muito mais profunda do que apenas a dualidade entre o isolamento e a solidão. E isto se deve ao fato de que para ele não está em questão o que ele pode fazer com os fragmentos que o compõe para constituir seu mundo. Está em questão aqui a impossibilidade de reconstituir o mundo apenas através delas. As perguntas que os episódios “*The Lonely*”, “*Time Enough at Last*”, “*A World of His Own*” e “*Shadow Play*” postulam são respondidas como um conto cautelar acerca da interdependência Eu/Outro. O espaço-tempo reflexivo da solidão e a separação material de homem e sociedade são um diálogo inescapável, sem vozes mais altas. Sem os indivíduos resta a Beechcroft apenas uma cidade deserta, uma Oakland, e a

---

<sup>41</sup> No original: “*The power is in the greens, Beechcroft!*” Tradução nossa.

si mesmo nenhuma referência que possa povoar inclusive sua vida interior. Beechcroft queria tanto ficar sozinho, não aguentar mais as outras pessoas. No fim ele descobre que as outras pessoas são parte inexorável dele mesmo. Sem elas lhe resta o tédio.

Mas Beechcroft poderia jamais ter aprendido essa lição. Poderia, ao invés de apagar a humanidade e substituí-la por ele mesmo, ter verdadeiramente buscado arregimentar o mundo ao seu gosto. Ao invés de isolamento total, separação completa, ele poderia ter utilizado seu sobrenatural poder mental para modificá-las. Para exigir delas poder e com esse poder transformar o mundo, eliminar apenas aquilo que mais o perturba e exercer uma força (violência) punitiva contra aqueles que não seguem as diretrizes que ele criasse. Na narrativa de *"The Mind and the Matter"* isso, claro, não aparece. Beechcroft se resigna à sua existência prévia e desiste. O mesmo não pode ser dito sobre *"It's a Good Life"*, o próximo episódio que abordaremos.

### **"It's a Good Life" (73)**

É uma boa vida

Transmitido originalmente em 3 de novembro de 1961, baseado no conto homônimo de Jerome Bixby, roteirizado por Rod Serling e dirigido por James Sheldon, este episódio apresenta uma das mais longas narrações introdutórias. Serling aparece em cena assim que o episódio começa a frente de uma parede branca adornada por um mapa escolar dos Estados Unidos.

"A história de hoje em *The Twilight Zone* é de alguma forma única e pede por um tipo diferente de introdução. Isto [ele aponta para o quadro], como vocês devem reconhecer, é um mapa dos Estados Unidos, e ali está uma pequena cidade chamada Peaksville. Em uma manhã qualquer não muito tempo atrás, o resto do mundo desapareceu e Peaksville foi deixada completamente sozinha. Seus habitantes nunca tiveram certeza se o mundo foi destruído e apenas Peaksville permaneceu intocada ou se o vilarejo foi de alguma forma levado para outro lugar. Eles tinham, porém, certeza de outra coisa: a causa. Um monstro havia chegado no vilarejo. Apenas usando sua mente, ele desapareceu com automóveis, a eletricidade, as máquinas - porque elas o aborreciam - e ele moveu toda a comunidade de volta para a Idade Média - apenas usando suas mente..."

Serling continua sua explanação, enquanto a cena corta e começa a mostrar a pequena cidade de Peaksville.

“Agora eu gostaria de apresentar algumas das pessoas em Peaksville. Ohio. Este é o senhor Freemont. É na sua casa de fazenda que o monstro reside. Esta é a senhora Freemont. E esta é a tia Amy, que provavelmente era quem tinha mais controle do que qualquer outro sobre o monstro no início. Mas um dia ela esqueceu; ela começou a cantar em voz alta. Vejam, o monstro não gosta que cantem, então sua mente estalou com ela, transformando-a na coisa vazia e sorridente que vocês veem agora. Ela não canta mais. E você notará que as pessoas em Peaksville, Ohio, tem que sorrir; eles tem que pensar pensamentos felizes e dizer coisas alegres porque, uma vez aborrecido, o monstro pode desejá-los para o milharal ou transformá-los em um grotesco horror ambulante. Este monstro em particular pode ler mentes, vocês veem. Ele sabe cada pensamento, ele pode sentir cada emoção. Oh sim, eu esqueci de dizer algo, não foi? Eu esqueci de apresentá-los ao monstro. Este é o monstro. Seu nome é Anthony Freemont...”

Neste momento a câmera enfoca o garoto Anthony, interpretado por Billy Mumy, brincando sobre o portão da fazenda.

“Ele tem seis anos de idade, com um lindo rosto de menino e olhos azuis e sinceros. Mas quando esses olhos olham para você, é melhor que você comece a pensar pensamentos felizes, porque a mente atrás deles está absolutamente no comando. Esta é a *Twilight Zone*”.

O episódio gira em torno dos preparativos e da festa surpresa para Dan Hollis, um dos vizinhos da família Freemont e, também, um dos únicos *sobreviventes* da cidade. O rapaz que faz entregas para loja da cidade que mal consegue operar pela falta de produtos chega temeroso, saudando o menino com muitos elogios e admirando uma marmota de três cabeças que ele teria criado com seus poderes mentais. “É muito bom que você crie esses animais”, o rapaz repete várias vezes, com um sorriso no rosto tão nervoso quanto as palavras que saem de sua boca. Ele entra na casa e entrega à senhora Freemont as encomendas para a festa e com ela as duas últimas latas de sopa de tomate que existem. “Diga a Anthony que fui que trouxe, porque sei que são suas favoritas. Por favor, diga?”, ele pede à mulher com desespero na voz. Eles conversam sobre as quimeras e animais que Anthony inventa com seus poderes e a mãe, na ausência da criança, fala sobre uma criatura com garras e dentes protuberantes que teria atacado o garoto, antes de ser morta por ele. Ela diz: “Eu estava esperando que...”, mas não consegue terminar. Ela se despede do garoto de entregas e conversa com sua irmã, urgindo que ela

não reclame do calor, não reclame de nada. “Hoje é realmente um dia bom... Realmente um bom dia!”, ela repete.

No andar superior da casa vemos que o senhor Freemont acaba de se lavar e percebe que Anthony o observa. “Eu estava te procurando, um minuto atrás”, ele diz ao garoto. “Sua mãe disse que você estava no celeiro”. “Eu estava olhando as vacas”, responde o garoto, enquanto pula na cama. Preocupado o pai relembra os porcos que a família também tinha. “Eu os transformei em monstros”, diz o garoto com toda a naturalidade. “Ainda é engraçado”, responde o pai cada vez mais nervoso. “Mas muito bom, muito bom o que você fez. Tudo que você faz é muito bom”, ele repete diversas vezes.

O garoto e o pai seguem conversando sobre a transmissão de televisão que o garoto criará como principal entretenimento para a festa, mas Anthony interrompe a conversa. Ele está muito chateado que nenhuma das crianças da vizinhança vem brincar com ele. O pai relembra-o de que da última vez em que crianças vieram à casa, um casal de irmãos da família Fredericks, ele “os mandou para o milharal. Os pais deles ficaram muito chateados”. O menino não compreende e o pai explica: “se você deseja que as pessoas partam assim não sobrará ninguém”. Ele promete ao garoto que convencerá algumas crianças a virem brincar com ele.

A conversa termina quando do lado de fora escutamos o cachorro de Bill Soames, um dos vizinhos. “Eu não gosto deles e eles não gostam de mim”. Anthony *mandara embora* todos os cachorros e também um vizinho que discordara dele quando a eletricidade e os carros *pararam de funcionar*. “[...] Eu o fiz pegar fogo”. O garoto está claramente alterado e na sua fúria ele se concentra e os latidos do cachorro de Bill Soames silenciam. O pai, ao seu lado, denota claramente que sabe que o cachorro também fora *mandado para o milharal*.

A cena corta e vemos os convidados que sentam-se nervosos assistindo enquanto o garoto permite que a televisão transmita algum programa de televisão. É um filme de animação *stop motion* onde dinossauros lutam ferozmente uns contra os outros. Todos aplaudem enquanto o menino, hipnotizado pelas imagens sorri. “É

muito melhor que a televisão antiga”, todos aplaudem assim que a transmissão termina e partem para os festejos. A esposa de Hollis lhe dá de presente um disco. Ele olha para a vitrola, ao fundo da sala, e para o garoto, sabendo bem que ele detesta que cantem e não permitirá que o disco seja ouvido. Extremamente entristecido, Hollis começa a beber e interrompe diversas vezes um outro vizinho que toca o piano para agradar Anthony. Hollis teve o bastante. Ele não pode mais tolerar. Diferentemente do restante dos sobreviventes, Dan Hollis ultrapassou a fronteira moral que o impediria de matar uma criança. “Enquanto ele está concentrado em mim, por favor, pela amor de Deus, alguém acerte ele na cabeça!”, ele grita. Anthony se enfurece. “Você está pensando coisas ruins de mim”.

Hollis é transformado em uma caixa-surpresa (*jack-in-the-box*). Vemos apenas sua silhueta (imagem 12). O pai intercede e pede que o garoto mande (*wish*) Hollis para o milharal; o garoto atende o pedido e senta-se com um sorriso sinistro sobre o piano. Nisso sua mãe e seu pai notam que do lado de fora começa a nevar. A nevasca fora de época certamente destruirá as colheitas da fazenda. “Mas é bom que você tenha feito nevar, Anthony, muito bom mesmo”, diz seu pai “com medo e um toque de histeria” (ZICREE, 1982, p.225): “E amanhã”, ele continua, abraçado em sua esposa, “amanhã será um dia muito bom mesmo”.

“Nenhum comentário aqui, nenhum comentário mesmo. Nós apenas queremos introduzi-lo a um de nossos cidadãos muito especiais. Pequeno Anthony Freemont, que mora num lugar chamado Peaksville em um lugar que costumava ser Ohio. E se por alguma estranha coincidência você passar por ele, é melhor que você pense apenas bons pensamentos. Qualquer coisa menos do que isso e você arcará com os riscos, porque se você encontrar Anthony você pode ter certeza de uma coisa: você entrou na Zona do Crepúsculo”.

“*It’s a Good Life*” apresenta um personagem com facetas difíceis de serem reconciliadas. Anthony é o menino que “odeia todos que não gostam” dele em sua aparentemente pacata e certamente idealizada vida rural. Diferentemente de Archibald Beechcroft, o menino desenvolveu naturalmente aquela habilidade da *concentração*, de “fazer tudo” (ZICREE, 1990, p.203) apenas se concentrando. Ele aparenta ser um jovem inocente mas é capaz de uma crueldade ainda mais terrível do que o velho e resmungão Beechcroft. A aversão à tecnologia o faz *desaparecer* com os carros e a eletricidade, mas ele demanda audiência em suas sessões de



**Imagem 12**

*O menino Anthony Freemont transforma um dos vizinhos*

televisão. Desaparece com o resto do mundo e ao mesmo mantém aquela comunidade circunscrita como seus súditos cativos. Escolhe exatamente sua cidade natal como única sobrevivente, uma religação idílica com a natureza, mas manipula, aniquila e tortura todos os animais com que entra em contato, destrói as colheitas com a neve que subverte completamente o ciclo das estações.

Na presença deste personagem, ao restante dos habitantes de Peaksville, só resta a obediência. Anthony pode materializar qualquer um de seus desejo e realizar qualquer de seus caprichos através de apenas um momento de concentração que pode conjurar monstros, desaparecer com o mundo ou ler a mente de uma pessoa como um livro aberto. Esta é a utopia de Anthony, sua utopia pessoal e intransferível, controlada, regida e sustentada pelo seu poder de concentração que é, diríamos, o mesmo poder de Archibald Beechcroft. Talvez sua senhoria e toda a população daquele centro urbano também teriam habitado o *milharal* durante o dia em que o misantropo as fez desaparecer. Anthony, no entanto, não é um misantropo.

Ou pelo menos não um aos moldes de Beechcroft. Ele quer uma ilha, para seguirmos com a ideia de utopia, que seja remota mas não deserta. Ele se irrita com os vizinhos e as outras crianças, mas deseja-as (obriga-as, de fato) perto de si. Ele quer essa ilha povoada por pessoas, mas que devem seguir a risca suas vontades. Ele leva os devaneios de Beechcroft até as últimas consequências: permite que existam apenas versões modificadas das pessoas. Modificadas pelo seu uso indiscriminado de um poder que não compreende.

[...] nós provavelmente reconhecemos que a utopia de um homem heterossexual dos Estados Unidos não será a mesma que a de uma lésbica francesa. Mas nós queremos um mundo onde ambos possam ter uma expectativa razoável de viver vidas completas e significantes. [Mas] até mesmo essa utopia contém uma potencial distopia: de fato, ela parece conter duas. Em uma, as aspirações utópicas se mantêm mas se tornam auto-centradas. Na outra, ou simplesmente em outra visão da primeira, a busca por sentido, como a busca pela utopia, tende a estar sempre fora do alcance e se torna uma busca desesperada por prazer” (SARGENT in RÜSEN, FEHR e RIEGER, 2007, p.10).

*“It’s a Good Life”* operacionaliza um julgamento de visões de mundo. Ele apresenta a questão da separação das pessoas, inclusive da separação delas em relação ao controle de suas próprias vidas, como sendo um problema de projeto de mundo.

Trata-se de um delicado equilíbrio entre autenticidade e associação. A partir do momento em que o poder, enquanto habilidade de agir em conjunto, passa do campo interpessoal para a representatividade, sendo o 'detentor' um representante designado por um coletivo de pessoas, ele passa a se confundir com a força e, portanto, se torna coercitivo e não mais uma socialização. Essa verticalização é típica do totalitarismo - tipificada, de fato, em que

[...] quanto mais a sociedade existente se torna, através de seu poder opressivo e de sua estrutura hermética, sua própria justificação ideológica na mente dos desiludidos, mais ela acusa como pecadores todos aqueles cujos pensamentos blasfemam contra a noção de que o que é, é justo - simplesmente porque existe” (ADORNO, 1997, p.100).

O roteiro conjuga portanto uma representação do totalitarismo de estado, *“Ninety Eighty-Four”* (“Mil Novecentos e Oitenta e Quatro”), de George Orwell (1949), com o senso comum ou, “se Freud é para ser levado a sério”, a percepção de que as “crianças [...] são apenas criaturas semi-socializadas”, que “tem um superego

mais fraco ou um senso moral mais fraco que os mais velhos” (EAGLETON, 2010, p. 1). O debate proposto em *“It’s a Good Life”* é simultaneamente o do terror de um estado totalitário onde um crime-pensamento (ou *thoughtcrime*, na obra de Orwell) pode ser averiguado diretamente por uma entidade dotada do poder de desnudar a mente de cada indivíduo e manter em cheque as emoções, paixões e ansiedades da população sob seu julgo e a comparação do sistema totalitários com os caprichos de uma criança ou infante ainda não completamente educado pelo corpo da sociedade. Em outras palavras, o roteiro equaciona totalitarismo com a incapacidade de se associar e definir o relacionamento dos valores individuais com os coletivos e se posiciona, ainda que sombriamente, em relação a construção da identidade nessa passagem do medo totalitário para o medo atômico e das possibilidades infinitas da ciência e do homem, do fascismo para a redemocratização, afirmando a autenticidade, afirmando o sujeito, o indivíduo. Como Julia e Winston, em *“Mil Novecentos e Oitenta e Quadro”*, reafirmam suas identidades através da sexualidade, do desafio carnal ao Partido totalitário que rege cada segmento da vida, o aniversariante Dan Hollis desafia a criança totalitária e interpela seus concidadãos a lutar contra ela (sua retórica desesperada almeja distrair o menino, que aparentemente só pode se concentrar em uma ação por vez, para que alguém o mate pelas costas e ele quase é bem sucedido: a tia toca o candelabro, mas não tem a fibra necessária para o ato) e o menino se impõe como monstro cruel, transformando o homem num brinquedo, depois o exilando neste milharal ao qual o espectador nunca é apresentado, mas que é seguidamente referenciado como um lugar de terror absoluto. O homem que quer a morte da criança e a criança com seus caprichos terríveis, ambos representando a mesma pulsão: “melhor um monstro do que uma máquina” (EAGLETON, 2010, p.11) e, ainda, melhor o controle rígido das associações que fazemos entre as condições materiais de nossas existência e os nossos desejos de transformar, participar ou modificar essas condições.

A despeito dos horrores que Anthony perpetra e a despeito da inação dos adultos, “nós ainda podemos aprender como viver vidas genuinamente boas a partir da experiência de Peaksville” (TAYLOR, James in: CARROL e HUNTER, 2009, p. 182). A questão da construção da identidade se alça exatamente nessa

transvaloração que carrega a *boa vida* do campo do incomparavelmente alto, da formatação de sociedades racionalizadas, de projetos políticos e manuais utópicos, para o da vida ordinária, de forma a que se combinem todos os bens-valor com os quais o indivíduo pode e busca se associar.

Este episódio está estrategicamente posicionado ao fim do primeiro eixo pois servirá-nos (como veremos adiante) como ligação entre este eixo e os outros que virão. O problemática trazida à tona pela presença na narrativa do menino Anthony Freemont conclui uma exposição acerca da temática da solidão ou, melhor, da temática que rodeia o binômio solidão/isolamento (*solitude/loneliness*) e já anuncia a questão de que homens seremos, de qual o registro da identidade e daquilo que é valioso à vida humana, ao habitarmos outros mundos, ao estarmos fisicamente separados do *locus* original da humanidade. O julgo que ele aplica a todos os moradores de Peaksville e o seu comportamento, desde o catatonismo de sua tia, à servilidade de sua mãe, à revolta de Dan Hollis e ao desespero silencioso de seu pai, remetem a transformação do homem na contemporaneidade, preso ao embate infundável entre visões e projetos de mundo, entre as mais diversas definições da boa vida e do valor da vida humana num cotidiano acelerado e caótico.

## **Hoje eu, amanhã o mundo**

Conclusões provisórias - eixo 1

Os seis episódios vistos aqui constroem um panorama acerca da temática na qual se encaixam. Eles, entretanto, não esgotam a questão, que será articulada ainda em diversos outros episódios, inclusive interseccionando os outros eixos propostos aqui. Esse eixo foi selecionado como o primeiro, a ser exposto e analisado, devido exatamente a sua pervasividade ao longo da série.

Não queremos apresentar aqui conclusões definitivas a respeito deste eixo. Isso é impossível devido mesmo ao método adotado aqui, que é o de encadear esses eixos como uma coerência narrativa da série. Mas, ainda assim, a pervasividade do tema permite entrever uma conclusão importante acerca de *The Twilight Zone* enquanto produto coeso da mídia. Encontramos aqui justificção para

a seleção de um número extenso de episódios: a série se prontifica, em muito balizada pela presença contínua de Rod Serling como roteirista, a apresentar seus tópicos através de múltiplas articulações deles que podem ser encontradas em cada episódio específico.

“*The Lonely*”, “*Time Enough at Last*”, “*A World of His Own*”, “*Shadow Play*”, “*The Mind and the Matter*” e “*It's a Good Life*” são sim apresentações formulaicas de diversos tipos diferentes de narrativa, mas, mais do que isso, de conteúdos narrativos diferentes. Todos se apresentam, em termos gerais, em três atos. Uma introdução, de personagem e situação, um segundo ato que se inicia pela intromissão do novo ou daquilo que permite que a situação ou personagem assumam seu papel na narrativa e um terceiro, geralmente caracterizado pelas consequências da soma entre os personagens e situações introduzidas e a intromissão do novo e que finalmente termina no *plot twist*, nessa reversão de expectativas.

A história de um prisioneiro solitário ao qual é apresentado uma andróide como companheira e que acaba por confundi-la com uma mulher de verdade e sua situação no asteróide como uma que ele possa controlar e na qual possa de fato, sem assistência, sobreviver. O feliz sobrevivente de uma hecatombe que aniquila a humanidade e que agora terá tempo de ler seus livros mas que descobre uma vez que seus óculos se quebram o quão dependente do mundo que o oprimia ele era. Um escritor que desenvolve a capacidade de dar vida à personagens que cedo ou tarde se voltarão contra ele e se negarão a seguir o *script*, sendo então sistematicamente substituídos por versões mais dóceis. Um homem preso no tempo entre o momento de seu julgamento e a execução de sua sentença de morte, um pesadelo recorrente do qual ele jamais acordará e que se repete incessantemente. Um misantropo que descobre o poder de alterar a realidade apenas para descobrir que vive no melhor dos mundos possíveis e um menino que desenvolve o mesmo poder e o usa para subjugar uma cidade inteira. Cada um desses episódios apresenta um homem branco submetido às nem sempre benéficas condições do mundo no qual se vê jogado. Injustiçados pelos sistemas daquela sociedade, forçados à atividades ou condições que lhe são prejudiciais e que barram a

realização de suas vontades e, às vezes, inclusive a realização dos sua própria autenticidade. Na linguagem muitas vezes utilizadas por Rod Serling em seus roteiros originais e em suas adaptações, esses seis módulos encenam o destino que o homem deve construir para si com aquilo que cada situação lhe dá.

A solidão é o cenário desta construção de si e para si. Ao abordá-la cada episódio oferece uma posição diferente da ideia de construção. De fato, da ideia de arranjos possíveis do mundo. Cada personagem vive uma narrativa que mostra o homem enquanto construtor de mundos e como construtor de si. Corry consegue construir um mundo humano tão crível que ele quase não consegue abandonar. Bemis vive tão em seu mundo particular que ignora a dependência que ele tem dos outros. West e Grant literalmente abandonam o mundo por um que ele mesmos povoam e arregimentam. Até mesmo os moradores de Peakville sob o jugo de Anthony Freemont são capazes de sobreviver num mundo absurdamente arbitrário. Este primeiro eixo interpela a problemática da solidão para focar questões mais profundas, mais prementes à época na qual foi produzida e sobre o desenvolvimento da sociedade da qual faz parte. A série articula essa problemática da solidão e conduz a uma genealogia dela. A seu modo cada uma dessas narrativas se apropria da tradição da ficção utópica para tecer alertas de cautela sobre a aplicação dos projetos de construção de mundo e sobre como esses projetos afetam os indivíduos que compõe esses mundos. E ainda que a aventura de cada personagem possa ser um pesadelo, até mesmo as “distopias frequentemente possuem mensagens positivas” (SARGENT, Lyman Tower In: RÜSEN, FEHR e RIEGER, 2007, p.7). Cada episódio se utiliza do deslocamento cognitivo que é requerido da audiência do gênero de Ficção Científica para apresentar muito mais do que apenas lições de moral, mas para colocar em cheque presunções. Para, de fato, problematizar as ideologias hegemônicas daquele (e, anteciparíamos, também do nosso) tempo.

O *estar-só* ultrapassa o registro de um espaço-tempo reflexivo, condição de preparo e construção de si, gerado pelo excedente produtivo que permite ao homem tempo de lazer. Ele aparece como problemática de um programa avançado de capitalismo que aliena os homens, os separa da condução dos negócios de sua sociedade, da política enquanto campo de confrontos, diálogos, compromissos e

responsabilidades, e os arrasta de volta ao labor diário enquanto coloniza os espaços de lazer através da rotinização. A alienação, esse “grande dilema da nossa era” (ZICREE, 1982, s/p), é facilmente identificada como tema subjacente ao da solidão. O que não é tão óbvio é que essas camadas temáticas (solidão, como camada superficial, e alienação, como camada mais interna) são interligadas exatamente pela ideia da construção de si (construção da identidade na modernidade) e de mundo (os projetos de perfectibilidade do mundo que se condensam no conceito de utopia). Por isso afirmaríamos, claro, provisoriamente e em caráter de antecipação de hipóteses a serem comprovadas durante a conclusão final deste trabalho, que os sinais da “diminuição da imaginação utópica nos anos 1950” (BOOKER, 2001, p.2) não são tão absolutos, nem tão concretos e nem tão inescapavelmente ligados à rotinização.

“Em épocas como essas, o humano se sente claramente como um ser não definido, como um ser que juntamente com o seu ambiente, constitui uma tarefa e um enorme recipiente pleno do futuro” (BLOCH, 2005, p.120). As ansiedades desse período são fruto de uma lógica de incubação que “ocorre [como] um opinar veemente que tem em mira o que se está buscando, o que está vindo como alvorecer” (BLOCH, 2005, p.122). Cada um desses episódios - e, como veremos, muitos outros - fala diretamente a essas ansiedades. O medo atômico, a duplicidade confiança/desconfiança no poder da ciência que já emancipou o homem e promete continuar em sua marcha implacável de progresso mas que também foi a principal responsável pelos horrores nas trincheiras da Primeira e da Segunda Guerra Mundial que culminaram com a aniquilação de duas cidades japonesas, pulverizadas pela incrível nova possibilidade de se dividir o átomo. Este medo aparece já nas andanças de Mike Ferris, nosso piloto do episódio-piloto, mas também é o centro da narrativa de *“Time Enough at Last”* e margeia a aniquilação do mundo por Anthony Freemont em *“It’s a Good Life”*. Nestes dois episódios temos exatamente a articulação da solidão enquanto essa separação completa do indivíduo ou indivíduos do controle de suas vidas e um uso de um “cenário pós-holocausto meramente para prover uma perspectiva nova da qual se criticar o caráter distópico já presente na sociedade capitalista norte-americana contemporânea” (BOOKER, 2001, p.90).

O que une os episódios neste eixo é uma consistente representação da construção de si enquanto construção (e desconstrução) de mundo e vice-versa. Da capacidade do homem de projetar seus medos e suas esperanças, até mesmo em objetos ou simulacros, como Alicia em *"The Lonely"*. Da sua capacidade de reinventar a si mesmo e com isso repovoar o mundo com novas perspectivas como em *"A World of His Own"* e *"The Mind and the Matter"* ou de perder-se nos labirintos de seus anseios e desesperos, como em *"Shadow Play"*. É essa força, que empurra mesmo o prisioneiro desesperado a continuar sobrevivendo, que arranca do nada forças para continuar existindo, continuar teimando nas situações mais adversas a manter-se quem é ou manter-se *humano*. E isso que os empurra, que poderíamos definir como *forças que agem na intersecção de campos*, se constitui através do diálogo. Elas não são monólitos e apresentam apenas uma versão de uma visão de mundo possível, uma que exige anuência e se justifica em si mesma.

Na próxima seção veremos como essas forças definem a experiência espacial em seus anos incumbatórios em episódios que enfocam a aventura nesta era que antecipava a viagem interplanetária como uma possibilidade de transformação do cosmo e da transformação do homem.

## 3.2 O primeiro homem no espaço

### Eixo 2 - Aventura Espacial

- *Third From the Sun* (1960)
- *And When the Sky was Open* (1959)
- *I Shot an Arrow Into the Air* (1959)
- *The Invaders* (1961)
- *Little People* (1962)
- *Probe 7 - Over and Out* (1963)

*“O nome dela é Flecha Um. Ela representa quatro anos e meio de planejamento, preparação e treinamento e mil anos de ciência e matemática e os sonhos e esperanças projetados não apenas por uma nação, mas pelo mundo. Ela é a primeira aeronave tripulada no espaço. E esta é a contagem regressiva, os últimos cinco segundos antes que o homem atire uma flecha no ar”.*  
Narração final de *“I Shot an Arrow Into the Air”*

*“As janelas de uma nave espacial casualmente enquadram milagres. A cada 92 minutos, outra alvorada: um bolo em camadas que começa com laranja, depois um profundo azul, depois a cobertura mais rica e negra decorada com estrelas. Os padrões secretos do nosso planeta são revelados: montanhas despontam rudemente de planícies ordeiras, florestas são rasgos verdes margeados por neve, rios cintilam com a luz do sol, torcendo-se e revirando-se como minhocas prateadas. Continentes se afunilam completamente para fora, cercados de ilhas borrifadas pelo mar como delicados pedaços de casca de ovo quebrada”.*  
Chris Hadfield, *An Astronaut’s Guide to Life on Earth*

Em *The Twilight Zone*, o segundo eixo por nós identificado enfoca a viagem ou aventura espacial. Este é um dos mais familiares tropos da Ficção Científica em suas articulações no audiovisual, mas é também um gênero herdado. Em muito a ideia da viagem espacial ainda é a viagem marítima do romance moderno de aventura, tão característica de livros como *“Gulliver’s Travels”* (*“As Viagens de Gulliver”*) (1726), de Jonathan Swift, *“Robinson Crusoe”* (1719), de Daniel Defoe, ou *“Treasure Island”* (*“Ilha do Tesouro”*), 1883, de Robert Louis Stevenson, e que era resultado direto da era das descobertas, o séc. XVI. A Ficção Científica

*“continua a prática da ficção de aventura adaptando concepções contemporâneas do mais sublime e quadros de referência compreensivos para que ajam como seu cenário natural. Enquanto a história vai se tornando o cenário do romance nacional-histórico (e antes dele, geografia para as aventuras de exploração individualista), também o espaço cósmico científico foi tornado em teatro inescapável dos conflitos morais da espécie humana”* (CSICSERY-RONAY, Jr., 2008, p.218).

Os episódios apresentados nesse recorte encenam as ansiedades de uma época que ficaria marcada pelo discurso do Presidente John F. Kennedy (1917-1963) na Rice University em Houston, no estado do Texas.

“Nós escolhemos ir à Lua nessa década e fazer as outras coisas, não

porque elas são fáceis, mas porque são difíceis. Porque este objetivo servirá para organizar e medir o melhor das nossas energias e habilidades, porque este é um desafio que estamos dispostos a aceitar, um que não estamos dispostos a postergar”<sup>42</sup>.

Um projeto nacional. De fato, uma aventura no seu sentido plenamente moderno, de um épico burguês de construção técnica do mundo (CSICSERY-  
RONAY, Jr., 2008, p.225), mas imaginada e perpetrada pelo todo da sociedade. Nesta aventura coletivizada cada astronauta, engenheiro e cientista era o representante de uma nação tão empenhada em colonizar o espaço quanto esteve, uma geração atrás, em vencer o Eixo que se articulava entre Itália, Japão e a Alemanha nazista. Cada indivíduo é partícipe das vitórias e contribuinte através de sua fidelidade ao Estado e aos princípios que em tese o guiam. Essa Robinsonada<sup>43</sup> nacional foi terreno fértil para a articulação dos anseios de transformação da sociedade através da aplicação técnica da ciência e reverberavam um “gênero popular, de fato plebeíco” que fora o “conto folclórico *de facto* do colonialismo empreendedor [...], [e] depois, [do] imperialismo tecnocientífico” (CSICSERY-  
RONAY, Jr., 2008, p.226) e, agora, desse novo colonialismo espacial ainda em incubação e envolto numa acirrada disputa política, militar e ideológica entre duas potências posicionadas diametralmente.

A forma do moderno conto de aventura “corporifica a colisão dialética de interesses de várias forças produtivas envolvidas na modernização expansionista” (CSICSERY-  
RONAY, Jr., p.226). Para a era espacial e para a Ficção Científica produzida nessa época, o conto de aventura seria portanto essencial para conjugar as ansiedades tecnológicas, temerosas com os horrores que os

---

<sup>42</sup> O discurso integral para os alunos da Rice University pode ser acessado no site do Museu e Biblioteca John F. Kennedy, com informações adicionais: <http://www.jfklibrary.org/Asset-Viewer/MkATdOcdU06X5uNHbmqm1Q.aspx> (acesso em dezembro/2013).

<sup>43</sup> Ou *Robinsonade*, no original. Neologismo cunhado pelo escritor alemão Johann Gottfried Schnabel em 1731 e utilizado por diversos autores, como M. Keith Booker (2001, p.67) e Istvan Csicsery-Ronay, Jr. (2008, p.225). O termo indica a conjunção entre a aventura do protagonista homônimo de “*Robinson Crusoe*”, marcada pelo isolamento do personagem perdido em algum lugar inacessível e selvagem ou primitivo, o encontro nesse espaço de uma nova vida e com o Outro na forma de nativos, e necessariamente um comentário sobre a sociedade na qual esse romance ou produto de mídia é produzido, e o gênero clássico grego da aventura marítima, como a de Ulysses ou dos Argonautas, marcado pelo abandono do lar em prol de objetivos *maiores* (leia-se: mais elevados para a glória individual ou da raça ou nação humana). Este gênero também é frequentemente marcado pelo progresso humano como derivado direto do progresso tecnológico, pela narrativa de triunfo ou reconstrução de uma civilização através do desenvolvimento e arregimentação econômica e por uma inimizade com a natureza. Essa modulação deste gênero faz com que ele possa aproximar-se e distanciar-se, ao mesmo tempo, das ficções utópicas.

sobreviventes narravam do *front* europeu e asiático, e os anseios quanto a reconstrução de um mundo polarizado mas igualmente em processo de unificação através dos tratados, organizações e estratégias diplomáticas adotadas depois da Guerra. A colisão entre possíveis mundos futuros contida na antecipação encenada pelo gênero e em muito devido à colisão realmente existente entre ideologias que atritavam no palco internacional, a distensão Estados Unidos-USSR, e entre visões sobre o homem que atritavam no palco local, as ideias de dever, de individualismo e pertença, o desejo de se ser autêntico a quem se é no embate com a homogeneização das populações urbanas, apropriava as estratégias do gótico, invertendo

“o mundo de sonhos de aventuras emocionantes entre maravilhas em pesadelos de abdução, aprisionamento e vitimização por paixões arcaicas escassamente controláveis. O Gótico, além disso, muda o cenário do longe-de-casa nos limites da experiência para a lar em si, o que é visto, de modo verdadeiramente grotesco, como um lugar onde consolações íntimas escondem profundas metamorfoses e corrupções” (CSICSERY-RONAU, Jr., p.235).

Essa dupla inversão se dá literalmente, como veremos em alguns dos episódios que analisaremos a seguir, mas também simbolicamente. A primeira coisa que o astronauta singrando pelo cosmo em direção a outro corpo celeste faz é virar-se em sua cabine espacial e contemplar o borrão azul que é sua origem. Nesta virada ele encontra-se com o questionamento sobre o registro do homem e do mundo. Neste *efeito de visão de cima* (ou *overview effect*, como veremos também a seguir) ele pode realizar a análise geológica (a base, o homem que constrói o mundo) e arquitetônica (a conjunção técnica-ciência que parte da natureza enquanto tarefa) para a construção (ou reconstrução) do edifício civilizatório humano. Ele pode contemplar os horrores grotescos e os desejos mais sublimes e categorizá-los, pode reconciliar o mais distante com o mais próximo e assim, “como o Gótico, a utopia” também “é ao mesmo tempo crítica do conto de aventura e sua continuação” (CSICSERY-RONAU, Jr., p.238). Cada gênero apontando para um oposto, mas ao mesmo tempo constituindo a forma e contribuindo para o conteúdo de uma nova ordem mitológica “que se origina na era de ouro e gostaria de retornar a ela, na felicidade que avança da noite” (o espaço exterior) “para o dia” (a cidade branca) (BLOCH, 2005, p.359).

Ainda que o utopia tenha “a fama de resistir às aventuras dramáticas; de fato, um de seus objetivos é descrever boas comunidades que resistam à mutabilidade histórica” (CSICSERY-RONAY, Jr., 2008, p.242), ela é de fato a continuação de uma aventura que começa com a inserção de um novo que transforma o cotidiano (“cotidiano nunca mais”) em existência superior, mais valiosa, mais aproximada da boa vida. E como a Robinsonada absorve os mitos de Prometeu e Fausto, um ato que se acirra com a apropriação do gênero pelo gênero em si da Ficção Científica, essa continuação da aventura é *sempre* uma utopia tecnológica.

O módulo de Ferris, portanto, não leva apenas até à cidade imaginária de Oakland e seu destino nem sempre é determinado. Ele não é apenas ferramenta de mensurar a si próprio, nem apenas dispositivo de sobrevivência extraterrena.

### **“Third from the Sun” (14)**

Terceiro desde o sol

Em 8 de janeiro de 1960, “*Third from the Sun*” nos apresentará às famílias Sturka e Riden em sua aventura para longe da catástrofe da rotinização e da aniquilação atômica. Dirigido por Richard L. Bare, com roteiro de Richard Matheson, adaptado por Rod Serling e interpretado por Fritz Weaver (William Sturka) e Joe Maross (James “Jimmy” Riden), este episódio começa mostrando-nos uma fila de homens em um ponto de inspeção para a entrada em uma base militar. Cercado por arame farpado e com sua identidade conferida por soldados armados, William Sturka está retornando para casa depois de um longo dia de trabalho no setor de “armamento de hidrogênio”. Do lado de fora dos portões, acendendo um cigarro, um homem corpulento, de óculos, vestindo um terno e chapéu claros e que todos chamam apenas de Carling, se aproxima de Sturka. “Está vindo, garoto”, Carling diz. “Está vindo e realmente vindo e é também uma das grandes”, ele repete com o olhar perdido no horizonte. “O boato diz 48 horas”, ele diz.

Carling: “48 horas e os faremos voar pelos ares e então *oosh, up, over and*

*wham-o*<sup>44</sup>, lá se vai o inimigo. Destruído, acabado”.  
Sturka: “Mas o que eles estarão fazendo nesse meio tempo?”  
Carling: “O que você quer dizer com o que eles estão fazendo? Provavelmente retaliando da melhor maneira que puderem (ele ri). É tudo uma grande perda de tempo, eu te digo. Nós daremos o primeiro golpe. Então eles não podem fazer muito”.  
Sturka: “Eles podem fazer *oosh, up, over and wham-o*”.  
Carling: “Claro. Mas não tantos. Não tão bem posicionados. Não tão bem executados”.  
Sturka: “Então ao invés de perdermos 50 milhões de pessoas, nós perdemos apenas 35, certo?”  
Carling: “O que você é, Sturka? Um derrotista? Isso é pensamento perigoso. Você deveria cuidar o que diz”.  
Sturka: “E o que eu penso também, certo?”  
Carling: “E o que você pensa também!”  
Sturka: “Boa noite, Carling. Te vejo amanhã”.

Sturka se despede e escuta-se a narração de Serling sobre o portão de segurança 22.

“São 5:30 da tarde. Fim de expediente na fábrica. Hora do jantar. Hora das famílias. Hora de beber um fresco na varanda. Hora do farfalhar de árvores cheias de folha emoldurando a lua. E embaixo disso tudo, atrás dos olhos do homem, se pendurando invisível sob a noite de verão, é um horror sem palavras. Porque está é a calma antes da tempestade. É a véspera do fim”.

Sturka perambula por sua sala de estar em sua idílica casa suburbana. Sua filha Jody o convida para dançar, arrumando a vitrola, mas ele recusa. “Você não gosta do seu trabalho? É esse o problema?”, pergunta a filha.

Sturka: “É bom. É um trabalho”.  
Jody: “Eu quero dizer, ter que trabalhar no tipo de coisas que você faz. Bombas biológicas, bombas de hidrogênio e gás e coisas desse tipo”.  
Sturka: “Não, eu sou só uma peça da engrenagem, Jody. Veja dessa forma, em uma bomba podem existir talvez milhares de partes e cada parte requer um time de 50, 60, 70 pessoas. Vendo dessa forma, eu não sou tão responsável quanto se eu... Olá, querida” (a esposa, Eve, interrompe).

---

<sup>44</sup> A expressão “*wham-o*” pode ser uma referência à popular marca de brinquedos Wham-O, fundada em 1948 por Richard Kerr. Durante os anos 1950 ela produzia bambolês (“*hula hoops*”) e os frisbees, discos de plástico que quando arremessados planam por relativamente grandes distâncias, que foram comercializados a princípio como “*frisbees flying saucers*” ou discos voadores frisbees, numa alusão às naves espaciais utilizadas por alienígenas e humanos e que povoavam o cenário do gênero de Ficção Científica durante o período. A referência, entretanto, entre guerra atômica e a fábrica de brinquedos também pode ser uma outra alusão, a um abrigo anti-bombas caseiro (*do it yourself bomb shelter*) que a empresa teria comercializado durante o início dos anos 1960 (“*Cover Story: DOUBLE WHAMMY! : Wham-O’s San Gabriel headquarters was once a rollicking joint full of Hula Hoops, Frisbees--and employees. Then the company was sold and most of the jobs went elsewhere. Now, uncertainty looms as a new owner takes over. But oh, the memories*”). TAWA, Renee. In: [http://articles.latimes.com/1994-05-05/news/ga-53913\\_1\\_knerr-and-melin-wham-o-s-parent-wham-o-s-san-gabriel/4](http://articles.latimes.com/1994-05-05/news/ga-53913_1_knerr-and-melin-wham-o-s-parent-wham-o-s-san-gabriel/4), de Maio de 1994, acesso em setembro de 2013 e “*Sixty Years of Wham-O*”. TARPEY, John. In: [http://www.wipo.int/wipo\\_magazine/en/2008/01/article\\_0007.html](http://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2008/01/article_0007.html), de fevereiro de 2008, acesso em setembro de 2013). O brinquedo era vendido por 119 dólares e acabou sendo retirado de circulação logo em seguida.

Jody: "Todos com quem eu falo ultimamente tem notado..."

Eve: "Tem notado o que, Jo?"

Jody: "Que algo está errado. Que tem algo... Algo no ar. Como se algo fosse acontecer. E todos estão com medo. Todo mundo, pai. Por que?"

O pai lhe responde que as pessoas estão amedrontando-se a si mesmas, que elas tem medo porque "subvertem todas as grandes coisas já descobertas, cada uma das melhores ideias já pensadas, cada invenção maravilhosa já concebida". Elas as "entortam" e "tarde demais se perguntam por que". Sturka acaba desconversando, pedindo a Eve que convide o casal de vizinhos, o piloto de testes Jerry Riden, que acaba de retornar do teste de uma nova aeronave do exército, e sua esposa Ann, para uma partida amigável de algum jogo de cartas. Jody é convencida a cancelar seu encontro com algum rapaz e ficar para o jogo.

Se trata de um embuste, Sturka confia à esposa momentos depois. Riden e Sturka pretendem escapar ainda naquela noite. Eles pretendem pegar suas famílias e roubar a nova aeronave experimental do exército e abandonar o planeta que eles acreditam estar a beira da auto-destruição por consequência de um conflito atômico entre as duas potências dominantes. Riden logo aparece com a desculpa de que precisa que seu relógio de bolso seja consertado (aparentemente Sturka é um relojoeiro amador) e explica que houve uma troca inesperada no turno de guarda do hangar militar. Eles precisarão antecipar o roubo. Eles combinam de se encontrar para o pretense jogo de cartas num horário mais cedo, sem saber que estão sendo seguidos por Carling. O suspeito homem de terno e chapéu branco, estava espreitando-os quando conversavam no porão de Sturka e aparece com seus olhos arregalados atrás de grossas lentes para uma visita inesperada durante o jogo de cartas. Sturka, Eve, Riden e Ann disfarçam seu espanto o máximo que podem (Eve não consegue esconder; seu nervosismo a faz tremer com a bandeja carregando limonada).

Depois de comentários rotineiros, como sobre noites de verão em varandas, Carling eventualmente deixa os casais que rapidamente pegam um dos carros e partem para o hangar. Lá a aeronave experimental do exército "capaz de deixar a atmosfera do planeta" os espera. Um disco voador prateado, sem marcações. Eles se aproximam do portão do hangar e Riden e Sturka saem para tratar com o guarda



**Imagem 13**  
*A nave experimental do exército*

- fica implícito que eles tem algum tipo de combinação, talvez de natureza financeira, com o suposto soldado que estaria naquele posto - mas são surpreendidos por Carling. Ele lhes aponta uma arma e os manda retornarem até o carro. Ele abre o portão e pede que Eve, Jody e Ann saiam do carro. Jody abre a porta do carro e derruba a arma de Carling e os dois homens o derrubam, deixando-o inconsciente. As mulheres saem do carro e eles correm, escapando de tiros e lutando contra soldados sob o comando de Carling e conseguem subir a bordo do disco voador que decola.

Na imensidão do espaço Riden pilota a nave e explica a Sturka: eles vão para um outro lugar, um outro planeta na órbita de outra estrela, “11 milhões de milhas

dali”<sup>45</sup>, e povoado por “pessoas como nós”<sup>46</sup>. “A que nós queremos. Aquela. Brilhante [...]. Ela se chama Terra”.

Segunda adaptação apresentada por Rod Serling a partir de um conto de Richard Matheson e antecipando seus 14 roteiros originais para *The Twilight Zone*, como “*Last Flight*”, “*A World of Difference*”, “*A World of His Own*”, “*The Invaders*” e “*Death Ship*”, “*Third from the Sun*” condensa três questões prementes da época. “A possibilidade de sondas espaciais tripuladas”, o aumento no “avistamento de OVNIs<sup>47</sup> nos anos após a Guerra” e a constante sombra apocalíptica que pairava sobre a sociedade norte-americana. De “Hollywood a filmes educacionais como ‘*Duck and Cover!*’<sup>48</sup>” (BRODE e SERLING, 2009, p.82) essas ansiedades são combinadas em alegorias do invasor enquanto si-mesmo. É espelho sem aço, janela para um novo mundo mas também introspecção.

Esta *inversão* é eficiente. Transforma rapidamente a aventura espacial em pesadelo de invasão. Diferentemente dos outros episódios apontados aqui (e de muitos que posteriormente veremos), a narrativa até o momento da virada, ou *plot twist*, “não é um prelúdio para entrar na quinta dimensão, mas a própria quinta dimensão” (BRODE e SERLING, 2009, p.83). O destino final das famílias Sturka e Riden é a Terra, ou seja, *normalidade*, e essa informação, ou melhor, característica da narrativa, não é apenas diretamente apresentada enquanto esse *plot twist*. O desvio que o argumento do episódio aciona todas as vezes em que se precisa referir as potências envolvidas no conflito global (“o inimigo”, “nós”, etc.), o telefone no qual

---

<sup>45</sup> Há uma “pequena inexatidão científica” (ZICREE, 1992, p.73) no roteiro desse episódio. Vênus, “o nosso mais próximo vizinho” (Ibid.), está, no ponto de sua órbita mais próximo da órbita terrestre, a 24 milhões de milhas. Outra estrela deveria, portanto, estar muito mais distante. O exemplo mais direto seria Kepler 62-e, um exoplaneta (termo utilizado para planetas fora do nosso sistema solar), com condições similares às da Terra (distância de um sol de tipo similar ao nosso), que está a 1200 anos-luz (ou  $1.13526341 \times 10^{19}$  metros).

<sup>46</sup> No original: “*people like us*”.

<sup>47</sup> Objeto Voador Não-Identificado ou *unknown flying object*, na sigla inglesa UFO.

<sup>48</sup> “*Duck and Cover!*” é um filme de animação de defesa civil educacional produzido em 1951 pelo governo federal dos Estados Unidos e estrelado por Bert, a tartaruga. Com aproximadamente dez minutos de duração, o filme era predominantemente exibido em escolas e associações comunitárias e continha demonstrações e explicações acerca do procedimento recomendado pela FCDA (*Federal Civil Defense Administration*, ou Administração Federal de Defesa Civil) em caso de um ataque aéreo e/ou atômico/nuclear, que consistia, basicamente, em “praticar se esconder debaixo de mesas e cobrir suas cabeças com as mãos” (WEART, 2012, P.73). O vídeo pode ser acessado em <http://www.youtube.com/watch?v=IKqXu-5jw60> (acesso em fevereiro de 2014).

Sturka fala (um aparelho estranho, especialmente para a época), os ângulos de câmera escolhidos por Richard L. Bare para as cenas na casa dos Sturka (câmera abaixo da mesa de vidro na sala de estar, o reflexo contínuo de Sturka nas superfícies reflexivas da casa, dando a entender que ele poderia, e é, o seu próprio duplo ou um duplo da humanidade, etc.): essas estratégias servem como rastros para o desfecho surpreendente. Essa estratégia - e muitas dessas técnicas - serão reutilizadas em diversos outros episódios - como *"The Eye of the Beholder"*, *"I Shot an Arrow Into the Air"* e *"In His Image"* - e serão sempre compensadas, geralmente nos momentos finais do episódio, quando a virada se aproxima ou já ocorreu, rerepresentando a diegese enquanto normalidade (nomes, ângulos de câmera, iluminação, etc.).

Encenada com o pano de fundo de apocalipse global e viagens interplanetárias, *"Third from the Sun"* incorpora o êxodo que busca novas terras, ainda que não literalmente a Terra. "Ontogenia repete filogenia" (ATWOOD, 2011, P. 61) - o episódio contempla a relação de diversos posicionamentos e questionamentos, articulados, inclusive, na tradição literária e *pulp* da Ficção Científica. Ainda que não necessariamente apresentando um Adão e uma Eva (como veremos em *"Probe 7 - Over and Out"*), seus índices operam ao apresentar uma *refundação* e um apelo a um tropo reconhecido da Ficção Científica, a *história do deus desgranhado* ou *Shaggy God Story*<sup>49</sup>. A narrativa se apresenta enquanto compartimentos que através de três atos muito bem definidos introduzem um mundo, uma situação-limite ou tensão inerente a este mundo e o momento de virada (ou *plot twist*). A revelação para a audiência de que Sturka e Riden estão a caminho da Terra coloca em suspenso a ideia altamente influente de que "as coisas não precisam ser do jeito que são, que autoridade e o *status quo* devem ser sempre questionados e melhorados" (SCHUMMER, 1990, p.22). A Terra-alternativa da qual

---

<sup>49</sup> *The Shaggy God Story*. O termo foi cunhado por Brian Aldiss em outubro de 1965 nas páginas da *New Worlds*, a revista especializada em Ficção Científica de Michael Moorcock. Em sua coluna, que assina como Dr. Peristyle, Aldiss critica o grande número de obras da Ficção Científica que fazem uso do artifício narrativo como *plot twist* de apresentar viajantes espaciais que acabam naufragados em algum planeta distante, capaz de sustentar vida mas basicamente desabitado de formas de vida inteligente. Não raro esses viajantes são um casal, um homem e uma mulher (ou uma família), que é apresentado como fundadores da, ou mesmo, *daquela* raça humana. Alguns exemplos desse subgênero são *"The Blue Lagoon"* (1908), de Henry de Vere Stacpoole, *"Perelandra"* (1943), de C.S. Lewis, *"Ship of Darkness"* (1947), de A. E. van Vogt e também o episódio 129 de *The Twilight Zone* *"Probe 7 - Over and Out"*, de 1963, e que analisaremos ao final deste mesmo eixo.

as família emigram com certeza serve também como conto cautelar, mas balança-se nesse precipício, essa dualidade, entre esperança e a catástrofe inevitável. Essa mesma dualidade, veremos, contaminará outros episódios.

Diferentemente dos personagens abordados no primeiro eixo, Sturka e Riden, ainda que aparentem ser norte-americanos brancos de classe média (ou no mínimo *blue collar*), não estão particularmente afetados pela individuação solitária. Ambos fazem parte de núcleos familiares estáveis (Sturka é casado com Eve e pai de Jody, Riden é casado com Ann) e estão em posições altas na hierarquia capitalista. Sturka é ou um cientista (muito provavelmente um físico nuclear) ou um técnico-especialista e Riden é um piloto de testes (o que geralmente significa que teve experiência militar ativa e ganha bons adicionais) e condecorado membro das forças armadas. Riden, de fato, lembra muito mais o soldado Ferris de *“Where is Everybody?”*. Ele é um eco. Um eco de Serling, o soldado paraquedista (ZICREE, 1992), um eco do gigantismo e sigilo militar do pós-guerra que pareado com William Sturka, o homem-técnico, o *handy man* (CSICSERY-RONAY, 2008) capaz de arregimentar a natureza e agenciar seu potencial transformador, apresenta-se como o programa para uma época.

Essa primeira aparência, entretanto, disfarça a ação e estados alienantes vividos pelos personagens. Em um dos diálogos mais interessantes do episódio Sturka responde ao carinho apreensivo de sua filha Jody: “uma roda na engrenagem”, ele diz a ela. É apenas isso que ele é. Separado das consequências de seu trabalho técnico-especializado, ele é apenas um funcionário acatando ordens de uma hierarquia da qual não pode fazer parte. Ele ouve boatos, é pressionado pelos altos escalões (através de forças como Carling), mas seu trabalho é uma pequena função das nove da manhã às cinco da tarde atrás dos portão de segurança 22, apenas um em uma centena. Milhares de outros Sturkas montando uma centena, milhares de peças para centenas de bombas. “Isso não me faz tão culpado quanto se eu...”, ele fala com a garganta presa, quase entre os dentes, antes de ser interrompido pela chegada de sua esposa. *Estou seguindo ordens: “Third from the sun”* contém em si, três anos antes, uma espécie de julgamento de Adolph Eichmann (ARENDR, 1999). Sim, Sturka diria, eu construí bombas, mas

apenas partes delas, apenas engrenagens, apenas parafusos, apenas *timers*, mas eu nunca estive no comando, eu nunca fui um general, eu jamais ordenei seu uso. Era apenas um emprego, ele diria. Seu diálogo com Jody é uma forma de assumir sua parcela de culpa, de perceber sua parte na morte dos valores e no que ele chamaria de perversão da ciência.

Essa admissão é a ruptura que coloca as famílias Sturka e Riden no caminho da fuga e a fuga é o impulso utópico para a refundação. Em sua narração inicial Serling anuncia: “é a véspera do fim” e em sua narração final Serling esclarece: “é a véspera do começo”. As cenas de rotina familiar são enquadradas numa reviravolta, entre fundação, catástrofe e esperança, convidando-nos a novos sentidos de propósito (WOLFE, 1997, p.24), desterrando horrores naturais e não fantásticos, motivações humanas, e não maquinísticas (Idem., p.28). O disco voador pode ser a arca que salvará aquela *versão* da humanidade, mas seu uso fala da sujeição do indivíduo às configurações inescapáveis - seja ela aquiescência ou negação. Nem Sturka nem Riden poderiam ter escapado sem um ao outro, são faces complementares do conhecimento técnico e científico necessários à viagem, mas também nenhum dos dois planeja deixar sua família. O indivíduo está acorrentado às suas ligações mais próximas pois elas são sua matéria-prima mais essencial.

Enquanto que Sturka, o técnico-científico-acadêmico e Riden, o *blue collar* americano médio e soldado, ambos indivíduos preocupados em defender os valores que são preciosos a eles, Carling, o opositor, é o agente da homogeneização, da demanda do dever-ser. A tensão é a do repúdio do dever rígido, é a consagração dos direitos individuais à autonomia, às aspirações de ordem pessoal (LIPOVETSKY, 2005). Carling agencia sobre as duas famílias o modelo de

sociedade do dever, ele é o *fingerman*<sup>50</sup>, a *thought-police*<sup>51</sup>, a cargo de assegurar a ruptura entre virtude e interesse. Carling é a voz que diz o *que é bom*, que não se deve deixar de cumprir a marcha sacrificial contra o “inimigo”, ou seja, contra outro estado máximo que exige os mesmos sacrifícios. “35 milhões ao invés de 55”, cogita Sturka e a resposta de Carling não precisaria de palavras: sim, exatamente, diz seu olhar. O sacrifício máximo para *vaporizar* o inimigo. Pensar de outra forma é estar em oposição. A dinâmica entre esses personagens não é de forma alguma restrita a uma sátira, parábola ou crítica idiossincrática ao pós-guerra, de hesitação frente à guerra generalizada. Ela sim embarca como conto moralizante na narrativa do individualismo radical apontando-lhe seus pontos de atrito com os múltiplos deveres envolvidos na vida em uma sociedade tardo-capitalista, democrática e centrada no núcleo familiar.

No eixo anterior o diálogo entre si e Outro, ainda que esse Outro pudesse ser o si-mesmo, apresentava-se como tensão entre solidão (*solitude*) e isolamento (*loneliness*). Articulava alienação e rotinização com a alegoria indivíduo *versus* coletivo - o homem resistindo às tensões homogeneizantes, o homem buscando num campo conflituoso uma base sólida para a construção de si. O excluído social (Cory, de “*The Lonely*”), o antissocial (Bemis, de “*Time Enough at Last*”), o indivíduo criador de sua própria realidade (o escritor Gregory West, de “*A World of His Own*”, o prisioneiro Adam Grant, de “*Shadowplay*”, o egocêntrico Archibald Beechcroft, de “*The Mind and the Matter*” e garoto Anthony Fremont, de “*It’s a Good Life*”) e a ambição da arregimentação total da vida quotidiana. O eixo que inauguramos aqui continua essa articulação entre construção de si e as pressões exercidas pelas configurações inescapáveis (que, arguiremos, continuará através dos outros eixos e

---

<sup>50</sup> Os homens-dedo da *graphic novel* “*V for Vendetta*” (1982-1989), de Alan Moore. A publicação narra as aventuras de um homem tornado terrorista e revolucionário que age contra um regime totalitário que governa uma Inglaterra de um futuro ficcional. Os homens-dedo ou *fingerman* são os indivíduos parte do corpo da polícia ideológica e de costumes que patrulham à noite, fazendo cumprir toques de recolher, e durante o dia como agentes de censura. A estrutura de repressão desse estado é composta por agências que se denominam como partes do corpo (dedo, mão, braço, olho, ouvido, etc.), fazendo referência a um corpo unificado e as funções específicas de cada parte desse corpo.

<sup>51</sup> Ou polícia-pensamento, ou polícia do pensamento, ou, ainda, polícia mental. É o nome dado ao trabalho de policiamento ideológico e comportamental no romance de 1948 “*Ninety Eighty-Four*”, de George Orwell. É interessante notar que no sistema totalitário de Oceania, o país ficcional no qual se passa “*Ninety Eighty-Four*”, raramente os agentes desta polícia são identificados pelos personagens do romance ou são sequer indetectáveis pelo leitor. Eles geralmente são agentes secretos, operando em outras funções e que durante elas espionam, observam e catalogam o comportamento de seus pares.

de uma forma ou outra através também de toda a série), porém a expande, incluindo em seu ferramentário a interpelação a uma ou muitas inovações tecnológicas como possibilitadoras do novo arranjo de coisas. Ainda que no primeiro eixo tínhamos encontrado a andróide Alicia, a transformação perpetrada por ela (a simulação de um ser humano com a finalidade de diminuir o sofrimento da solidão humana) é incidental no decurso do episódio, e ainda que no mesmo episódio já tenhamos sido confrontados com viagens espaciais elas também figuravam como adereços ao episódio. Aqui, neste eixo, essa ferramenta de libertação que já aparecia em possibilidade na cabine de simulação de *“Where is Everybody?”* toma o centro do palco. Sem o desenvolvimento técnico e científico não se poderia transpor a esfera terrestre, de fato, a própria esfera terrestre não estaria em cheque pela ameaça da guerra total e atômica sem os desenvolvimentos que são suas possibilidades materiais de concretização.

Nem Sturka nem Riden podem ser entendidos nas mesmas perspectivas em que aqueles outros protagonistas foram. Ainda que ambos estejam inerentemente alienados do produto de suas atividades - Sturka não tem poder sobre o uso das armas que manufatura e Riden certamente não tem poder sobre a utilização das aeronaves que testa - eles mantêm uma forte mentalidade contra as configurações articuladas por sua sociedade e especialmente contra a rotinização. Eles se mantêm respaldados pelas ideias - especificamente iluministas - de que o desenvolvimento das ciências e tecnologias (ou “boas ideias”, como Sturka as chama) deve ser protegido contra perversões (ao custo mesmo de romper-se as regras dessa sociedade ou abandoná-las completamente). O horror atômico, viagens espaciais, a construção da realidade enquanto fenômeno dinâmico e ativo perpetrado pela condição humana, etc., aparecem agora numa encenação que dinamiza a tecnologia como possibilidade de encontro com o Outro.

A utopia, ou melhor, a dialética entre o distópico da sociedade em que vivem e o utópico contido no desejo de uma refundação é condicionada pelo desenvolvimento tecnológico e bloqueada pela ideia de um mundo pré-ordenado. A novidade se torna verdadeiramente hegemônica na narrativa. Sem a bomba, sem a nave espacial, nenhuma das tensões existiria ou poderia ser resolvida. Sem esses

desenvolvimentos que balizam o drama deste episódio ele não poderia, num movimento pendular, aproximar-se do cotidiano da audiência e da multiplicidade de comunidades humanas sujeitas às condições deste período histórico e deslocar a realidade, criando uma oportunidade de cognição ao transformar essa realidade em outra, distanciada e mais visível. Ao invés de propor modelos imaginários de transformação radical da história humana, este episódio (e anteciparíamos, também esse eixo) aciona apenas uma novidade fictícia, que no caso aqui é a nave espacial capaz viagens interplanetárias, para focar as transformações históricas vividas pela sociedade na qual se insere.

“As audiências esperam que a Ficção Científica (a) conte histórias que farão sentido com suas experiências históricas contemporâneas de tecnomodernização e (b) em última análise os moralize trazendo-os de volta para as estruturas axiológicas das suas culturas e subculturas familiares” (CSICSERY-RONAY, Jr., 2008, p.7).

E esse, assim como os episódios que veremos a seguir, executa essas funções, que aproximam o gênero da Robinsonada, da qual falávamos



Imagem 14

Forbes e Gart aparecem sozinhos na capa do jornal

introdutoriamente a esse eixo, a um gênero nascente que coloca a tecnologia como campo de construção da realidade, transformação do próprio homem e expansão ilimitada do progresso capitalista e dos modos de vida que a ele se associam. Esse segundo gênero, que Csicsery-Ronay, Jr. propõe chamar de “*Technologiade*” (ou tecnologicada), é a expressão de um movimento “para dentro da esfera antropológica e do pensamento cosmológico” que transforma a Ficção Científica em “um diagnóstico, um aviso, um chamado a entender, a ação e - mais importante - um mapeamento de possíveis alternativas” (SUVIN, 1979, p.12).

### **“And When the Sky was Opened” (11)<sup>52</sup>**

Quando o céu estava aberto

Em 11 de dezembro de 1959, “*And When the Sky was Opened*” ia ao ar. A história relativamente simples de mistério, baseada num conto de Richard Matheson, adaptada por Rod Serling e o primeiro trabalho de direção de Douglas Heyes para a série, narra a aventura de três astronautas em uma missão até o espaço exterior na nave experimental X-20 que retornam após desaparecerem de radares e sensores durante 22 horas e que vão lentamente, eles mesmos, desaparecendo - cada um, ao desaparecer, também desaparece da história, jamais tendo nascido, e da memória de seus companheiros.

“Seu nome: X-20. Seu tipo: interceptador experimental. História recente: uma queda no deserto Mojave depois de um voo de 31 horas a novecentas milhas no espaço. Dados incidentais: a nave, com os homens que voaram nela, desapareceram dos radares por 22 horas. Mas a capa que cobre os mistérios não é sempre feita de lona, como este homem descobrirá do outro lado de uma porta de hospital”.

Não há *plot twist*, não há explicação científica, nem sobrenatural, nem, de fato, de qualquer natureza. O coronel Clegg Forbes, o coronel Ed Harrington e o Major William Gart simplesmente desaparecem. Primeiro Harrington, depois Forbes e por fim Gart e até mesmo a nave espacial que eles teriam utilizado para seu voo desaparecem.

---

<sup>52</sup> Esse episódio está sendo apresentado *depois* de “*Third From the Sun*”, o décimo quarto, pois ele é profundamente relacionado com “*I Shot an Arrow Into the Air*”, que é o décimo quinto e, portanto, posterior a “*Third From the Sun*”. A decisão de apresentá-los em par se deve a natureza de suas narrativas e, esperamos, se justificará na própria análise.

Forbes é o primeiro a perceber. Harrington desaparece logo após constatar que seus próprios pais não tem qualquer lembrança de sua existência. Forbes é o primeiro a suspeitar que ele mesmo e Gart serão os próximos. Ele visita Gart, ainda no hospital - é onde o episódio de fato começa. O colega não lembra que eles eram três e Forbes é incapaz de apresentar qualquer prova que não sua memória - as matérias de jornal, as ordens fornecidas pelo exército: ninguém parece lembrar que três astronautas decolaram. A impotência o leva ao desespero, mas é inútil. Forbes também logo desaparece deixando Gart como único a lembrá-lo e com a certeza, confirmada nos últimos momentos do episódio quando vemos o hangar vazio, de que também desaparecerá.

“Era uma vez um homem chamado Harrington, um homem chamado Forbes, um homem chamado Gart. Eles costumavam existir, mas não existem mais. Alguém ou alguma coisa os levou para algum lugar. Pelo menos eles não fazem mais parte da memória do homem. E quanto ao X-20 que supostamente estaria neste hangar, ele também não existe. E se vocês tem alguma pergunta sobre uma aeronave e três homens que voaram nela, fale baixo... E apenas na Zona do Crepúsculo”.

## **“I Shot an Arrow into the Air” (15)**

Eu disparei uma flecha no ar

Um mês depois, na noite de 15 de janeiro de 1960, iria ao ar “*I Shot an Arrow into the Air*”. Um grupo de astronautas se lança numa missão ao espaço exterior e devido a problemas mecânicos colide com o que eles pensam ser um asteróide.

“O nome dela é Flecha Um. Ela representa quatro anos e meio de planejamento, preparação e treinamento e mil anos de ciência e matemática e os sonhos e esperanças projetados não apenas por uma nação, mas pelo mundo. Ela é a primeira aeronave tripulada no espaço. E esta é a contagem regressiva, os últimos cinco segundos antes que o homem atira uma flecha no ar”.

Alguns morrem no acidente. Apenas 4 sobrevivem. Langford, muito ferido, o coronel Donlin<sup>53</sup>, a cargo da missão, e os oficiais Corey e Pierson. Quando o companheiro ferido morre eles percebem a inevitabilidade da morte no deserto pelo calor e pela sede. Dois decidem sair e procurar água ou algum recurso natural que possa salvá-los ou permitir que sobrevivam até que algum tipo de ajuda chegue. Horas depois apenas Corey retorna. O coronel suspeita de seu comportamento agressivo e logo nota que ele está com dois cantis de água e, ameaçando-o com uma arma faz com que ele o leve até o corpo do colega que ele suspeita já estar morto.

Chegando ao local eles veem os rastros. Pierson ainda estava vivo quando foi roubado. Eles seguem as marcas e encontram o moribundo Pierson rastejando na areia. Ele é capaz apenas de desenhar algumas linhas em formato de T na areia antes de morrer deixando Donlin assustado. Distraído o coronel não percebe que Corey pega sua arma do chão. Ele mata Donlin, com um tiro no peito e para o cadáver de Donlin ele oferece um monólogo:

Corey: “Eu sinceramente sinto muito, coronel. De verdade. Mas você trouxe as regras para o lugar errado. Trouxe o protocolo e a hierarquia de comando e os números. E não há lugar para eles aqui. Coronel, aqui é uma selva onde só os animais mais fortes sobrevivem e eles não fazem isso de acordo com as regras. Sabe qual é o seu problema, coronel? Você estava procurando por moralidade no lugar errado”.

O tiro que mata Donlin também perfura seu cantil, deixando Corey sem a água que ele tanto precisa pra sobreviver no desert. Ele segue, solitário e com sede, rumo a qualquer lugar. A narração de Serling surge enquanto ele escala os rochedos áridos, carregando consigo a arma e apenas o seu cantil.

“Agora faça rastros, senhor Corey. Mova-se para fora e para cima como se

---

<sup>53</sup> Há aqui novamente uma controvérsia acerca da grafia do nome do coronel interpretado por Edward Binns. Zicree (1990) e Presnell e McGee (2008) indicam que o nome é Donlin, enquanto que Brode e Serling (2009) grafam o nome do coronel como Donlon. Avaliando as referências, o trabalho de qualidade quase enciclopédica sobre a produção e veiculação da série feito por Zicree e, acreditamos, continuado por Presnell e McGee, parece fornecer maior solidez e credibilidade. Outro fator importante na decisão de seguir as informações destes três autores está no fato de que a obra de Brode e Serling, ainda que muito frutífera para uma compreensão mais detalhada da série, de suas articulações com a cultura da época e com seus produtos - compreensão facilitada pelo acesso do autor principal, Brode, à viúva de Serling, Carol, e muito de seus escritos e documentos pessoais - apresenta de fato diversos erros de impressão (especificamente ortográficos e em relação às referências bibliográficas).



**Imagem 15**  
*Corey encontra a placa que diz "Reno"*

um porrete fantasma batesse nos seus calcanhares e dissesse que é mais tarde do que pensa. Suba morros pedregosos e sinta a areia quente sobre seus pés e vez que outra olhe por cima do seu ombro para o sol gigante suspenso num céu morto e imóvel como um olho que não pisca mirando sua nuca numa acusação prolongada. Senhor Corey, último integrante de uma tripulação condenada, siga se movendo! Faça rastros, senhor Corey. Force para cima, force, porque se parar talvez a sanidade o pegue pela garganta. Talvez a percepção abra sua mente e o horror que deixou para trás na areia entre. É, senhor Corey, melhor continuando andando. É a ordem do momento. Continuar andando”.

E Corey parece que segue o conselho de Serling. Caminha, sobe e desce encostas, bebe de seu cantil até que, além de uma colina de pedras, ele para e quase aos prantos grita: “Pierson. Pierson!” e gargalha loucamente, misturando riso, choro e desespero. “Agora sei o que você queria dizer. Agora entendo o que estava tentando descrever... Postes telefônicos” - eles passam por sobre uma rua e algumas placas de estrada que informam que a cidade de Reno, no estado de Nevada, fica a apenas 37 milhas dali (imagem 15).

“Nós nunca deixamos a Terra”, Corey conclui. “Por isso ninguém nos rastreou. Nós nunca deixamos a Terra. Só caímos... (ele gargalha) de volta nela! Donlin, Pierson, o que foi que eu fiz? Eu sinto muito”.

“Uma piada perpetrada pela mãe natureza e a combinação de eventos improváveis. Uma piada travestida de pesadelo, terror e desespero. Um pequeno drama humano desvelado sobre o deserto a 37 milhas de Reno, Nevada, EUA, continente da América do Norte, na Terra e, claro, na Zona do Crepúsculo”.

Aos duas histórias apresentam de formas diferentes lados da mesma ansiedade - uma muito comum aos primeiros anos da chamada Era Espacial. O trio de “*And When the Sky is Open*” e a equipe, e eventual trio de sobreviventes, de “*I Shoot an Arrow Into the Air*” se deparam com a definição da condição humana: que Homem pode existir sem o mundo? Que Homem pode existir fora do mundo? Na primeira história, um a um, os astronautas desaparecem. Eles literalmente *deixam o mundo* - não sabemos se eles morrem, se por alguma distorção espaço-temporal deixam de existir ou se são levados a algum lugar (a narração de Serling, “alguém ou algo os levou para algum lugar”, parece dar mais certeza a essa última possibilidade). Na segunda, eles falham em deixar o planeta. Sua nave jamais sai da atmosfera, mas para eles o deserto de Nevada fica tão fora do planeta quanto o asteróide de “*The Lonely*” ou a superfície lunar. As consequências de ambos os episódios são as mesmas: ao partirem em sua aventura os heróis, vilões e personagens em geral se alienam ou são alienados do mundo enquanto *locus* e igualmente condição *sine qua non* da e para a existência social, arguiremos, a única possível.

Quando Langford, em “*I Shoot an Arrow into the Air*”, morre isso é equacionado ao desaparecimento do Coronel Harrington. O desespero de Forbes com o desaparecimento do colega (e que logo se tornará o desespero de Gart) é também o desespero que leva Corey a aniquilar seus colegas - desespero e a distância ou irrecuperabilidade da Terra enquanto contato e vivência que implodem as categorias hierárquicas. A Terra, em ambos os casos, “é o lugar de origens, de laços familiares e de um sentido de pertença a um processo íntimo (se é que algo em escala de espécie pode ser íntimo) natural-histórico imanente” (CSICSERY-RONAY, Jr., 2008, p.257). Sem a Terra-Mãe, lugar de existência da sociedade

humana e a forma com que a Ficção Científica geralmente lida com a *esposa em casa*, aquele caractere do moderno conto de aventura que ela geralmente deixaria de fora, parte-se o fio que liga o presente com o futuro latente que ele contém, o homem perde seu principal quadro de referência. Entretanto, enquanto conto cautelar, cada episódio produz uma significação específica: não há mundo no sentido do *nosso mundo* no espaço sideral. A aventura espacial também é uma aventura de construção (ou reconstrução) e sem ao menos um programa o homem enquanto astronauta se torna apenas reflexo da vacuidade do cosmo. O conto de aventura na Era Espacial precisa ser também uma ruptura, ele precisa ser essa ruptura entre o homem-passado e seu poder-ser futuro. No conto original de Matheson, “*Disappearing Act*” (ou “Ato de Desaparecimento”) (publicado em sua forma original na obra “*The Twilight Zone: The original stories*”, de 1985) os desaparecimentos de “*And When the Sky was Opened*” aconteciam no espaço de vivência cotidiana - Serling parecia saber bem que o estranhamento e sua presença e proximidade ainda não haviam se intrometido nessa esfera (ou pelo menos não a ponto de legitimar a inserção dessa narrativa nesse cenário) - mas Serling preferiu que para a série eles acontecessem com alguma “racionalidade” que os ligassem aos então eventos correntes de forma a cobri-los com “fantasia e o bizarro” (PRESNELL e MCGEE, 2008, p.43).

Em “*I Shot an Arrow into the Air*”, na adaptação de Serling para a ideia original de Madelon Champion e dirigida por Stuart Rosenberg, os astronautas são confrontados com o desaparecimento do si-mesmo enquanto desaparecimento do mundo: desaparecimento, na verdade, das hierarquias que os definiam o que aumenta seu sentimento de isolamento e expõem a ambição de segurança e prazer material. O poema de Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), que dá nome ao episódio e é citado por um dos controladores de voo durante os primeiros momentos do episódio, quando a nave de Corey, Donlin, Pierson, Langford e Brandt desaparece dos radares, remete a inerente incerteza quanto a consequência da ação humana e contrasta com a perda do retorno que encontramos na relação com o Outro humano e com o Outro enquanto natureza.

“Eu atirei uma flecha no ar,  
Ela caiu na terra, não sei onde  
Porque, tão veloz ela voou, a vista

Não pode segui-la em seu voo

Eu respirei uma música no ar,  
Ela caiu na terra, não sei onde;  
Quem tem visão tão afiada e forte,  
Que pode seguir o voo da canção?

Muito depois, em um carvalho  
Eu encontrei a flecha, ainda inteira;  
E a canção, do início ao fim,  
Eu encontrei de novo no coração de um amigo”<sup>54</sup>.

A aventura espacial é um voo sem segurança de aterrissagem. É uma Robinsonada, uma exploração ou conquista colonial apresentada em forma de mito, um “conflito épico em torno da transformação do cosmo em um regime tecnológico” (CSICSERY-RONAY, 2008, p.217) orquestrado pelo progresso fabril capitalista e protagonizado pelo *expert*, pela vanguarda de toda a espécie, o especialista técnico-científico na figura do astronauta. Ela é o encontro com o desconhecido ao mesmo tempo em que a perda do *conhecido*, do familiar e, nesta perda, denota a ruptura deste homem essencialmente moderno com a tradição e sua dificuldade cognitiva frente ao estranhamento de si mesmo e o desencantamento do mundo.

A ênfase está no caráter de imprevisibilidade dessa empreitada, seus passos em terreno não cartografado geográfica e simbolicamente. Tanto neste episódio quanto em “*And When the Sky was Opened*”: voo dos astronautas Forbes, Gart e Harrington também é um conto cautelar sobre as consequências imprevisíveis do avanço técnico-científico e da ambição por exploração apresentadas na forma de um moderno conto de aventura transformado em épico espacial. O termo *exploração* aparecerá agora como o binômio e ao mesmo tempo jogo de palavras centrais a esse eixo. Enquanto que no primeiro eixo vimos que o termo solidão, em sua modulação derivada do uso do inglês *solitude* e *isolation*, era um pêndulo que balançava-se entre o espaço-tempo reflexivo e a alienação/separação do homem de seus quadros referências de sentido. Aqui temos as duas variações de *exploração* no inglês também: *exploration* e *exploitation*. A primeira palavra tem conotação

---

<sup>54</sup> No original: “*I shot an arrow into the air, / It fell to earth, I knew not where; / For, so swiftly it flew, the sight / Could not follow it in its flight / I breathed a song into the air, / It fell to eart, I knew not where; / For who has sight so keen and strong, / That it can follow the flight of song? / Long, long afterward, in an oak / I found the arrow, still unbroke; / And the song, from beginning to end, / I found again in the heart of a friend*”. In: LONGFELLOW, Henry Wadsworth. *The poetical works of Henry Wadsworth Longfellow*. LONGELLOW, H.W. e LONGFELLOW, E.W. (orgs.), 1988 [1921], p.90.

positiva e se refere a exploração enquanto benéfica, enquanto investigação e exame de regiões (no sentido literal, geográfico, e simbólico, de campos de atuação humana). Tem sentido de descoberta, de deslocamento cognitivo. Já a segunda, *exploitation*, tem sentido pejorativo e se refere a utilização, geralmente egoísta e geralmente com fins lucrativos, de determinada pessoa, local, matéria-prima ou situação.

Essa dualidade *exploration/exploitation*<sup>55</sup> estará no seio da cautela interpelada através da moral da história de cada um desses episódios. É o mundo e suas limitações que desaparecem em “*I Shot an Arrow into the Air*”; é o mundo enquanto limitador que se extravia em “*And When the Sky was Opened*”. A história original de Matheson para “*And When the Sky Was Opened*” falava de um escritor que vê seus amigos e entes queridos desaparecerem um a um restando apenas a sua memória como registro de suas existências. A ideia original de “*I Shot an Arrow Into the Air*”, uma provocação feita por Madelon Champion<sup>56</sup> a Serling, remetia à perda de referências e, ainda que exista uma discussão a respeito da verossimilhança científica dos acontecimentos retratados no episódio<sup>57</sup>, também à perda de si mesmo. Ambos os episódios encenam os riscos da exploração, tanto aquela que é um deslocamento (literal) quanto aquela que é uma estratégia egoísta de favorecimento de si mesmo.

---

<sup>55</sup> Nos diálogos e narrações da série essa dualidade aparecerá muito claramente, entretanto, no português, ela inexistente. A palavra *exploração* em português já contém e pode ser utilizada para ambas as modulações, aquela típica da exploração espacial, de descoberta, ou aquela que ficou tipificada pela colonização das Américas, de exploração de recursos naturais e humanos. Preferimos, portanto, utilizar os termos em inglês para descrever esse artifício linguístico que dá vazão à crítica da série e continuar utilizando o termo em português *exploração* para balizar a dualidade e referir-se à ela.

<sup>56</sup> Champion era um conhecido de Serling, ela e seu marido John costumavam receber o casal Serling para jantares e outros encontros. Segundo Presnell e McGee (2008, p.47-48), Madelon teria sugerido a história de um grupo de astronautas que tem uma aterrissagem forçada no que eles acreditam ser um asteroide ou outro corpo celeste capaz de sustentar a vida humana que eventualmente, depois de se voltarem uns contra os outros, acabam por descobrir que jamais deixaram a Terra, tendo aterrissado no deserto de Nevada.

<sup>57</sup> Zicree (1990) e Presnell e McGee (2008) apontam para o fato de que um astronauta treinado perceberia imediatamente que não estava em nenhum outro planeta além da Terra devido a atmosfera e gravidade serem iguais, além de marcadores estelares como constelações. É importante notar, entretanto, que a história se passa praticamente de um dia para o outro. A nave cai no deserto durante um final de tarde nublado e a ele se segue uma noite igualmente nublado e apenas pela manhã o céu abre - azul e claro e sem os marcadores que encontraríamos durante a noite. Há, então, uma tentativa de concatenar coincidências que justifiquem a desorientação dos astronautas mas, além disso, há também um já abordado desconhecimento generalizado sobre os tópicos científicos que passavam por grandes transformações. Em “*Time Enough at Last*” encontramos um holocausto atômico sem radiação residual (*fallout*), por exemplo.

A experiência dos três astronautas retornados, de *“And When the Sky was Opened”*, um desespero que se confunde com êxtase, do grotesco ao sublime, especialmente quando Forbes é tomado pela certeza de que desaparecerá, é um olhar para a relação do homem com seu mundo, a perda dessa relação na dinâmica diaspórica. É uma *olhar para trás e por cima* que não é capaz de reencontrar-se com a origem. A experiência dos três (ou quatro, se contarmos o companheiro que morre nos primeiros momentos do episódio) astronautas perdidos, de *“I Shot an Arrow Into the Air”*, muito como a dos astronautas da Apollo 8, sete anos depois, é um olhar, também oferecido ao espectador e operacionalizado principalmente pelo personagem Corey e pelo *plot-twist*, um que poderia ser referido como *'de volta para a Terra'*, ou *'um olhar para trás e por cima'*, que cria um efeito de *overview*<sup>58</sup> (WHITE, 1998). A Terra é reencontrada enquanto centro emissor de sentido, que pauta a aventura espacial pela expansão do planeta enquanto *locus* de uma determinada vivência humana e pelo temor da vivência *sem lei*, da extração enquanto exploração (no sentido de *exploitation*) característica da descoberta e posterior colonização do Novo Mundo no século XVI e do povoamento do Oeste americano durante o século XIX. De fato, ambos constroem, a seu modo, a mesma imaginação da Terra perdida, aquela “esposa em casa” (CSICSERY-RONAY, 2008, p.255) da qual falávamos anteriormente que espera o aventureiro que parte em busca da glória da nação ou de si mesmo mas que também o define em sua aventura por permanecer o centro emissor da moral, daquilo que significa a boa vida para ele. Ela é adaptada para o conjunto imaginário que compõe a Ficção Científica como mais do que uma mulher verdadeira que aguardo o Ulisses: ela é a própria Terra enquanto mãe que dá luz ao homem, no sentido de fazê-lo nascer e no sentido de iluminar sua jornada. Para Forbes, Gatt e Harrington, perder a terra, perder essa Penélope-planetária é a mesma coisa que se perder enquanto indivíduos e abandonar a Terra e com ela a

---

<sup>58</sup> *“Overview”*, um curta-documentário de 2013, dirigido por Guy Reid, com participação de diversos astronautas como Edgar Mitchell, parte da equipe da Apollo 14 e fundador do Instituto Noético de Ciências, Ron Garan, da equipe da Estação Espacial Internacional, e de filósofos como David Loy e David Beaver, argumenta através de relatos a ideia da Terra enquanto contemplável do espaço exterior. O conceito de *“overview effect”*, ou efeito de visão global ou visão de cima, é explorado pelo autor Frank White, em seu livro homônimo, como um fenômeno de transformação ou deslocamento cognitivo (*“cognitive shift”*, no original) que habilita o ser humano, no caso representado pelo astronauta, a ter uma percepção mais complexa da relação da humanidade com o planeta e ampara uma *visão de mundo* que engloba o planeta enquanto um sistema único. O documentário é uma iniciativa do *Planetary Collective* (<http://www.planetarycollective.com/>, acesso em outubro/2013) e pode ser acessado em <https://vimeo.com/55073825> (acesso em outubro/2013).

condição humana. Para Corey, Donlin e Pierson, a perda da Terra é já a perda da condição humana, é o retorno a um estado (talvez ideal, talvez essencialmente defeituoso) de existência *natural*, uma “selva” onde apenas “os animais mais fortes sobrevivem”. Mas este natural é apenas aparência, pois o desenrolar da narrativa se dá sobre um cenário de *segunda natureza*, “passível de ser reformado em qualquer forma concebível” (CSICSERY-RONAY, Jr., 2008, p.255).

A Terra para esses seis astronautas (perfeitamente intercambiáveis - quem poderia dizer que Forbes não mataria Gart ou Harrington para se salvar?) se furta enquanto perfectibilidade e lastro identitário. Deixá-la pode ser deixar a si mesmo no sentido de abandono das configurações que são inescapáveis apenas enquanto não se abandona os *loci* da condição humana. Ferris, o soldado-piloto e futuro astronauta de “*Where is Everybody?*”, também perdera a si mesmo e perdera seu mundo. Isolados do mundo dos homens, nós vimos o que a série acautela nas aventuras dos personagens que povoam o primeiro eixo recortado aqui, o que pode lhes acontecer se estiverem irrecuperavelmente separados de seus quadros de referência, separados, de fato, do mundo dos homens. Esses episódios, em par, reconstroem uma narrativa de dependência e do terror da alienação e também dão força a um conjunto de ideais, a respeito de exploração espacial, do papel da humanidade num cosmo infinito e crescentemente visto como não apropriado para a vida humana, condensados, talvez, no “*Operating Manual for Spaceship Earth*” (ou “Manual de Operação para a Nave Espacial Terra”), de 1968 de Buckminster Fuller. Os trios de astronautas são figurantes nas duas possivelmente fantasmagóricas consequências da visão de uma humanidade tornada “tripulação de uma nave espacial natural” (WHITE, 2012, p.3).

“Como tudo mudaria se começássemos a pensar-nos como uma tripulação de sete bilhões numa espaço-nave? E se expandíssemos nosso pensamento para incluir outras vidas sencientes como parte dessa tripulação, e talvez além, considerando tudo na Terra como tripulantes? Isso reduziria os conflitos na Terra? Não, existem conflitos em times, equipes, tripulações, desacordos sobre o melhor jeito de prosseguir para vencer um jogo, uma batalha ou um troféu. Contudo, o equilíbrio entre cooperação e conflito poderia ser restaurado a algo mais apropriado para uma espécie buscando evoluir e prosperar” (WHITE, 2012, p.3-4).

Nesses episódios opta-se por outra resposta a essas perguntas. A adaptação a um novo paradigma tem por consequência desespero e catástrofe. As obras dos

homens podem prosperar, mas podem também desaparecer. As ambições utópicas tão positivamente perseguidas no projeto de totalização da Terra, presente no confronto do retorno do astronauta, ou de expansão infinita do progresso humano até mesmo além das estrelas, são articuladas em forma de pesadelo. A utopia de novos mundos em outros mundos é apresentada também enquanto pesadelo. Esse novo mundo permanece novo no sentido de estranho e desconhecido e “o pior medo de todos é o medo do desconhecido agindo sobre você, que você não consegue compartilhar com os outros” (SERLING, Rod apud ZICREE, 1990, p.62).

Essa dicotomia utópica é a articulação de uma exploração interior. A experiência desse episódio fala ao *sentiment de l'existence* (ou sentimento de existência) envolvido no relacionamento do indivíduo consigo mesmo, com os outros e com a natureza e nos aponta para essa impossibilidade do compartilhamento, dos esquecidos não poderem lembrar, de não ser jamais capaz de reencontrar aquela canção no “coração de um amigo”. Esquecidos, aos astronautas de “*And When the Sky was Opened*” só resta o que quer que tenha sido lhes reservado nessa *remoção*, feita por “algo ou alguém”. O testemunho de sua desventura é apagado da história pela sua própria inviabilidade, pela radicalidade da experiência vivida por eles e pelo estranhamento impossível de cognição pelo que lhes ocorre após seu retorno. Sua experiência se torna não enunciável, o merece ser dito não pode ser pois não pertence mais ao referencial *mundano*, ele pertence à morte ou, no mínimo, à não existência, a um estranhamento impossível de ser partilhado com aqueles que não viveram. Dessa viagem nenhum marinheiro, como o Hythloday da “*Utopia*” de Thomas More, pode tecer um relato. Aos astronautas de “*I Shot and Arrow Into the Air*” sobra apenas o reencontro radical com o mundo, o retorno da vida desnudada que remove o homem de seu mundo, de seus referenciais. O reencontro através de Corey que ao ver os postes telefônicos, que ao perceber qual era o aviso do colega Pierson, retorna drasticamente às configurações inescapáveis do mundo que pensara (ou melhor, tivera um terrível sonho sobre) ter deixado para trás. Os *nomoi* retornam na forma simbólica da morada humana - é apenas na Terra em que elas podem existir pois é apenas ali que vivem os homens enquanto homens, fora dali é a vida nua, é a “selva”, é o homem retornado à condição animalesca. Os valores comuns, os conjuntos de regras, as normas que arregimentam a vida em comum

dos homens são reencontradas em sua não-universalidade radicalmente exposta na noção própria de aventura. Resta a Corey a lembrança de que os limites constitutivos da ação humana não são (apenas) arbitrários e são carregados com cada indivíduo na sua ligação inextrincável com as configurações que nos limitam, no duplo sentido de obrigação e formação.

Enquanto esses dois episódios colocam a aventura espacial como um encontro com o si-mesmo, em todas as modulações da condição humana, da nossa relação em vida com o mundo a nossa relação de vida com a morte, o episódio a seguir apresenta a aventura especial em seu modo mais quintessencial que é o encontro com o outro. Essa apresentação, entretanto, não é, como nada é em *The Twilight Zone*, óbvia. Ela contém uma moralização e, mais do que isso, um instigante momento de virada.

### **“The Invaders” (51)**

Os invasores

Em 27 de janeiro de 1961 ia ao ar o décimo quinto episódio da segunda temporada. Dirigido por Douglas Heyes e escrito por Richard Matheson, “*The Invaders*” é, em certo sentido, um diálogo. Uma mulher - único ator da peça, interpretada por Agnes Moorhead que anos depois marcaria a história da TV como Endora, a mãe de Samantha em “*Bewitched*”<sup>59</sup> (ou “A Feiticeira” como ficou conhecido no Brasil) (1964-1972) e que anos antes interpretara a mãe de Orson Welles em “*Citizen Kane*” (“Cidadão Kane”) (1941) - morando isolada num casebre ouve sons vindos do telhado enquanto atende suas funções rotineiras. Ela se surpreende ao descobrir dois pequenos invasores - minúsculas figuras de não mais que 10 ou 15 centímetros de altura, metálicas e com dobradiças nas articulações, cabos e luzes brilhantes - saindo da nave e invadindo sua casa.

---

<sup>59</sup> No Brasil a série ganhou o nome de “A Feiticeira” e foi transmitida pelas emissoras TV Paulista, Excelsior, Record, Bandeirante e mais recentemente pela RedeTV!, Rede 21 e Rede Brasil de Televisão. Criada por Sol Saks e estrelada por Elizabeth Montgomery (que também aparece em *The Twilight Zone*, no episódio “*Two*”), no papel de Samantha, Dick York, Dick Sargent e David White (além de Moorhead), a série contava as aventuras de uma feiticeira casada com um major da Força Área dos Estados Unidos e foi tremendamente popular já na década de 1960. Contemporaneamente a série ganhou uma versão em filme (2005) dirigida por Nora Ephron, com Nicole Kidman e Will Ferrel nos papéis principais.

Serling apresenta a mulher, cortando vegetais na janela de sua casa.

“Este é um dos lugares fora-do-caminho, os lugares não visitados, ermos, desolados, morrendo. Isto é uma casa de fazenda, feita à mão, bruta, uma casa sem eletricidade ou gás, uma casa intocada pelo progresso. Esta é a mulher que vive na casa, uma mulher que esteve sozinha por muitos anos, uma mulher forte, simples cujo único problema até este momento era adquirir comida suficiente, uma mulher prestes a encarar o terror que está vindo a ela da... Zona do crepúsculo”.

Ela se assusta com um rugido, como um trovão, que faz sua casa tremer e parece ter vindo do telhado. Ela sobe a escada vertical até um alçapão e lentamente o abre, iluminando o exterior da casa com uma lâmpada (provavelmente de querosene). Lá ela encontra a origem do barulho: um disco voador, com algo como um metro e meio de diâmetro, repousa fazendo movimentos concêntricos sobre o telhado da casa. Ela se aproxima do pequeno disco, tenta tocá-lo com o pé e não percebe que na superfície inferior uma escada se projeta e nela surge uma pequena figura (não mais de 20 centímetros de altura) metálica. Ela retorna até o alçapão e começa a descer quando percebe finalmente a pequena figura metálica por detrás da porta de madeira. Assustada, ela empurra o pequeno invasor pelo vão do alçapão e o fecha. Ela arfa observando se a figura não retornará. Vira os olhos na direção do disco e vê outro homenzinho metálico, andando perto do parapeito do telhado. O homenzinho testemunhara o ataque ao seu companheiro e em uma de suas mãos vemos uma pequena luz piscar seguida de um som estridente. A mulher grita e leva sua mão ao peito com uma expressão de dor. Ela atira a lâmpada que carrega derrubando-o, abre o alçapão e rapidamente desce.

No chão, ao lado da escada, ela encontra um pequeno objeto, um tubo sólido com um pequeno cone na ponta. Ao pegá-lo, ele brilha. Ela o deixa cair e nota que seu braço esquerdo e o lado esquerdo de seu peito estão cobertos de pequenas bolas. Ela se limpa dolorosamente com água de uma jarra perto da janela e um pano pendurado nas escadas. Ela ouve novamente um barulho, dessa vez vindo de outro cômodo, a sala, e, munida de uma pequena vela, sai a procura dos pequenos invasores, tateando no escuro. A tensão vai aumentando e ela finalmente abre a outra porta do cômodo, que dá pra a rua, e lá está o pequeno invasor. Munido de sua arma de raios (*ray gun*) ele não hesita em disparar contra ela de novo, a luz em

sua mão se acendendo e o som estridente rompendo o silêncio e antecipando os grunhidos de dor da mulher. Ela fecha a porta e nota algum som vindo debaixo do que passa por um sofá, ao lado da porta. Com uma colher de madeira bastante grande ela sonda a escuridão debaixo do móvel até que algo agarra o utensílio, derrubando-a novamente no chão, dessa vez em cima do banco em que a vela estava. O breu da sala só não é completo por causa da luz que a lareira acesa emite. O trabalho de iluminação, concebido pelo diretor Douglas Heyes, merece menção por sua qualidade e simplicidade e especialmente pela criação de uma atmosfera realmente assustadora.

Ela engatinha até o lado da lareira e se encolhe, aos prantos. Quando a vemos novamente ela ainda está na sala, encolhida no canto. Quando resolve se levantar nota um deles tentando invadir pela janela, mas não percebe que o outro, nesse ínterim, se apossou de uma de suas facas de cozinha. Ela fecha a janela rapidamente e aproveitando sua distração o outro, provavelmente o que perdera sua arma, levanta uma das tábuas do assoalho e com um movimento rápido ataca-a com a faca, cortando-lhe a perna. Ela cambaleia até outro cômodo, uma espécie de gabinete cheio de ferramentas e outros utensílios, no qual se arma de um machado de lenha. Ela volta até a sala e tenta abrir a porta, mas pelo trinco - um buraco rudimentar pelo qual um pedaço de madeira atravessa a porta e se encaixa num gancho - o invasor enfia a faca, cortando-lhe a palma da mão. Ela volta para o centro da casa e entra em seu quarto onde se encontram uma cama e uma cômoda. Por debaixo das cobertas, no pé da cama, ela nota um deles cautelosamente escalando a estrutura do móvel e se enfiando embaixo de um cobertor. Sem hesitar, ela enrola a figura metálica no cobertor. O invasor reage, rasgando o cobertor com a faca, mas ela o desarma e bate com o cobertor contra a cômoda do lado oposto da sala. Ele para de se mover e vai até a sala onde o coloca, com cobertor e tudo mais, dentro de uma caixa de madeira e a caixa em cima do fogo da lareira. Nisso ela ouve outro estrondo. O outro pequeno invasor explodiu uma parte da porta da casa e dispara contra ela pelo buraco. Ela se arma com o machado de novo e fica esperando, futilmente, que ele entre pelo buraco. A explosão foi uma distração, ele está tentando escalar a casa e voltar para seu disco-voador. Ela o ouve e o segue, e o encontra no momento em que acaba de embarcar na nave. Ela começa a atacar o



**Imagem 16**  
*O casco da nave espacial destruída*

espaço-nave e antes que a destrua completamente podemos escutar as únicas linhas de diálogo do episódio. A pequena figura robótica invasora pode ser ouvida enviando, aparentemente por rádio ou alguma forma de comunicação sem fio, uma mensagem.

"Controle central, responda controle central. Vocês estão me escutando? Gresham está morto. Eu repito. Gresham está morto. A nave está destruída. Incrível raça de gigantes aqui. Raça de gigantes. Não, controle central, sem contra-ataque. Repito, sem contra-ataque. Muito para nós. Muito poderosos. Fiquem longe. Gresham e eu estamos acabados. Acabados... Fiquem longe..."

A mensagem é interrompida pelos golpes de machado que destroem a nave. Quando está acabado, a espaço-nave destruída e a voz silenciada, ela larga o machado e cambaleia para o lado, em direção ao alçapão, e então finalmente conseguimos ver toda a superfície do disco-voador, antes meticulosamente escondida nas sombras e atrás da portinhola de madeira. Nela está escrito "US Air

*Force Space Probe no.1*" ou sonda espacial número 1 da força aérea norte-americana (imagem 16).

Os *invasores* somos nós. As pequenas figuras robóticas são astronautas humanos em visita a um estranho planeta alienígena habitado por fac-símiles humanos de tamanho gigantesco. A mulher interpretada por Moorhead é parte dessa "incrível raça de gigantes". Essa inversão, que se apresenta como uma *reversão* das expectativas, antecipa a nota final e explicativa de Serling.

“Estes são os invasores, pequenos seres de um pequeno lugar chamado Terra, que tentaram o passo gigante através dos céus em direção aos pontos de interrogação que brilham e acenam da vastidão do universo apenas para serem imaginados. Os invasores, que descobriram que uma passagem só de ida para além das estrelas tem o preço definitivo. E nós acabamos de ver ele ser computado no registro que cobre todas as transações do universo, uma conta estampada ‘pago na íntegra’, e a ser encontrada... na Zona do Crepúsculo”.

A exploração espacial leva o homem a encontrar a si mesmo, a encontrar o si-mesmo. Aliás, poderia-se arguir que esses (re)encontros são exageradamente encenados. O homem como exposição de curiosidade e menos como invasor do que como praga doméstica. Ou seja, reencontrado em sua condição animalesca - visto, diríamos, como animal e, não raro, animal violentamente irracional.

Não há, nem da parte dos astronautas, nem da parte da mulher, qualquer tentativa de comunicação, qualquer tentativa de compreensão. Ela, apresentada quase como primitiva, e eles apresentados como belicosos e inconvenientes invasores. Moorhead confere à personagem uma atuação memorável - seus grunhidos e prantos, sua violência física e desespero emocional transmitem a imagem estereotipada do *selvagem invadido*. Para ela o encontro é também um encontro com *o maior dos medos*; o desconhecido com o qual ambos os pólos desse episódio se defrontam é também o chamamento apolíneo a conhecermo-nos a nós mesmos. Esses *novos mundos* acessíveis ao homem através da ciência e da técnica são, assim, apresentados como possibilidade de auto-conhecimento. Novamente, como na dupla "*And When the Sky was Opened*" e "*I Shot an Arrow Into the Air*", o sentido dos contos cautelares apresentados pela série é propiciar um sentimento ou posicionamento de *overview*, de vista-por-cima, que possibilita um

estranhamento ou distanciamento com o qual a audiência e os próprios personagens partícipes da narrativa tenham uma experiência cognitiva. O novo - a viagem espacial, outros planetas, outras formas de vida inteligente e, seguidamente, também humanas - executam uma reaproximação do homem consigo mesmo e do indivíduo com os blocos constituintes das configurações identitárias. O Outro é apresentado para que possamos compreender o si-mesmo (o *nós* mesmos) e as narrativas - explicativas e esperançosas - que compartilhamos acerca do nosso encontro com ele e da construção de nós mesmos. O outro é visto, para os propósitos da narrativa, como o si-mesmo.

A pulsão utópica contida na exploração espacial delinea-se como igualmente anti-utópica. A busca pela transformação do universo em regime racional deixa entrever a inescapável desesperança da insolubilidade das iniquidades terrestres. Que na vastidão do cosmo possa ser encontrada o *topos* apropriado para a perpetuação de algum modelo perfectível de sociedade ou vida humana contém a incoerência inegável quanto a possibilidade de perfectibilidade do homem. Veremos mais exemplificações de roteiros semelhantes a seguir, mas é possível afirmar o caráter crítico da apresentação da utopia (no caso específico, de uma utopia perpetrada pela possibilidade de visitaçãõ de outros planetas) como relacionado com o paradoxo da própria tradição literária e política desse gênero. Como seria possível um arranjo da condição humana realmente perfectível sem acertar a perfectibilidade dos sujeitos humanos? Seria a utopia possível apenas conforme o próprio homem é transformado? Para vivermos em outros mundos, nesse sentido cognitivo de *novo mundo*, seria preciso que nos tornássemos também *novos homens*? Este episódio não apresenta uma distopia *per se*, mas sim uma profunda crítica anti-utópica que busca deslocar a audiência através do deslocamento de seus personagens rumo a uma compreensão dos índices que estão contidos nas utopias (no caso, tecnológicas) que amparam o projeto coletivo de exploração espacial.

Por que Gresham e seu companheiro não deixaram aquele planeta claramente impróprio para humanos da Terra assim que perceberam o horror que teriam de enfrentar quando notaram o gigantismo do confronto com o Outro encarnado naquela mulher simplória? Por que a mulher não fugiu de sua casa,

saindo por uma das portas, chamando ajuda? O binômio contido no termo exploração (*exploration/exploitation*) remete não apenas àquela ação de expansão territorial (ainda que território possa ser uma abstração subjetiva), mas também ao desenvolvimento e ao auto-conhecimento. Fragmentação das sociedades do dever. A mulher não pode interpelar outro de sua própria espécie pois, possivelmente, passaria como louca - os limites de sociedades arcaicas sendo geralmente física e metafisicamente estanques. Os astronautas não podem fugir pois abdicam a condição de individualidade pelo dever, um dever que os conecta através de um ferramentário tecnológico (o rádio ou similar dispositivo de comunicação sem fio com o qual contatam o controle central) além da proximidade física. Suas conexões com suas configurações ordenam as expectativas em relação aos seus comportamentos. e reconstroem afirmações tipicamente modernas em relação ao homem (e tipicamente modernas em relação a percepção do *primitivo*). O primitivo não pode deixar de ser primitivo sem deixar a primitividade determinística que o rodeia simbólica e fisicamente. O soldado não pode deixar de ser soldado sem trocar ou abandonar os referenciais que dão valor a sua posição enquanto soldado. Do astronauta humano ocidental é exigido o sacrifício máximo. Do arcaísmo agrário é exigido a defesa da terra (não o planeta, mas o espaço de cultivo em si) como bastião da liberdade individual. Duas narrativas tipicamente norte-americanas - aliás, as duas talvez perenes narrativas constitutivas dos Estados Unidos e que transparecem no pensamento utopista do final do século XIX e início do século XX, nas obras de William Morris ("*News from Nowhere*", ou "Notícias de Lugar Nenhum", de 1890) e Edward Bellamy ("*Looking Backwards: 2000-1887*", ou "Olhando para Trás: 2000-1887", de 1888).

É um argumento sobre a construção da identidade que se apresenta inversamente ao visto nos episódios constituintes do primeiro eixo. Naqueles a identidade estava sendo dialogada internamente, a solidão enquanto espaço-tempo, como dito, reflexivo que permite ao homem pesar aquelas configurações e seus componentes que melhor podem contribuir para a boa vida e para a confirmação e manutenção dos valores importantes a essa vida. Aqui a identidade é determinada exteriormente e o diálogo não é entre o homem, enquanto indivíduo pensante racional, senhor de si e construtor de mundos, e as configurações, mas exatamente

*entre configurações possíveis*. E este diálogo é, finalmente, apresentado enquanto conflito de duas perspectivas, de socialismo primitivista agrário (Morris) e desenvolvimento técnico e científico ligado ao crescente urbanismo (Bellamy). Que também poderia ser colocado desta forma: idealização da vida rural, *simples*, e possibilidades infinitas do desenvolvimento urbano, *complexo*. Dois pontos de vistas comuns à série. De um lado essa utopia de Bellamy, um “prolongamento direto do mundo atual” e erigida por um “exército operário” nas mais diversas funções, operando lado a lado com a máquina que substitui o trabalho humano e o desonera e incentivados pela “competição social no serviço à nação” (BLOCH, 2006, p.167). De outro a resposta de Morris, uma utopia do artesão, do reencontro com a natureza, onde “apenas o trabalho manual torna bom, a máquina é o inferno”, uma utopia erigida pela beleza estética e contra “toda forma de mecanização da existência” e como uma denúncia de uma revolução de medo e autodestruição decorrente do industrialismo “desnatural” (BLOCH, 2006, p.168). Esses dois lados dessa narrativa evidenciam o conflito da aniquilação do homem pela desumanidade do sistema econômico e fabril que torna possível a viagem espacial contra a aniquilação que pretende preservar o homem e abolir a fábrica e o que se considera os horrores da Idade Moderna.

Analisamos anteriormente, especialmente em *"The Mind and The Matter"*, e *"Time Enough at Last"*, a crítica à rotinização contida nos argumentos da série. Naqueles episódios, a crítica era muito pouco velada. A urbanização e as pressões do capitalismo tardio transformavam as configurações de vida as quais o homem está sujeito. Trabalho, rotina, alienação, esvaziamento de sentido: esse *desencantamento* era focado em sua representatividade verossímil. Trabalhadores de escritórios, indivíduos urbanizados, diretamente sujeitos às pressões de velocidade, eficiência e homogeneidade. Neste episódio, assim como nos dois anteriores, somos apresentados à situações-limite da experiência humana - cientistas altamente especializados, astronautas que são, de fato, técnicos treinados - que apresentam um duplo movimento de estranhamento/distanciamento e visão-por-cima/reaproximação capaz de induzir a uma cognição sobre o todo da condição ocidental. O astronauta, cientista, o *expert*, também é exposto às mesmíssimas pressões rotinizantes e alienantes que o *homem comum*. A fratura da tradição

desencanta até mesmo o que aquele *ethos* idolatrava como condição superior de existência. O aventureiro que parece escapar à rotinização, que literalmente escapa da condição material humana - vis-a-vis: a Terra - é também alienado - *alienação como metáfora contida na presença do homem enquanto alienígena*. O cotidiano remove o indivíduo do mundo e o desliga da coletividade humana, em qualquer nível - do si-mesmo enquanto construído pela interação, em Ferris em "*Where is Everybody?*" ou Gregory West em "*A World of His Own*", da família e da busca lúdica que constrói o si-mesmo, com Bemis em "*Time Enough at Last*", etc. - mas a situação excepcional, os pretensos protagonistas de uma história que se auto-define momentaneamente entre *era nuclear* e *era espacial*, também.

E o homem - na verdade, no caso, *a mulher* - é idealizado numa posição de comunhão com a natureza, com o fruto de seu trabalho, onde a rotina é *vita activa* necessária à sobrevivência. Mas ele perde seu chão e vê suas configurações desmontadas pela invasão deste outro *mundo* que apresenta configurações completamente incompatíveis com as adotadas pelo coletivo social ao qual pertence. Reversão muito relevante e, na verdade, outra camada reversiva do argumento do episódio, que apresenta o arcaico como individualista e o futurista como sacrificial, o bucólico como idealizado estado das liberdades pessoais e o urbano tecnocrático como estado do sujeito acorrentado ao dever. Interpenetração: um mundo invade cada um dos pólos desse episódio. O mundo humano invade este outro humano extra-mundano, choque de preocupações extraviadas do milagre do ser e debruçadas apenas com o desenrolar de uma história de apropriação, de se tornar e de desaparecer. O gigantismo e a miniatura são figurantes em uma metáfora rasa: o diferencial de tamanho esmaga qualquer nível organizacional a fim de continuar existindo. Não existindo algum tipo de providência duplamente extra-mundana, além dos combatentes, a interpelação tecnológica da batalha entre o Davi e o Goliath termina com seu resultado mais óbvio, o grande esmaga o pequeno, o mais bem adaptado devora o menos capaz. História futura como a presente explicada como processo coerente e unificado.

Essa apropriação de um das marcas indelévels da transição entre o moderno conto de aventura e o que passou a propriamente se denominar Ficção Científica,

esse *gulliverismo* do encontro aterrorizante e satírico é uma interpelação de um sentimento mítico - o encontro com aquilo que é enorme demais para a compreensão, “muito para nós” - que indica a própria vivência do mito, ou ao menos sua pulsão própria, como lugar, no sentido de um espaço físico e de um desdobramento temporal, na vida cotidiana. O processo erotético<sup>60</sup> da narrativa, de constante formulação e resposta de perguntas - quem é essa mulher, quem seriam e de onde vem os pequenos invasores, etc. - mantém em aberto diversas questões ao final do episódio, entretanto elas não são referentes, necessariamente, ao arco narrativo apresentado. Elas não são perguntas apresentadas por essa narrativa que falha em resolver, portanto, o drama que constrói, ela apenas aponta para a resolução e o caráter cognitivo da peça - ou o campo no qual uma resolução pudesse ser alcançada - como estando na relação da audiência com o que o conteúdo dramático do episódio desvela. “O final não surpreende nem aos homens do espaço nem a mulher gigante, apenas a audiência” (PLANTINGA, Carl in: CARROL e LESTER, 2009, loc.677). A surpresa que este episódio oferece é não apenas de perspectiva, mas também de compreensão.

Este paralelo entre o gigante e a miniatura aparecerá em diversos outros episódios de *The Twilight Zone*. Nem todos exatamente com a mesma cautela imbuída em sua narrativa. Um deles, que veremos a seguir, parece ser importante para ser apresentado neste eixo e em conjunto com “*The Invaders*”, pois retomada diversos tropos presentes aqui com um pequeno *twist* e uma grande inversão.

---

<sup>60</sup> O termo é de Noël Carroll (1996, p. 86-90) e é sucintamente explicado por Plantinga (2009 in: Carrol e Lester, 2009, loc.609):

“A teoria ‘erotética’ da narrativa de Noël Carroll [...] propõe uma progressão pergunta-resposta na forma narrativa de filmes, sugerindo que a narrativa erotética procede amarrando eventos narrativos um após o outro de acordo com esse princípio: eventos subsequentes respondem questões colocadas por eventos anteriores (parcial ou completamente) e levantam por si outras questões que o espectador desejará que sejam respondidas”.

Para Carroll a narrativa, especialmente a fílmica, se vale, portanto, de um jogo de aberturas e fechamentos em matéria de eventos retratados, desenvolvimento de personagens e tensões ou conflitos que surgem como vetores para a continuidade da história, apontando da sua apresentação ou introdução para uma conclusão que resolva a narrativa ao mesmo tempo em que a faz se desenvolver. “Uma narrativa erotética”, portanto, “lhe diz, literalmente, tudo que você quer saber sobre a ação sendo retratada”. “Ela responde todas as questões que assertivamente escolhe apresentar à audiência” (CARROLL, 1996, p.90).

## “The Little People” (93)

As pessoas pequenas

Em 30 de março de 1962, “*The Little People*” retorna a esse mesmo modelo de Robinsonada. Neste episódio escrito por Rod Serling e dirigido por William Claxton, Joe Maross (Peter Craig) e Claude Akins (William Fletcher) interpretam astronautas forçados a fazer uma aterrissagem de emergência em um planeta desolado.

O comandante Fletcher, o piloto e mecânico, desce da nave. Encarregado do conserto do motor danificado por uma chuva de meteoros ele precisa esperar que o sistema resfrie para continuar com os reparos. Craig, o navegador, reclama do lugar do pouso. Reclama da comida, reclama de Fletcher, reclama dos asteróides. Fletcher se enfurece com a atitude de Craig. Ele deveria se dar por contente de que eles conseguiram aterrissar num lugar com uma atmosfera capaz de sustentar a vida humana e que Craig deve apenas seguir o protocolo e logo eles sairão dali, mas Craig não gosta de ouvir ordens. Ele é quem gostaria de dar ordens.

“Eu gostaria de ter muitas pessoas nos meus cotovelos<sup>61</sup>. Quanto mais melhor, quanto mais barulhentas melhor. E queria o estádio dos Yankees junto! Mas eu quero essas coisas nos meus termos [...] Eu quero ser o grande chefão!”

Antes que Fletcher, espantado com a confissão do colega, possa completar uma frase coerente sobre o que ouviu ele é interrompido novamente por Craig, que pensa estar ouvindo vozes vindas de algum lugar na ravina em que aterrissaram. Serling aparece e entrega sua introdução.

“O momento é a era espacial, o lugar é a paisagem estéril de uma ravina de paredes rochosas que se encontra a milhões de milhas do planeta Terra. O elenco de personagens? Você os conheceu: William Fletcher, comandante de uma espaço-nave; seu piloto, Peter Craig. Os outros personagens que habitam esse lugar você talvez não veja, mas eles estão lá, como esses dois cavalheiros logo descobrirão. Porque eles estão prestes a tomar parte numa pequena exploração naquela área cinza e oculta no espaço e no tempo que nós conhecemos como Zona do Crepúsculo”.

---

<sup>61</sup> No original: “*I’d like to have a lot of people at my elbows*”. A expressão pode ser traduzida por *muitas pessoas ao meu dispor* ou *muitas pessoas a meu serviço*.

O planetóide orbita um “duplo sol” e quando vemos os astronautas de novo, Fletcher está empenhado nos reparos enquanto Craig chega calmamente de mais uma de suas caminhadas pelos arredores. Fletcher desconfia que Craig tenha achado comida ou água em sua andanças, e talvez até um lugar mais fresco do que a escaldante ravina na qual eles aterrissaram. Eles discutem, basicamente sobre Craig não ajudar nos reparos, e o confronto acaba com Fletcher descobrindo que o cantil de água de Craig está completamente cheio, intocado há mais de 24 horas, e a marmitta de metal que ele carrega junto ao uniforme contém algum tipo de planta ou líquen. Fletcher coloca o vegetal debaixo de um microscópio portátil (que mais parece uma luneta) e descobre que não é um líquen, musgo ou grama, mas minúsculas árvores, com tronco, folhas, etc. Craig tira um lenço dobrado de seu bolso e de dentro dele mostra a Fletcher um minúsculo caminhão. Fletcher não consegue acreditar e Craig o leva até uma pequena infiltração de água no fundo da ravina, contra uma parede rochosa. A água não é mais do que um minúsculo ribeiro, mas Craig aponta e Fletcher, com o microscópio confirma, que se trata de um rio, minúsculo, não mais do que um fio de água no chão arenoso, mas é um rio. Nas margens Fletcher encontra toda uma estrutura portuária, com barcos e portos, ancoradouros e armazéns. “É toda uma raça de pessoas do tamanho de formigas!”

Craig, então, se gaba que enquanto Fletcher estava consertando a nave, uma atividade mundana, ele estava “fazendo contato”, descobrindo que os pequeninos são “cooperativos”, “você não acreditaria o quão cooperativos eles são”, que eles sabem matemática. Esta, ele diz, é sua grande chance. “Eu apenas comecei”, ele diz. “Toda minha vida eu queria sentar na frente do vagão e segurar as rédeas” e agora ele encontrou uma raça inteira que o vê como um “gigante saído das estrelas”, uma raça que “tem medo, [...] [que está] petrificada, então eles fazem o que eu mando, porque eles veem esse gigante como um anjo vingador. Eu me graduei, Fletch”, ele completa, “de um pateta com uma régua de cálculo para um... Um Deus!”.

A expressão de Fletcher é quase de terror. “Eles são pessoas, Craig. Carne e osso. Nesse sentido não são diferentes de nós!”, ele diz, mas seu colega está tomado por um misto de cólera, fascinação e egomania. “Claro que eles são

diferentes, porque eles foram criados a minha imagem!” ele praticamente urra e começa a pisotear as margens do ribeirão. Fletcher o puxa para o lado e o nocauteia com um soco. Em seguida ele se abaixa perto da água e pede desculpas à civilização microscópica.

A cena corta e agora Fletcher desce pela escada do foguete. Ele concluiu os reparos e começa a procurar por Craig, seguindo a ravina até o rio em miniatura, mas antes de chegar à parede rochosa se depara com uma estátua, em tamanho natural, de Craig. “Os pequeninos fizeram isso. Durante a noite”, lhe diz Craig que surge por detrás do despenhadeiro. “Como os escravos egípcios nas pirâmides ou os lilliputianos com Gulliver”. “Nós estamos indo”, diz Fletcher, mas Craig, que se afastara, vira-se empunhando sua arma. Ele não quer ir. Encontrou ali tudo que sempre procurara - ele ordena que Fletcher lhe jogue sua arma e parta. O comandante ainda tenta convencê-lo, reconhecendo que Craig está doente, louco talvez, mas Craig não será dissuadido, nem sob a ameaça de que logo se cansará de sua brincadeira de Deus e morrerá de solidão naquele planeta desolado. Ele dispara e destrói a cabeça da estátua. “Esta é uma sociedade monoteísta, só tem lugar para um Deus!” Fletcher se resigna e parte. Craig se volta para a minúscula cidade ao longo do ribeiro, carregando um pedaço da rocha da estátua: “Vamos lá, amiguinhos! É chegada uma nova era, a era de Peter Craig!”

Ele arremessa a rocha contra a cidadezinha.

“Este é um lembrete, amiguinhos. Deve existir disciplina. Antes de tudo disciplina. Teremos momentos periódicos nos quais eu devo lembrá-los de que vocês não devem me deixar bravo. Isto é importante agora. Vocês não devem me irritar” [ele gargalha, loucamente, e rola no chão, ao lado da cidadezinha] “Vamos começar por construir a estátua novamente. Vamos começar!”

Ouve-se, então, o som de outra espaço-nave ou foguete. Diferente do som da decolagem de Fletcher, o barulho é ensurdecido. “É apenas uma nave”, diz Craig aos pequeninos. “Se vocês ficarem quietos ela irá embora”. O som fica cada vez mais próximo e alto, Craig precisa cobrir seus ouvidos, e então o som desaparece. “Eu disse que iria embora”, Craig diz, sorrindo, mas logo ouve-se outro som, um estrondo como trovão e ele se aproxima lentamente pelo curso da ravina, vindo do



**Imagem 17**  
*Peter Craig ao lado de sua estátua*

alto das encostas rochosas. Ele olha para os lados e não vê nada, então olha pra cima e sobre a linha do desfiladeiro vê dois gigantes homens contra o céu limpo do planeta. Eles contemplam o horizonte árido do planeta, vestidos com roupas bem diferentes, futurísticas e com detalhes metálicos. “Vão embora!”, grita Craig, desesperado, “Vocês não podem ficar aqui! Vocês não entendem! Eu sou o Deus, eu sou o Deus! Vocês não entendem?”

Um dos gigantes ouve um som vindo do fundo do chão e estica sua mão e pega algo. “O que você tem aí?”, pergunta o outro. “Um homem”, ele responde, “um homem muito pequeno”. É Craig, e o vemos minúsculo na palma da mão do gigante, contorcido e imóvel. “Bom, você o matou esmagado”. “Não era minha intenção”, responde o primeiro gigante. “Você acha que existem outros como ele ali embaixo?”, ele pergunta ao companheiro. “Eu não sei, e que diferença faz isso? Não estamos aqui para explorar. Estamos fazendo reparos. Venha, vamos embora daqui”. O

primeiro gigante arremessa o cadáver de Craig de volta ao fundo do cânion e segue seu companheiro.

Ao final do episódio ouvimos novamente a espaçonave dos gigantes decolando e vemos a estátua de Craig sendo puxada e derrubada por minúsculas cordas puxadas pelos pequeninos. Serling encerra o episódio:

“O caso do navegador Peter Craig, uma vítima da desilusão. Neste caso, o sonho morre com mais dificuldade do que o homem. Um pequeno exercício em psicologia espacial que você provar o tamanho... na Zona do Crepúsculo”.

As perguntas apresentadas ao final do episódio são incidentais - a verdadeira parábola está completa. Quem seriam os outros que aparecem ao final, os gigantes de segunda magnitude em relação aos pequenos? Outros astronautas, de outros mundos. Não seria plausível pensar que os pequeninos eventualmente desenvolveriam a capacidade tecnológica de viajar no espaço e talvez, eles mesmos chegassem a fazer contato com outra *raça de gigantes* ou mesmo uma raça ainda menor do que eles? Todas essas perguntas são pertinentes à audiência, mas são desnecessárias para a função narrativa. Ela permanece em aberto sem de fato ter impacto sobre aquela outra, a função cognitiva, que também permanece em aberto. “Um exercício em psicologia espacial”, nos diz Serling. O episódio, na verdade, usa um artifício comum em diversos outros: “uma mudança de perspectiva [que] consegue radicalmente alterar nosso sentido de lugar no universo, nosso julgamento de valores e prioridades, e o nosso sentido de que tipo de controle temos sobre nossas vidas” (FEAGIN, Susan L. In: CARROLL e HUNT, 2009, loc.1413).

Como em “*The Invaders*”, somos confrontados com o contraste entre o gigante enquanto poderoso e o pequeno como capaz - até tecnologicamente avançado - mas inevitavelmente frágil, sujeito às forças exercidas pela natureza, por seus pares e, acima de tudo, pela invasão do gigante. Aqui, entretanto, o argumento central inverte-se: não somos nós, aventurando-nos no vazio do espaço armados com nossas roupas e foguetes espaciais, que encontramos um alerta, mas um alerta poderia estar sendo enviado para o universo. Enquanto aquele episódio dizia, em

resumo, *cuidado com o salto e onde iremos pousar*, este aqui urge *cuidado universo, os homens da Terra estão a caminho*.

É um conto cautelar exatamente sobre as iniquidades inerentes ao humano. Inerentes, de fato, à sociedade humana. A despreocupação científica da série, uma marca indelével de um trabalho que, como já vimos até aqui, foca mais nas questões morais do que no espanto da especulação científica, serve para contextualizar uma afirmação tipicamente moderna (e uma estratégia típica da chamada terceira fase ou fase sociológica da Ficção Científica): o homem, qualquer que seja sua estatura, pode muito bem ser o predador perfeito do próprio homem. E mais ainda quando este *homem* está em busca de auto-afirmação e de estratégias concretas e não subjetivas de expressão da sua construção de si. Peter Craig, o navegador, e William Fletcher, o comandante, são figurantes para duas tensões modernas sobre o homem em busca de auto-determinação. Eles protagonizam uma peça moral (e moralizante) sobre a construção e manutenção de si onde a autenticidade buscada nesses processos envolve, por um lado, criação e descoberta e frequentemente uma tomada de posição sobre as regras morais de uma sociedade e requer, por outro lado, uma abertura para os horizontes de significado e para o diálogo. Craig quer ser o “chefão”, *the last straw boss*, aquele que dá a última palavra, quer os outros a seu dispor. Fletcher quer apenas concluir sua missão, retornar ao lar, sobreviver. O experimento moral apresentado no episódio é, então, o da busca pela quebra com a arregimentação moral de uma sociedade, em confronto com a dinâmica das configurações que ela propõe.

É o retorno à uma lei (idealizada) da selva onde o poder cru - o tamanho descomunalmente incompatível entre pequeninos e Craig e, depois, entre Craig e os recém chegados alienígenas *super-gigantes* - pode não ser o bastante para se ser realmente adorado enquanto uma deidade (SMUTS, Aaron in: CARROLL e HUNT, 2009, loc. 2244), mas é um subterfúgio que desconstrói violência em autoridade. É uma sessão de “incessante questionamento das fronteiras convencionais, como aquelas entre o Eu e o Outro e entre realidade e ficção” (BOOKER, 2002a, p.60) que apropria-se dos terrores históricos que a época ainda revivia diretamente pela experiência dos sobreviventes. Craig é um dos “fascistas de Serling” (BRODE e

SERLING, 2009, p.175), equacionando terror e violência a poder e autoridade e que implode horizontes de sentido afim de favorecer a reconstrução de uma identidade, enquanto aquele fundo necessário aos valores e desejos, que hierarquiza a existência. “Eles são como nós”, diz Fletcher ao que Craig responde, “não, eles são diferentes” - onde *diferentes* quer dizer menores, não apenas literalmente, eles são, de fato, pequeninos, mas menores em importância, em direitos e em respeito em uma hierarquia imaginada da existência.

A própria existência dos pequenos é sinal de uma vacuidade. Frágeis, eles precisam ser aparelhados pela *raça superior*. A inversão neste episódio não é apenas de perspectiva (em “*The Invaders*” éramos pequenos, nós humanos da Terra, a audiência, agora, entretanto, somos gigantes) mas de valoração. O enredo deste episódio contém uma camada superficial (*sempre haverá alguém maior do que você*) e uma camada mais densa que dialoga com um número de tensões modernas (os Estados Unidos e a União Soviética enquanto polarizadores ideológicos e econômicos assumindo o papel de agentes externos dentro de países em desenvolvimento, o encontro de passado, presente e futuro na aceleração técnico-científica). Na primeira camada temos uma parábola moralizante, um artefato demagógico que informa sobre o imperativo de cuidar bem daqueles mais frágeis sob o risco de se ser mal tratado por alguém necessariamente maior ou mais poderoso ou resiliente. As camadas posteriores articulam um conto cautelar acerca das tensões civilizatórias do século XX. Como pode um povo se dizer mais avançado ou *evoluído* quando sua riqueza deriva do abuso e expropriação de outros povos que este primeiro agora julga inferiores?

Quando Fletcher postula a pergunta sobre as esperanças, os desejos, de Peter Craig as opções são absolutamente cotidianas, “um bife grosso? Uma loira?” e a resposta de Craig é a expressão de uma visão bastante específica de mundo. “Eu quero muita gente nos meus cotovelos. Eu gostaria de dar as ordens”. A leitura superficial é a de que Craig considera-se portador de características pessoais subestimadas pelo conjunto social do qual faz parte (mais por falta de opções do que por identificação) e essa *hubris* se manifestará, então, enquanto violência. Craig não é e nem tem autoridade: Fletcher o despreza, ele é apenas o navegador na

missão, mesmo em seu tratamento dos pequeninos ele não esboça ou lhe é confiado qualquer tipo de poder (direto ou simbólico) - para o companheiro ele está “doente, mais doente do que se imagina” e para os pequenos ele é apenas a encarnação do terror enquanto “forma de governo que advém quando a violência, tendo destruído o poder, em vez de abdicar, permanece no controle total” (ARENDDT, 2010, p.72).

A leitura superficial, portanto, conjuga o moralizante com o macropolítico. Equaciona sentimento de inferioridade como algo que poderia afetar povos inteiros e nos apresenta, como dito, uma parábola não apenas sobre crianças que brigam em pátio de escola ou implicam com outras em sala de aula, mas uma potencial crítica às sombras do fascismo, do totalitarismo e do que chamaríamos o lado negro dos processos de globalização. É dever do mais forte proteger os fracos, Fletcher poderia ter dito ao invés de “eles são como nós”. Mas Craig tinha outros planos e uma leitura mais aprofundada denota que está se falando também sobre o registro do homem no pós-guerra, no capitalismo tardio, na era pós-industrial, na dicotomia entre era espacial (de esperança) e nuclear (de desespero). A programática da “era de Peter Craig” é uma de afirmação identitária e de operacionalização do Outro. Sendo incapaz de reconhecer a alteridade dos pequenos, de reconhecê-los de fato como um Outro que é “como nós” com quem o diálogo contínuo da construção de si se dá, ele os operacionaliza - uma figuração para a operacionalização de todos os relacionamentos. Mais do que “*The Invaders*”, com seu confronto entre arcaico e moderno, “*The Little People*” remete a “*I Shot an Arrow Into the Air*”: a distância dos centros emissores das configurações morais, que poderia abrir o campo para uma espécie pós-dever sem necessidade de lida com o hermetismo ou pluralidade típicos daquela sociedade, acabam por se tornar um vácuo moral em sua concepção mais fatalista. Fora da Terra, somos monstros ou deuses.

A cápsula de Ferris, a espaço-nave, que é a mediação desse encontro com o eu também é programática do aniquilamento do homem. Ela medeia a manipulação do homem em seu triplo encontro com o *novo*, com o Outro e com o Si-Mesmo. “Imagens de progresso meramente tecnológico [...] fizeram com que em todos os tempos o progresso parecesse fácil demais, linear demais, em representações ainda

hoje, isoladas do contexto e omitindo a transformação social, não passam de ilusões falaciosas e meios de embuste” (BLOCH, 2006, p.34). Esse conjunto de episódios - “*And When the Sky was Open*”, “*I Shot an Arrow Into the Air*”, “*The Invaders*” e “*The Little People*” - modula o conto cauteloso enquanto narrativa acerca da utopia. Ele coloca à frente de suas pretensões estéticas e narrativas a premissa de que há uma superficialidade de postura na cultura contemporânea em se tratando do potencial transformador das tecnologias e do avanço e progresso delas mesmas e daqueles campos da vida coletiva e cotidiana: nem a máquina nem o homem conseguem abrir caminho para a compreensão de uma essência utópica, de um “suprimento intencionalmente completo das necessidades e os desejos profundos que ainda precisam ser desejados” (Ibid., p.35). Satisfazer os desejos mesquinhos e individualistas não será jamais capaz de elevar o homem ou dar-lhe acesso à plenitude exatamente porque esses desejos mesquinhos, e as formas perpetradas para saciá-los, são já em si expressões de um programa anterior de valorização da construção de si, da ruptura com a tradição e de preservação de direitos individuais que manifestam-se em conjunto com uma disputa entre posições positivas, favoráveis à atomização dos indivíduos, e negativas, que acusam-no de perpetrar o enfraquecimento das estruturas morais tradicionais.

Em sua quinta e última temporada *The Twilight Zone* retornará a essa temática, mas com um outro enfoque e com a utilização de um outro - bastante comum - tropo que possa abarcar a insolubilidade do problema do homem no espaço.

### **“Probe 7 - Over and Out” (129)**

Sonda 7 - câmbio e desligo

“*Probe 7 - Over and Out*”, de 29 de novembro de 1963, dirigido por William Froug, com roteiro de Rod Serling e estrelado por Richard Baseheart (como Coronel Adam Cook), Antoinette Bower (como Norda) e Barton Heyman (como Tenente Blane) leva a aventura espacial às suas últimas consequências, apropriando-se da Robinsonada como conto cauteloso, enquanto razão do marinheiro espacial acabar naufragado em algum planeta distante, e como mito de origem.

O coronel Adam Cook, há milhares de anos luz da Terra e no controle da Sonda espacial de número 7, cai num planeta aparentemente deserto.

"Um Coronel Cook, um viajante no espaço. Ele acaba de pousar num planeta remoto há milhões de milhas de seu ponto de partida. Ele pode fazer um inventário de sua condição com apenas um movimento de 360 graus de seus olhos e cabeça. Coronel Cook está a deriva num oceano do espaço em um bote salva-vidas de metal que foi queimado e destruído e que jamais voará de novo. Ele sobreviveu à queda mas sua provação ainda está para começar. Agora ele deve começar sua batalha com a solidão. Agora Coronel Cook deve encontrar-se com o desconhecido. É um pequeno planeta no espaço profundo, mas para o Coronel Cook é a Zona do Crepúsculo".

Quase nada em sua nave espacial ainda está operacional, mas sua comunicação com seu planeta de origem ainda é possível. Ele conversa com o Tenente Blane, numa base secreta (provavelmente subterrânea). Blane fica a par de sua situação. "A sonda 7 não está mais sondando", Cook explica. "Preciso de ajuda". Os reparos da nave não poderão ser realizados. Não há peças sobressalentes. Cook está com o braço direito quebrado. Blane também não pode ajudá-lo. "A guerra", ele lhe diz, "é iminente". Seu planeta está afundado num conflito internacional que pode muito provavelmente acabar com toda a vida. Blane lamenta, nenhuma nave pode ser enviada pois não existem mais naves. Todas foram destruídas ou estão envolvidas com o conflito. Ele, no entanto, promete que tentará, enquanto possível, contatar Cook para "ajudá-lo com sua solidão".

Cook aguarda, tenta investigar o planeta, procurar por comida ou por algum habitante, mas a princípio não encontra nada. Blane volta a contatá-lo. Ele tem notícias sobre o conflito. Eles "foram à guerra" e ela é catastrófica. Ele fala a Cook que tudo que acontece é uma grande "promoção de morte"<sup>62</sup> na qual você pode escolher apenas se "morre rápido ou devagar". A prisão de Cook assume uma perspectiva paradoxal: salvação e ao mesmo tempo solidão eterna. Ele ouve nas palavras de Blane o fim de sua civilização, de todas as civilizações de seu planeta. Logo ele poderá muito bem ser o último de sua espécie. Ele pede que Blane tente contatá-lo novamente, caso seja ainda possível. Blane concorda mas avisa: as

---

<sup>62</sup> No original: "*Whole sale dying*". A expressão *whole sale* pode ser traduzida como venda de atacado ou venda promocional.

notícias que trago são apenas sobre “silêncios e choros”. Ele deseja a Cook boa sorte, que “Deus o abençoe” e desliga. O Coronel, então, resolve investigar novamente o planeta.

Ao deixar novamente os destroços de sua nave ele encontra, desenhados na areia, pequenos círculos. Perfeitos demais para serem ao acaso. Simétricos demais e com a grossura do traço muito específica para terem sido feitos por algum animal. “Um amigo”, ele diz para si mesmo e corre pelas colinas adjacentes ao local da queda de sua nave gritando, chamando por essa outra pessoa. “Vamos apertar as mãos”, ele diz. “Eu preciso de um amigo”, ele repete. Ele não vê ninguém e recebe por seu esforço apenas uma pedrada, vinda sabe-se lá de onde, que o acerta na cabeça. Ela desmaia por várias horas e perde o que seria a última tentativa de contato feita por seu planeta através do Tenente Blane. Ouve-se, entretanto, a mensagem. “Nós aniquilamos com eles e eles aniquilaram conosco”.

Blane viera informar que está tudo acabado. Os envolvidos no conflito foram aniquilados - ou logo serão - pois ambos os lados se utilizaram de seus armamentos atômicos. Blane deseja que Cook tenha sorte e deseja que ele possa encontrar um novo mundo, construir um novo mundo. Ele deseja que o amigo encontre algum tipo de pessoa ou ser com quem possa recomeçar.

“Quem quer que você encontre aí, qual for o jeito que você o encontre, eu espero que possa ser sem medo. Eu espero que possa ser sem raiva. Eu espero que o seu novo mundo possa ser diferente. Eu espero que você nunca encontre uma palavra como ódio. Eu espero que eles sejam...”

A mensagem é interrompida. Do lado de fora da nave Cook desperta. Ele agora sabe que não está sozinho, mas teme estar acompanhado de um inimigo. Ele retorna à nave e se arma com um pedaço da fuselagem como porrete de metal e sai à procura desse outro habitante ou visitante do planeta. Quando está prestes a sair da nave ouve um som e percebe que a criatura, quem ou o que quer que seja, está no compartimento dianteiro da nave. Ele sela a comporta que divide a parte central da nave, prendendo-a. Ele tenta falar, mas não há resposta. Ele eventualmente deixa a nave, deixa a porta aberta e se esconde, do lado de fora, em alguns arbustos. A criatura faz sons ao procurar a saída da nave e ele se prepara para

observá-la, mas pássaros o distraem e ele apenas consegue ver que a criatura correu para os arbustos do outro lado. Ele corre atrás alcançando-a numa ravina na qual a criatura caiu. Ele a pega por uma das pernas e podemos ver que se trata de uma belíssima mulher, suja e com as roupas rasgadas. Ao vê-la ele tem apenas a reação de falar:

“Você sabe o que vai acontecer em alguns minutos? Eu vou acordar desse pesadelo. Eu vou voar da cama como um foguete e eu vou dizer para as pessoas lá em casa que eles podem falar de sonhos de hoje em diante mas eu ganho o prêmio pelo mais imaginativo sonho da era espacial. Você entende?”

Ela não responde. Obviamente eles não são do mesmo planeta e não falam a mesma língua, ainda que ambos sejam humanos. Ele tenta explicar a ela como chegou ali, desenhando sua galáxia e seu planeta no chão de areia. A princípio ela parece não compreender, mas ela também desenha sua própria galáxia, seu sistema solar e seu planeta. Sua explicação parece indicar que um desastre natural removeu seu planeta de sua órbita, arremessando-o contra a estrela no centro do seu sistema planetário, e ela é a única sobrevivente. Sua nave também fez um pouso forçado nesse planeta, sendo destruída. Cook lamenta, mas tenta fazer o melhor da situação. Ele aponta para si mesmo e diz “Cook”, tentando que ela entenda que este é seu nome. Hesitante ela aponta para si mesma e diz “Norda”. Sem esperança de deixar o planeta, Cook se resigna de que “comida, companheirismo e linguagem” podem aproximar os dois e nenhum deles precisa morrer de solidão. Ele a convida para que volte até a nave, onde ele ainda tem comida. Ele faz o gesto de colocar algo na boca e, apontando para a mão, diz “comida” e colocando os dedos sobre a boca diz “comer”. Ela concorda, levanta-se e o segue, mas na entrada dos arbustos altos dos quais saíram, Cook pega novamente a barra de aço que queria usar como porrete. Ela se assusta, lhe dá um tapa na cara e foge.

“Não é a linguagem. É nossa raça. É o jeito que nós sempre respondemos uns aos outros. Boa sorte”, deseja Cook ao comunicador na esperança de que exista algum sobrevivente em seu planeta.

“Eu não posso lhes dar nenhum teste de solo, eu não posso mandar



**Imagem 18**

*Eve Norda presenteia Adam Cook com uma fruta*

nenhuma espécie de planta ou animal ou nada como isso. Mas eu posso lhes dar uma observação sobre a constituição psicológica do homem. Ele é uma raça assustada. Ele é uma raça muito assustada. Deve ser um traço universal. Deve ser o caso onde quer que exista vida. Então não estamos sozinhos nisso. É realmente uma pena. Como vocês devem ter percebido. Se algum de vocês sobreviveu..."

Ele é interrompido. O equipamento de comunicação indica que há uma mensagem vinda de seu planeta natal. "Vocês me escutam, base?", ele repete até que tocando em alguns botões faz a última mensagem do Tenente Blane ser reproduzida. Ela ficara guardada na fita magnética do equipamento. Cook a escuta, dá um pequeno sorriso e corre para fora da nave, com uma mochila nas costas e desarmado. Do lado de fora ele encontra Norda. Ele olha para ela, dessa vez diferente e a convida para ir encontrar comida e abrigo num vale, num "tipo de jardim", que ele encontrou há algumas milhas dali. "Nós podemos tentar", ele diz quase que para si mesmo afirmando que eles podem tentar se comunicar. Ele pega um pouco de terra do chão e pergunta a mulher qual a palavra dela para aquilo, para

o chão, para o solo. Ela balbucia “*earth*”<sup>63</sup>. Ele se esforça para compreender a palavra que lhe parece alienígena e então diz: “chamaremos de *Earth*”. Ele aponta para o chão e repete a palavra, aponta para si mesmo e diz “Adam Cook”. Ele aponta para ela e diz “Norda”. Ela aponta para si mesma e diz “Eve Norda”. Ela aponta para ele e diz “Adam Cook”.

Ele sorri, junta sua mochila. “Nós somos os despossuídos, agora vamos possuir”<sup>64</sup>. Ela o acompanha e ele diz: “Esta é a Terra”. Eles aparecem de novo, sob um árvore repleta de frutos pendurados em seus galhos. Não sabemos exatamente que cor eles tem, mas ela pega um deles e o oferece a Cook dizendo “Comida. Comer”.

“Você conhece essas pessoas? Nomes familiares, não é mesmo? Eles viveram há muito tempo. Talvez parte fábula, talvez parte fantasia. E talvez o lugar pelo qual caminham agora não seja mesmo chamado ‘Éden’. Nós oferecemos isso como uma presunção. Essa foi a Zona do Crepúsculo”.

Adam Cook e Eve Norda. Adão e Eva. Esta parábola bíblica dos fundadores da humanidade na Terra enquanto Ficção Científica não é exatamente nenhuma novidade. Esta história do deus desgrenhado, como vimos anteriormente em “*Third From the Sun*”, é um tropo reconhecido do gênero. Inclusive Damon Knight, que é adaptado por Serling para *The Twilight Zone* em “*To Serve Man*” (89), em 1962, escreveu num conto em 1949, “*Not With a Bang*”, que se utiliza precisamente do mesmo tropo. Dois astronautas perdidos num planeta habitável e distante demais para um resgate ou então perdidos demais para serem encontrados refundam uma sociedade. O *plot twist*? Seus nomes são Adão e Eva e a “presunção” é a de que eles sejam a origem do mito bíblico e, assim, também a origem da humanidade. Uma origem, claro, não-evolucionária, não metafísica, mas ancorada na ideia de uma diáspora (inter)galáctica. Esta teoria dos astronautas antigos, postulada de forma sistemática anos depois por Erich von Däniken, especialmente em seu livro de 1969, “*Chariots of the Gods*”, é uma racionalização dos mitos.

---

<sup>63</sup> A palavra em inglês para terra, enquanto chão, solo, assim como para o nome do nosso planeta, Terra.

<sup>64</sup> No original: “*We are the dispossessed, now we are going to possess*”.

Essa, entretanto, postulamos ser apenas a leitura mais superficial que se pode fazer de “*Probe 7 - Over and Out*”. A parábola bíblica apresentada sob o cenário da Ficção Científica revela um sentido invertido. Não é o início dos tempos; é o fim. Norda e Cook são os últimos de suas espécies. São os sobreviventes do capítulo final da história das sociedades das quais um dia fizeram parte<sup>65</sup>. O *pecado original*, a degeneração da condição original perfeita, se torna não a razão para a queda do homem, mas sua condição *sine qua non*. “É a nossa raça”, Cook nos diz. Seja no reencontro do homem com a natureza, em sua vida nua, seja amparado por todo o aparato maquinístico: a condição humana é o equilíbrio ténue entre medo e esperança. Não como opostos, mas como estados complementares de seu ser. Medo que desampara o poder do homem de agir em conjunto e o arremessa à violência que destrói. Esperança contínua de que ele possa recomeçar, de que ele possa através do aprendizado, através da vivência e da mediação desse conhecimento modificar a si mesmo.

Para Cook, em seu momento de frustração quando sua comunicação com Norda falha, o que é sempre será. O homem sempre será *aquele homem*. Belicoso, violento, irracional, frio ao empurrar o outro para longe, quente em ficar rapidamente nervoso ou assustado. O conflito jamais poderá ser superado, os artifícios humanos, tecnológicos e linguísticos jamais farão desaparecer o vácuo, o *deserto*, entre cada indivíduo, entre cada sociedade, entre cada modo de viver. Mas, para Blane, o tenente que teria tudo para ser desesperançoso, não. Sua última mensagem é uma de esperança, de afirmação do potencial humano para imaginar-se melhor, para imaginar-se um outro tipo de homem. O recomeço bíblico, portanto, parece-nos apenas isso mesmo: uma estratégia narrativa que apela para a identificação cultural, com um índice bastante comum, para fazer um outro argumento. Um outro questionamento ou apontamento. Não é a mitologia bíblica no espaço sideral, não é a Ficção Científica no campo mitológico judeu-cristão. Esse tropo é apenas o pano

---

<sup>65</sup> Em “*Two*” (66), de 1961, episódio que não entrou no recorte proposto aqui, temos a utilização parcial desse tropo. O episódio narra a história de um sobrevivente de uma guerra apocalíptica que devastou o mundo. Ele vaga pelas ruínas da cidade, ainda usando o uniforme do exército do qual uma vez ele fez parte. Eventualmente ele encontra outro sobrevivente, também uma mulher, mas vestindo o uniforme do exército da nação opositora no conflito. Os dois se desentendem, não falam a mesma língua e tem muito medo um do outro, mas conseguem superar suas diferenças e o episódio termina com ambos andando, de mãos dadas, pelas ruínas da cidade. Serling conclui esse episódio dizendo apenas que essa “foi uma história de amor de duas pessoas solitárias que se encontraram”.

de fundo para discutir uma questão mais premente: pouco menos de 10 anos antes o mundo já esteve a beira da destruição e os sobreviventes não aprenderam nada.

Mais do que uma narrativa bíblica, com sua moralização tipificada, este episódio aborda o medo atômico enquanto conto cauteloso e um modelo moralizante do encontro com o outro. Parece-nos que o centro da narrativa não é necessariamente a refundação (ou a ideia de uma fundação em si), mas sim a possibilidade dela. A esperança de que a vida encontrará um jeito, mesmo depois de uma catástrofe atômica, a humanidade continuará a existir. É também a esperança (ou temor) de que o universo seja palco de muitas humanidades, todas irrevogavelmente iníquas.

O drama vivido por Cory, em *"The Lonely"*, e por Ferris, em *"Where is Everybody?"*, ainda está presente. O tema da solidão perpassa, de fato, a série e isso vai se tornando cada vez mais claro na sua exposição. A sobrevivência material não é uma preocupação para Cook. Seu retorno não tem função científica, não tem função de dever. Cook apenas não quer ficar sozinho. A ideia de que cada um só pode ser ele mesmo na solidão não lhe apetece. Seu desespero é esse. Sua euforia ao encontrar sinais de que outra forma de vida inteligente possa habitar o planeta é a respeito disso. Mas em sua busca por um outro, por "companhia", ele encontra de fato a si mesmo. Um encontro sempre problemático, sempre paradoxal. Ele encontra um sobrevivente, assustado, sozinho, completamente alienado de um mundo com o qual jamais poderá se reencontrar. Ambos estão nus e em sua nudez o que lhes resta é apenas o mais elementar: guerra e companheirismo, fome e linguagem, silêncios e choros. A "observação sobre a constituição psicológica do homem" é o argumento realmente valioso para a análise aqui.

Este episódio nos fala sobre o homem enquanto fenômeno delimitado e enquanto ser possível. Cook precisará "protelar a solidão enquanto tenta se

reinventar num cenário<sup>66</sup> estranho” (WOLFE, 1997, p.78). Ele incorpora a ligação dos eixos nos quais nossa análise busca se apoiar. O primeiro, da solidão, do homem lançado a vida nua, o segundo, esse mesmo, o da aventura espacial, e o terceiro, que veremos a seguir, da metamorfose do homem na modernidade. Este conto de um Crusoé ou Ulisses da era espacial não poderá jamais acabar em retorno. Este naufrago não poderá jamais retornar. Ele precisará se reencontrar com a natureza, precisará construir um mundo para si. Ele precisará reconstruir a si mesmo. As duas situações limites que vive - a da solidão num planeta distante e selvagem e a destruição de todo o seu aparato de sentido e fonte de referências - são dois incríveis deslocamentos cognitivos. Eles medeiam a dualidade daquilo que Cook aprende: de um lado, ele tira a lição de que o medo é uma parcela constitutiva e inescapável do humano. De qualquer humano. De outro ele tira a lição de que se é possível imaginar é possível que exista. Se Blane, no limite da destruição total, consegue imaginar um tempo ou possibilidade de esperança, então ele mesmo pode romper a verdadeira barreira da solidão. Ela não é o isolamento, não é a solidão literal do homem fisicamente separado de outros homens. A verdadeira barreira da solidão é aquela que só pode ser rompida pela comunicação. Pela partilha das coisas mais essenciais e que o episódio apresenta, com uma temática tipicamente bíblica, como a partilha do alimento. “Comida. Comer”. “Todas as nossas tentativas de destruímos uns aos outros colidem com o impulso para a vida” (WOLFE, 1997, p.29).

Vemos um interstício entre os três primeiros eixos. A sonda 7 é a cápsula de Ferris: ela adentra a aventura, cai de novo no fosso da solidão e reemerge como a refundação do homem. Esse éden que Cook e Norda habitarão não precisa ser necessariamente a origem bíblica do Homem. Não é um origem perfeita que se degradará no mundo cotidiano da história humana. Ele é em si fruto da degradação:

---

<sup>66</sup> Interessante notar que a palavra utilizada originalmente por Peter Wolfe em “*In the Zone - The Twilight World of Rod Serling*” (1997) é *setting*, que pode ser traduzida tanto como *cenário* quanto como *configuração*. De fato, a desventura de Adam Cook que o leva ao espaço profundo no exato momento em que sua civilização natal está se auto-destruindo o lança rumo à configurações, no sentido que aqui apropriamos da obra de Charles Taylor, verdadeiramente estranhas. Ele perde suas referências identitárias. Seu planeta natal e a civilização que lá habitava não existem mais, tanto como meta ou local atingível (ele não tem mais sua nave e nenhuma nave de seu planeta pode alcançá-lo) quanto como conjuntos de regras morais operacionalizáveis (a civilização está há milhões de quilômetros, ele se encontra num lugar desapropriado para as prováveis organizações e instituições urbanas, tardo-capitalistas e pós-industriais).

ele não é retorno, mas a chance de uma nova origem. Esta Terra é, portanto, a repetição de um novo até os limites da identidade - ela é a novidade capaz de transformar o homem. A aventura espacial de Cook é verdadeiramente um dos mais "imaginativos sonhos da era espacial". Claro, ele é apresentado com o uso de tropo nada original (de fato, dois: primeiramente, o conto bíblico racionalizado na era da técnica, mas também é o da objetificação da mulher e do feminino no encontro com o outro alienígena), mas em seus recôncavos esconde-se um sentido mais íntimo, mais profundo e que, não raro, inspirará as gerações futuras de autores de Ficção Científica, em qualquer meio que for, a imaginar não exatamente um retorno às origens ou sua explicação em termos racionalizados, mas uma refundação do homem. O homem, em outros mundos, pode muito bem ser um tipo diferente de homem e, assim, essencialmente um outro ser.

É possível afirmar que fora do espaço diegético do episódio certamente Adam Cook e Eve Norda fundarão a Terra que nós conhecemos e na qual vivemos. Esta é provavelmente a "presunção" da qual Serling nos fala em sua narração no desfecho do episódio. Porém, no episódio em si, lendo-o enquanto artefato moral e em sua própria narrativa, nada impede de imaginar essa como uma *nova Terra*. O homem alienado na vida urbana pode se reencontrar com seu estado, digamos, mais natural e refundar uma sociedade de homens baseada na comunicação e na solidariedade. O campo de possibilidades da realidade pode ser realmente visto como ilimitado a partir do deslocamento cognitivo apropriado. Enfim, o homem, enquanto indivíduo, pode ser outra coisa do que aquilo que seu mundo afirma, ele pode se reencontrar nas perspectivas que configuram sua construção, no encontro com o outro percebido como si mesmo. O adulto formado pelos caracteres de sua sociedade determinada dá lugar a imagem quase juvenil do ser que constrói a si mesmo se distanciando das exigências das configurações que, nesse caso, literalmente deixam de orbitar a sua identidade.

Este episódio é um dos últimos da série. Um dos últimos de sua quinta temporada e coleta fragmentos de muitos outros episódios similares. A solidão e a perda de referências, desde "*Where is everybody?*" até "*The Lonely*". A aventura espacial de "*I Shot an Arrow into the Air*", "*And When the Sky was Opened*", até

mesmo em sua modulação quanto uma possível refundação, como em *“Third From the Sun”*. *“Probe 7 - Over and Out”* formula uma ponte temática, entre o primeiro, o segundo e o terceiro eixo, inaugurando, assim, nossa apreciação dos episódios selecionados para esse eixo final que designamos como o da metamorfose do homem moderno. Entretanto, primeiro, na próxima seção, consolidaremos conclusões parciais acerca desse segundo eixo e de seu aparelhamento pelo primeiro e sua interpelação do terceiro.

## **Estes são os invasores**

### Conclusões provisórias - eixo 2

A temática que circunscreve esse eixo é a da aventura. Entretanto ela não esgota os sentidos expostos e articulados nesses seis episódios. Cada um deles, a seu modo, apresenta uma perspectiva diferente que anime essa imbricação de um gênero tipicamente burguês, a aventura (ou o moderno conto de aventura), dentro do seio da Ficção Científica. Cada um deles, novamente, a seu modo, traz a perspectiva da aventura para dentro das problemáticas do capitalismo tardio e da modernidade transformada pela Segunda Guerra Mundial. Cada episódio narra uma aventura mas uma em forma sempre de viagem. Os casais de *“Third from the Sun”*, as equipes de *“And When the Sky was Opened”*, *“I Shot an Arrow Into the Air”*, as duplas de *“The Invaders”* e *“Little People”* e, finalmente, os solitário Adam e Eve de *“Probe 7 - Over and Out”*: todos embarcam em viagens voluntárias, onde deveria ou poderia existir uma “situação que se deixa para trás com gosto, ao menos não de má-vontade” (BLOCH, 2005, P.360). Para os casais era uma questão de sobrevivência, para as equipes uma questão de dever a ser executado pela glória de uma nação ou espécie, para as duplas era a investigação científica e para Adam Cook fora apenas o acaso (para Eve Norda fora o mesmo caso das famílias Riden e Sturka). Em cada caso, vê-se, há uma articulação diferente.

Diferentemente da viagem das famílias Sturka e Riden, as equipes de *“And When the Sky was Opened”*, *“I Shot an Arrow Into the Air”* ou mesmo a dupla de *“The Little People”*, estão em viagens de obrigação. “A viagem é, para todos eles, obrigação ou profissão [...] É uma esteira [*Band*] rolante, como no elevador de uma

fábrica, não uma faixa [*Band*] azul que a primavera faz esvoaçar novamente pelos ares” (BLOCH, 2005, p.360). Em dois desses episódios, “*The Little People*” e “*I Shot an Arrow Into the Air*”, isso fica especialmente claro nas atitudes de Corey e de Peter através dos episódios e nos seus encontros finais com um momento de reversão.

Para Corey e Peter a viagem, ou, no caso específico do navegador Peter Craig, esta viagem, é um deslocamento cognitivo. Apenas quando naufragados em um outro planeta é que eles podem realizar uma *vista por cima* sobre suas próprias vidas (para não dizer, sobre a natureza em si). “No mundo privado-burguês, a viagem é a primavera que renova tudo, a única” (BLOCH, 2005, p.361). No caso destes dois astronautas-aventureiros ela renova, para um, a importância dos laços que não podemos (ou devemos?) romper com os outros, com aquelas coisas que dão sentido à vida em sociedade. Para outro, a renovação chega de forma total (que acaba com sua própria morte) na forma do eterno mais forte, poderoso ou simplesmente maior que impera na natureza. De fato, naquele planeta, naquela parada de emergência, tudo se renova para todos os envolvidos. Para os pequeninos a surpresa e o terror de um gigante que os domina e ameaça, para o piloto Fletcher renova-se a compreensão da espécie que ele compõe através de uma *observação sobre a constituição psicológica do homem* e, finalmente, para o próprio Peter Craig, como para Corey em “*I Shot an Arrow Into the Air*”, renova-se a importância da agregação de valores na construção de nós mesmos, renova-se, de fato, a promessa de que o homem pode ser melhor do que ele é se ele simplesmente se esforçar para isso. Apenas poder, não aquele verdadeiro, que é a ação humana em uníssono, mas aquele que toma o poder do verdadeiro pela via da violência não pode fazer de Craig um *deus*, nem ao menos que ele seja visto como um (coisa que fica evidente quando os pequeninos simplesmente tombam sua estátua quando percebem que ele foi destruído pelos gigantes de *segunda magnitude* ao invés de adorá-la como uma divindade que eles perderam e/ou aguardam o retorno). “Nenhuma quantidade de poder pode fazer alguma coisa digna de ser adorada se ela possui o caráter moral de um homem do espaço megalomaniaco” (SMUTTS, In: CARROL e HUNTER, 2009, p.159/loc. 2397).

Para os três astronautas de “*And When the Sky was Opened*” nenhuma cognição resta. Seu encontro com o espaço exterior só pode ser circunscrito pela tese da incognoscibilidade<sup>67</sup> (ou *Unknowability Thesis*) de Stanislaw Lem. “Onde não existem homens, não pode existir razão acessível ao homem” (LEM, Stanislaw apud JAMESON, 2005, p.111). Para o trio Harrington, Forbes e Gart não há deslocamento possível. Sua viagem jamais poderá ser narrada, num auto da diáspora, como em “*Third from the Sun*”, um testamento criminal, como em “*I Shot an Arrow Into the Air*”, como um conto cautelar, nas notícias que Fletcher pode trazer sobre Peter Craig em “*The Little People*”, e nem mesmo como um mito, como em “*Probe 7 - Over and Out*”. Não há ninguém que possa narrar a história desse trio de astronautas pois eles, sua missão e até mesmo a nave espacial que pilotaram não existem mais. Foram removidas *da história*. Nada resta deles. Ao saírem do planeta eles literalmente o deixam para trás. Deixam, na verdade, apenas a audiência, espectadora dessa história impossível, com a mensagem cautelar de que todas as ações humanas, até mesmo as mais gloriosas, podem desaparecer completamente.

E é exatamente desse aniquilamento que as famílias Sturka e Riden escapam. Nesse contexto, o “estranhamento é [...] o exato oposto da alienação” (BLOCH, 2005, p. 361) e “o conto de gerenciamento tecnológico

---

<sup>67</sup> Esta tese é tratada em profundidade por Fredric Jameson em “*Archaeologies of the Future*” (ou “Arqueologias do Futuro”) (2005), que reserva um capítulo, o oito, para o trato dessa questão. Essa tese é postulada através da narrativa de “*Solaris*” (1961), romance de Stanislaw Lem que seria adaptado para o cinema por Andrei Tartovsky (em 1972) e novamente por Steven Soderbergh (em 2002). Em todas as versões conta-se a história de astronautas que habitam uma estação espacial na órbita de um planeta alienígena chamado Solaris. O planeta é completamente coberto por um estranho oceano que se comporta como uma coisa só, tomando diversas formas, de cidades inteiras até pessoas que ela projeta na estação espacial. Logo fica claro de que se trata de uma forma de vida alienígena que pode possuir algum tipo de inteligência, mas que é tão incrivelmente diferente que não pode compreender os humanos e nem o humanos a ela. Por isso ela *projeta* cópias humanas, baseadas nas memórias dos astronautas que o ser alienígena parece conseguir sentir ou *ler* sem nunca jamais realmente entender. O próprio Lem explica:

“A mente humana só é capaz de absorver um certo número de coisas em certo tempo. Nós vemos o que está acontecendo na nossa frente no aqui e agora, e não conseguimos perceber simultaneamente uma sucessão de processos, não importando o quão integrados e complementares. Nossas faculdades de percepção são limitadas mesmo em relação a fenômenos relativamente simples. O destino de um único homem pode ser rico em significado, o de algumas centenas menos, mas a história de milhares ou milhões de homens não significa nada, em nenhum senso adequado do mundo. [...] Nós observamos apenas uma fração do processo, como ouvir a vibração de uma corda numa orquestra de supergigantes. Nós sabemos, mas não conseguimos entender, que acima e abaixo, além dos limites da percepção ou imaginação, milhares e milhões de transformações simultâneas acontecem, interligadas como trilha sonora composta por contrapontos matemáticos. Isto já foi descrito como uma sinfonia em geometria, mas nós não temos os ouvidos para escutá-la” (LEM, 1961, p. 121-122 apud JAMESON, p.109).

justificado da natureza” é preservado como “mito da expansão imperial de sociedades ocidentais tecnicamente racionais” (CSICSERY-RONAY, Jr., 2008, p.239) ao mesmo tempo em que é amplamente criticado. A catástrofe, que dá um dos nomes associados a esse período, a era nuclear, e a emancipação do homem, que lhe dá seu outro nome, era espacial, são conjugadas em uma crítica à dualidade utópica (utopia/distopia) contida nos anseios da época.

“As ansiedades da época sobre holocausto nuclear eram misturadas com uma certa fé na habilidade da ciência de fazer a vida melhor em todos os níveis, de avanços mundanos na tecnologia de aspiradores de pó e máquinas de lavar, até aparentemente mais profundos melhoramentos nas tecnologias de comunicação, transporte e medicina” (BOOKER, 2001, p. 2).

Os patriarcas de cada uma dessas família são figurantes dessa preocupação híbrida que povoava o imaginário da época. Cada um desses astronautas é o “homem hábil quintessencial, ao ponto de eles inclusive serem vistos como desorientadamente automáticos. Eles são mostrados sem imaginação poética, na maioria das vezes”, e a exceção é William Sturka, o cientista que não é um astronauta e que encontra a primavera poética em sua desilusão com seu emprego e com o que *eles fazem com as boas ideias*. Esses aventureiros espaciais “são o sujeito perfeitamente austero e sacrificial do Iluminismo descrito por Horkheimer e Adorno em *Dialética do Esclarecimento*” (CSICSERY-RONAY, Jr., 2008, p.241). Ao serem apresentados desta forma problematizam ainda outro aspecto da dualidade já contida naquela outra entre o desastre e a esperança: a construção de si mesmo no registro entre individualismo e o dever requerido dos sujeitos como forma de concretização dos programas nacionais e culturais de desenvolvimento e expansão.

Esse protagonista que é especialista científico e técnico, que é soldado e explorador, encena a certeza de que

“A vida continua ao nosso redor e não sabe aonde vai. Nós mesmos ainda somos a alavanca e o motor. O sentido externo e especialmente o sentido revelado da vida estão vacilando. Mas as novas ideias finalmente irromperam, nas grandiosas aventuras, no mundo dos sonhos, aberto e inacabado, nas ruínas e escuridão de Satã, provendo o corte consigo mesmo. A vida também continua cingida com desespero, com nosso rancoroso pressentimento, com o tremendo poder da voz humana, de dar nome a Deus e de não descansar até as sombras mais íntimas serem expelidas, até o mundo estar encharcado com aquele fogo que está por trás do mundo ou que deve ser inflamado por ele” (BLOCH, 2000, p.171-172).

### 3.3 O novo homem presente

#### Eixo 3 - A metamorfose do homem

- *The Monsters are Due on Maple Street* (1960)
- *The Eye of the Beholder* (1960)
- *Will the Real Martian Please Stand Up?* (1961)
- *The Obsolete Man* (1961)
- *Number 12 Looks Just Like You* (1964)
- *The Brain Center at Whipple's* (1964)

*“Sem moral, sem mensagem, sem trato profético, apenas uma simples afirmação de um fato: para que a civilização sobreviva, a raça humana precisa se manter civilizada”.*  
Narração final de *“The Shelter”* (ou *“O Abrigo”*), episódio 78 de *The Twilight Zone*

Neste terceiro e último bloco procedemos ao exame da temática da metamorfose do homem contemporâneo. Os episódios que compõe esse eixo, portanto, trazem à tona as transformações essencialmente modernas vividas pelos sujeitos no ocidente na época que poderia-se descrever como contemporânea. É o eixo, de fato, dedicado a abordar os males e progressos da modernidade através da mediação de um recorte de episódios que abordem facetas da história recente e do cotidiano que participam do sentimento de "que algum declínio importante ocorreu durante os últimos anos ou décadas - desde a Segunda Guerra Mundial, ou os anos 1950" (TAYLOR, 1991, p.2) - ou simplesmente de que a ideia e o ideal do que significa ser humano, nos sentidos coletivos e individuais que isso possa acarretar, passou por uma transformação relevante na qual estaria implicada a alienação e, por isso, também a própria questão da identidade e que por sua vez implica uma transformação dos projetos de mundo.

Este eixo, parece-nos, requer apenas breve introdução pois é a colisão das temáticas subjacentes aos outros dois eixos (em especial a alienação e, por isso mesmo, também a própria questão da construção da identidade e a pervasividade da tecnologia enquanto projeto possibilitador de novos mundos) no que elas aparecem mais claramente. Este, de fato, é um eixo de fechamento, que, pensamos, pode amarrar os dois eixos anteriores e coligar a coerência temática da série.

Nele personagens e cenários bastante diversos encenam as preocupações essencialmente modernas a respeito do individualismo, da primazia da razão

instrumental e das consequências de uma sociedade industrial e tecnológica e da desagregação dos sujeitos na imaginação política (leia-se também: utópica) e naquilo que podemos compreender como a vida cotidiana dos sujeitos humanos e aquilo mais essencialmente político nelas. A modernidade é o palco no qual o individualismo, ou melhor, a ideia de que cada sujeito humano específico é responsável por si e pela cultura de si mesmo, naquele sentido de produzir e manter a si mesmo, mas, exatamente a causa e consequência dessa ideia é a ruptura com os modos tradicionais de vida e, com isso, a perda dos pontos tradicionais de referência que balizavam a vida humana. Ela também é palco da instrumentalização da razão, o que significa “um tipo de racionalidade que nós interpelamos quando calculamos a mais econômica aplicação de meios para um fim determinado” (TAYLOR, 1991, p.5). Esta razão instrumental dá frutos na forma da emancipação técnico-científica do homem, mas também achata sua vida e operacionaliza o cotidiano, igualmente afastando-o daqueles referenciais tradicionais e consumindo e colonizando seu tempo de forma, portanto, adequada, o que também o afasta daquele espaço-tempo reflexivo no qual ele possa construir a si mesmo. Esses dois movimentos transformativos são a causa da percepção de que o homem contemporâneo seja uma versão metamorfoseada da ideia de homem que se tinha anteriormente nas culturas específicas que vivenciam isso. A consequência é exatamente a terceira preocupação, de que essas transformações da vida cotidiana do homem moderno acarretem também a transformação de seu projeto político (e mesmo, diríamos, existencial) o que, em outros termos, quer dizer que o individualismo e a razão instrumental são fenômenos intercausais que afetam a apreensão e projeção de visões de mundo.

### **“The Monsters are Due on Maple Street” (22)**

Os monstros estão chegando na rua Maple

Em 4 de março de 1960, sob a direção de Ron Winston e com roteiro de Rod Serling, *“The Monsters are Due on Maple Street”* apresentaria a história de uma pequena comunidade suburbana em algum lugar dos Estados Unidos da América assolada por um mal muito familiar.

O episódio começa com uma tomada de cima para baixo mostrando a idílica rua Maple, na altura do número 300. Crianças brincam, adultos conduzem tarefas domésticas, como regar seus jardins ou consertar seus carros. Ouvimos apenas a voz de Serling e os moradores da rua são surpreendidos por um estrondo - de fato, um rugido - e um brilho que cruzam os céus.

“Rua Maple, Estados Unidos da América. Final do verão. Uma pequena rua marcada por árvores e repleta de varandas, os churrascos, a risada de crianças e o sino de um vendedor de sorvete. Ao som do rugido e o lampejo luminoso, será precisamente 6:43 da tarde na rua Maple... Esta é a rua Maple no final de tarde de um sábado, nos últimos momentos calmos e reflexivos - antes dos monstros chegarem”.

Pasmados, os moradores se perguntam o que pode ter sido aquele fenômeno luminoso que cruzou os céus e concordam que só poderia se tratar de um meteoro que queimou ao entrar na atmosfera. Porém, momentos depois eles começam a perceber problemas de funcionamento com equipamentos elétricos e eletrônicos, com as linhas de telefone e até mesmo com o fornecimento de gás. Um dos vizinhos, que trabalhava em seu quintal, se predispõe a ir até à rua ao lado para ver se lá tem energia elétrica e se lá os aparelhos funcionam. Nem mesmo os rádios portáteis funcionam, então Charlie Farnsworth (interpretado por Jack Weston) propõe uma ida ao centro da cidade, buscar esclarecimentos com as autoridades, seja a polícia, seja com a prefeitura. Steve Brand (interpretado por Claude Akins) se voluntaria, mas ao tentar ligar seu carro descobre que ele também não funciona.

“É como se tudo tivesse parado”, diz Charlie. Em meio a diversos outros moradores, ele e Brand decidem ir até o centro a pé, mas são interrompidos pelo filho de um de seus vizinhos. O garoto se chama Tommy (interpretado por Jan Handzlik) e ele tem suas próprias suspeitas.

Tommy: “Seria melhor se vocês não fossem”.

Brand: “Por que não?”

Tommy: “Eles não querem que vocês vão”.

Brand: “Quem não quer que nós vamos?”

Tommy: “Eles” (o garoto aponta para o céu).

Brand: “Eles?”

Goodman: “Quem são ‘eles’?”

Tommy: “Quem quer que estivesse naquela coisa que sobrevoou a rua”.

Brand: “O que?”

Tommy: “Quem quer que estivesse naquela coisa! Não acho que queiram que saiamos daqui”.

Brand: “O que você quer dizer, Tommy? Do que você está falando?”

Tommy: “Eles não querem que a gente saia. É por isso que eles desligaram tudo”.

Brand: “O que faz dizer isso? De onde tirou essa ideia?”

Mulher: “Não é a coisa mais louca que já ouviu?”

Tommy: “É sempre assim em toda história que eu já li sobre pousos de naves vindas do espaço”.

Mulher: “Naves vindas do espaço? Sall, é melhor levá-lo para cama. Ele anda lendo muitos gibis ou vendo muitos filmes ou algo assim”.

Mulher 2: “Agora, Tommy, pare com esse tipo de conversa. Venha, vamos embora”.

Brand: “Vá, Tommy. Logo estaremos de volta e então vai ver. Não tem nenhuma nave. Foi um meteoro ou algo assim. Provavelmente foi a causa da falta de energia e tudo mais. Meteoros podem fazer coisas malucas, como manchas solares”.

Eles tentam ignorar o garoto. Um dos vizinhos inclusive apresenta a teoria de que manchas solares são conhecidas por atrapalharem transmissões de rádio e o meteoro teria passado muito perto, não se poderia saber que tipo de estragos ele poderia causar. Mas o garoto está convencido. “Foi desse jeito na história, sr. Brand. Ninguém podia sair. Ninguém exceto... Exceto as pessoas que eles enviaram na frente deles. Eles se parecem com humanos. E assim que pousam a nave...” A mãe do garoto e os outros vizinhos consideram a teoria do menino loucura tirada diretamente das páginas de revistas *pulp* e histórias em quadrinhos. Mas Brand lhe dá mais uma chance: “Continue, Tommy, que tipo de história era? E o que tem as pessoas que eles mandaram antes?” “Essa é a maneira que eles preparam as coisas para o pouso. Eles mandam quatro pessoas: uma mãe, um pai e duas crianças que parecem com humanos, mas não são humanos”. Todos ficam visivelmente assustados. Brand é o único que sorri e brinca: “Acho que devemos ir pela vizinhança e conferir quais de nós são realmente humanos”. Alguns riem, outros ficam ainda mais nervosos. Do outro da rua, Les Goodman (interpretado por Barry Atwater) tenta ligar seu carro, sem muito sucesso. Ele se levanta e começa a andar na direção dos vizinhos quando seu carro, sozinho, dá a partida. Os vizinhos ficam assustados. Se perguntam porque o veículo ligou, porque logo o de Les Goodman e se lembram de que ele não saiu de casa para olhar o que quer que tenha sido que sobrevoou a rua. “Ele sempre foi meio esquisito. Ele e toda sua família”, Charlie pondera.

Suspeitando do vizinho o grupo atravessa apressado a rua, mas Steve Brand tem algo a dizer: “Esperem um pouco! Esperem um pouco! Não sejamos uma turba!” Eles, então, caminham devagar até a varanda de Goodman. O carro dele, então,

para novamente de funcionar. Os vizinhos começam um inquérito, uma interrogação. Eles querem que Goodman explique como seu carro pode ter ligado, mas ele não pode. Brand explica o que está acontecendo.

“Nós estamos a caça de um monstro, Les. Parece que a impressão geral é de que talvez haja uma família que não é o que pensamos que seja. Monstros do espaço ou algo assim. Diferentes de nós. Conspiradores do espaço sideral. Você conhece alguém que se encaixe nessa descrição aqui na rua Maple?”

Ele fala isso sorrindo. Está caçoando de seus vizinhos assustados. Mas exatamente nesse momento o carro dá a partida novamente, sozinho. Uma vizinha, então, pede que ele explique porque durante a madrugada ela às vezes o vê contemplando as estrelas. “Apenas olhando para o céu como se estivesse esperando alguma coisa. Como se estivesse procurando alguma coisa”. “Sabem do que eu sou culpado?”, ele pergunta. “Sou culpado de insônia”. Ele desce de sua varanda em direção ao grupo de vizinhos em seu quintal e eles se afastam, com medo.

“Seus coelhos assustados! Vocês são doentes, sabiam? Vocês são todos pessoas doentes. E vocês nem sabem o que estão começando aqui, porque deixe-me dizer para vocês. Deixe-me dizer para vocês, vocês estão começando algo aqui que... que é a coisa da qual vocês deveriam ter medo. Com Deus como minha testemunha, vocês estão deixando algo começar aqui que é... que é um pesadelo”.

A noite cai em Maple Street e os vizinhos ainda estão na rua. A energia elétrica, o rádio, os carros: tudo segue não funcionando. Mergulhados na escuridão eles todos se vigiam. Charlie tem a justificativa: “Qualquer um que fique contemplando o céu durante a madrugada, tem algo de errado com esse tipo de pessoa”. A esposa de Goodman o justifica também. É apenas um costume que ele tem por causa da insônia. Mas Charlie é vigilante, especialmente quando Steve Brand tenta se desculpar com o casal Goodman. “Cuidado com quem você é visto, Steve. Até esclarecermos tudo isso, você não está exatamente acima de suspeita”. Brand responde rispidamente que nenhum deles está acima de suspeitas. Logo o passatempo de Brand também se torna uma suspeita. Ele vem construindo e operando rádios amadores em seu porão. “Nenhum de nós viu esses rádios”, o vizinho afirma e todos se entreolham. Agora, ao que parece, as suspeitas estão sobre Brand. “Eu falo com monstros do espaço”, ele ironiza, raivoso com as

acusações. “Todos vocês estão desesperados para apontar o dedo”, Brand grita andando de um lado a outro do quintal de Les Goodman.

No silêncio após o sermão de Brand todos ouvem passos vindo pela rua. Na escuridão, ao se virarem, ninguém consegue reconhecer a figura que vem descendo a rua. “É o monstro”, alguém diz e um dos vizinhos corre para buscar sua espingarda. Brand tenta impedir que a arma seja usada, mas convencido de que a figura que se aproxima se trata sim de um invasor do espaço que matará todos ali Charlie pega a arma. Neste momento vemos que a figura que desce a rua tem um martelo preso às suas calças. Exatamente como o martelo de Pete Van Horn, o vizinho que fora até a rua ao lado. Charlie não hesita por muito tempo e dispara. O grupo de vizinhos corre para ver o corpo e se chocam ao descobrir que é um deles. “Charlie, você o matou”. E agora todas as suspeitas repousam sobre Charlie. Ele novamente tem justificativa para seus atos: “Eu só estava protegendo meu lar. Como poderia saber que não era um monstro ou algo assim?” e nesse momento as luzes em sua casa se acendem. Goodman aproveita a oportunidade para virar as acusações contra o vizinho que o tinha acusado: “Você foi tão rápido para matar... e tão rápido em nos dizer com quem deveríamos tomar cuidado. Talvez você tivesse que matá-lo. Talvez Pete estivesse tentando nos dizer algo. Talvez Pete tenha descoberto algo e veio nos contar com quem deveríamos tomar cuidado...” Charlie se desespera e corre para sua casa. Os vizinhos pegam pedras dos jardins e arremessam contra ele. Em seu desespero ele acusa o garoto Tommy. Sinistramente muitos dos vizinhos parecem acreditar. “Era esse garoto que sabia o que aconteceria”, diz uma das mulheres.

A rua descende em violência e perseguição. As luzes das casas começam a se acender e a se apagar, em todas as casas, os equipamentos eletrônicos ligam e desligam e vemos mãos se armando com pedras, equipamentos de jardinagem e até mesmo o martelo de Pete Van Horn e entre imagens desconexas de vidraças quebrando e gritos, vemos todos correndo de um lado para o outro em desespero enquanto a câmera vai se afastando, retrocedendo até uma vista que parece ser de cima de uma colina ao lado da rua. Em *off* ouvimos duas vozes.



**Imagem 19**

*Os alienígenas contemplam o caos na rua Maple*

máquinas e rádios e telefones e cortadores de gramas. Jogue-os na escuridão por algumas horas e então sente e observe o padrão. E este padrão é sempre o mesmo com poucas variações. Eles escolhem o mais perigoso inimigo que eles conseguem encontrar e é eles mesmos. Tudo que precisamos fazer é sentar e observar”.

Voz 2: “Eu presumo então que este lugar, esta rua Maple, não seja única”.

Voz 1: “De forma alguma. Este mundo está repleto de ruas Maple. E nós iremos de uma a outra e deixaremos que eles destruam a si mesmos. De uma a outra. De uma a outra. De uma a outra”.

As duas vozes vem de dois visitantes do espaço, operando um pequeno equipamento em forma de antena (que certamente é o responsável pelo comportamento errático de equipamentos eletro-eletrônicos na rua abaixo). Os dois conversam sobre a sombra de sua espaçonave (imagem 19), um disco voador aparentemente prateado que repousa sobre a colina com sua porta, uma escada em forma de plataforma, aberta. Eles sobem na nave e partem deixando a narração final de Serling sendo reproduzida sobre um cenário de estrelas e do voo da espaçonave.

“As ferramentas da conquista não são necessariamente bombas e explosões e chuva radioativa (*fallout*). Existem armas que são simplesmente pensamentos, atitudes, preconceitos a serem encontrados somente nas mentes dos homens. Que fique registrado, preconceitos podem matar e suspeitas podem destruir. E uma busca inconsequente por um bode expiatório tem sua própria chuva radioativa (*fallout*) para as crianças e para as crianças que ainda não nasceram. E a pena de tudo isso é que essas coisas não estão confinadas à Zona do Crepúsculo”.

“Em uma fração de segundo, a civilização moderna, aparentemente sólida e impregnável, colapsa” (BRODE e SERLING, 2009, p.168) e com ela entra em cena um mal-estar bastante comum à época, transfigurado em caça ao invasor alienígena. “Conspiradores do espaço”, Steve Brand brinca denotando a preocupação de seus vizinhos, tão importante e nervosa quanto a que teriam sobre um confronto nuclear com os soviéticos. A narrativa ecoa as tensões da época acerca da Guerra Fria, em especial busca formular a si própria como um conto cautelar acerca do McCarthyismo e da famigerada ‘caça às bruxas’, com suas perseguições e acusações sobre comunismo e laços com a União Soviética e países sob o julgo dela. E como naquelas audiências, naquelas escutas telefônicas perpetradas pelo Escritório Federal de Investigações (o *FBI*) de J. Edgar Hoover (1895-1972), naquelas conversas informais entre agentes da inteligência norte-americana e quem se imaginava importante informante ao entregar informações quase casuais e cotidianas a respeito de certas pessoas, nas *listas negras* em Hollywood e em diversos outros setores (especialmente criativos) da cultura norte-americana, a rua Maple também se torna rapidamente um cenário de acusações infundadas onde ter um *hobby* solitário, onde caminhar pelo seu próprio quintal numa noite de insônia ou até mesmo caminhar pela rua escura se torna toda a prova necessária para caracterizar qualquer um como *monstro*. Mas os “monstros já estão arraigados nas ruas Maple da confortável América da classe média” (WOLFE, 1997, p.128).

E o argumento que Serling apresenta em “*The Monsters are Due on Maple Street*” apenas superficialmente é uma crítica à sociedade de seu tempo. A nós, parece, outra investida num campo de “observação psicológica do homem”, como diria Adam Cook em “*Probe 7 - Over and Out*”. Em específico, uma observação sobre a condição do homem moderno. Dos *pogroms* aos linchamentos públicos de negros no Sul dos Estados Unidos, da caça às bruxas comunista aos massacres

étnicos na Europa e Europa Oriental. A modernidade é palco da emancipação dos homens mas atrás do cenário dessa peça se desenrola uma liturgia noturna de horrores. *A noite mais densa* serve como juiz dos tempos, decide o embate entre o passado e o futuro mas é espaço para que o medo enquanto condição humana se apresente formulado em terrores materiais. Mais do que mostrar um *lado negro* da vida de classe média suburbana dos Estados Unidos, altamente idealizada por filmes, programas de televisão, publicidade e até mesmo pelo *ethos* político da época, com seus discursos engrandecedores da vida comunitária, branca e de *colarinho azul*, este episódio quer afastar a linha da vida ideal, e em si utópica, já que esses subúrbios se encontram fora da vida urbana e fora da vida rural e, assim, fora da ontologia da vida prática e localizada humana até então. O deslocamento, ou, melhor, a “derrapagem”<sup>68</sup> (WOLFE, 1997, p.129) que o episódio oferece à sua audiência é o posicionamento dos alienígenas, sua compreensão, ainda que superficial, da humanidade e de como seu comportamento é previsível. Eles se regem, parece, pelo “princípio da máquina e não pelo calor humano” (WOLFE, 1997, p.129), sob o auspício do medo e, mais especificamente, do medo do desconhecido as pessoas são levadas a “apoiarem agitadores e a serem manipuladas por demagogos com fortes preconceitos e mentes fracas” (BRODE e SERLING, 2009, p. 169).

Os monstros somos nós. Nos tornamos monstros pela desconfiança, pela alienação perpetrada pela vida do capitalismo tardio que afasta os indivíduos de si mesmos, dos outros e do produto de seus trabalhos e vidas ativas. Só podemos ter certeza sobre nós mesmos e de que vale nesse contexto a construção de si? Ela vale apenas a medida do receio e das ansiedades que são tão facilmente perpetuadas. “Uma vida individual é difícil de ser sustentada na contramão” (TAYLOR, 1991, p.9). A alegoria deste episódio, que o faz um conto cauteloso, é a de que, no caso específico da época, não precisa o norte-americano médio se encontrar com o russo médio para a estranheza do encontro com o outro. Ele pode se dar na mais idílica e arregimentada comunidade humana. O outro pode morar confortavelmente na casa ao lado. O outro *mora* confortavelmente, nesse caso, na casa ao lado. O pesadelo que Les Goodman nos fala é esse: o vivido pelos

---

<sup>68</sup> No original: *slippage*, que quer dizer escorregão, derrapagem.

judeus durante os anos da Segunda Guerra Mundial, triturados nas engrenagens que tinham como objetivo limpar a Europa (e possivelmente o mundo) de qualquer *outro*. De qualquer um que pudesse ser apontado por um comportamento diferente, por um gosto desviante, por uma crença sutilmente diversa. Qualquer um que não se encaixasse na conformidade de um modelo específico, que estivesse, de certa forma, fora da *programação*. Mas este pesadelo é apenas parte de uma noite conturbada de pesadelos que se encadeiam geralmente sob um único tema. E, aqui, na verdade, diríamos que esse tema, o pesadelo que engloba esses *metapesadelos* é o que nos resta de Auschwitz. A utopia contemporânea é a da programação, do nascer ao morrer, da alvorada ao poente, tudo exatamente planejado, construído e arregimentado para um determinado fim. Para um fim maquinístico, para a conformidade, para a homogeneização, atravessando caixas pretas que engendram, ainda que não sejam propriamente fornos para a incineração de corpos, “o aniquilamento do homem” (FLUSSER, 2011, p.26).

O estranhamento apresentado à audiência é visão da sociedade da época (talvez até um tipo de *overview* como aquele que víamos no eixo 2, típico da ideia de viagem ou aventura espacial) e, em certo sentido qualquer sociedade contemporânea ocidental, com contornos diferentes daqueles apresentados pelos discursos legitimadores. A sociedade suburbana dos Estados Unidos neste período era largamente considerada idílica. De fato, um retorno à uma comunidade idílica idealizada quase-rural, mas povoada pelos equipamentos eletro-mecânicos que facilitavam o cotidiano tremendamente, era uma das muitas projeções de mundo futuro contidas no imaginário desta época. Eles são os rádios, os televisores, os fogões elétricos e a gás encanado, os automóveis que levavam os *commuters* de suas comunidades fechadas até os centros urbanos onde os salários altos e os empregos de colarinho branco estavam e de volta até suas casas, numa procissão diária da comunidade ideal até o caos da aglomeração descontrolada de pessoas e de volta até o subúrbio, como um Dante extemporâneo sendo levado pela mão nas auto-estradas e postos de gasolina e depois erguido até as alturas pelas casas lado a lado com grandes quintais e cercados brancos. Mas está cidade (ou segmento de cidade ou municipalidade ou bairro) não está deserta. Ela é habitada por homens e mulheres e crianças. Ou monstros. Depende de como você os vê.

O argumento do episódio iguala o homem contemporâneo aos seus artefatos. Sem eletricidade, sem carros e motores de combustão interna, sem rádios, televisores ou telefones ele não passa de um selvagem. Sua *humanidade* está imbuída na própria modernidade. Sem ela, sem seus índices mais transformadores, ele volta a uma (não menos idealizada) condição primitiva onde a lei do mais forte (a da selva) retorna ao centro do palco político. O asteróide onde Corey de *"I Shot an Arrow Into the Air"* se torna o único *locus* para a existência humana: os naufragos espaciais, separados de todas as referências que determinam e dialogam com a existência cotidiana dos homens, se equacionam com os suburbanos de *"The Monsters are Due on Maple Street"*. Corey e Charlie Farnsworth, Coronel Donlin e Steve Brand. Os cenários de suas tragédias não tão pessoais assim podem parecer completamente diferentes, mas são essencialmente o mesmo. O espaço geográfico e/ou temporal no qual o indivíduo pode ser completamente alienado das configurações inescapáveis que são a matéria prima de sua construção. O medo, que Corey vive naquele asteróide ao se confrontar com a morte lenta por sede e falta de suprimentos e que os moradores da rua Maple vivem ao desconfiar de que um entre eles possa ser um invasor alienígena, é basicamente o mesmo e essencialmente apenas um coadjuvante. Um gatilho, na verdade. É a situação-limite que coloca o piloto Mike Ferris em cada um dos personagens de *The Twilight Zone* de frente com o espelho que só é capaz de refletir a vacuidade da amnésia.

Em diversos momentos diversos personagens, Goodman, com seu sobrenome estranhamente apropriado (*good man* em inglês é bom homem ou homem bom), e sua esposa, Brand e também sua esposa, a mãe do menino Tommy, até mesmo a esposa de Farnsworth, se agarram a um ideal de humanidade. Somos bons, civilizados, estes que acusamos são nossos vizinhos, "bons amigos". Nada é o bastante. Medo e irracionalidade são o verdadeiro *bode expiatório*. Por que? Porque não é sobre o medo em si que esse episódio trata, mas dele enquanto condição inescapável. Não é uma peça de apologia ao poder emancipador da racionalidade, mas sim um comentário sobre a banalidade do mal e a inexorabilidade da irracionalidade enquanto condição humana que remonta ao filme de Fritz Lang de 1936 *"Fury"* (ZICREE, 1982, p.92). "A rua Maple tinha mudado durante a

noite” (SERLING, 1990, p.301) porque é de noite que a dependência do homem contemporâneo fica mais evidente. É durante a noite que o episódio pode melhor apresentar a idealizada comunidade suburbana de classe média enquanto uma anti-utopia. O “sentimento que um tem quando fica longe de casa por muitos e muitos anos e então retorna” (SERLING, 1990, p.301) é o estranhamento de uma utopia removida do registro de *concepção impossível* e tornada “apenas muito possível” onde a única alternativa é “resistir com toda a força que uma pessoa tenha” (KUMAR, Krishan in: RÜSEN, FEHR e RIEGER, 2007, p.25). Não há o movimento da sociedade atual do produtor desta peça até uma sociedade aperfeiçoada do futuro ou num *locus* isolado do planeta; os moradores da rua Maple já habitam uma sociedade de pesadelo. Isto apenas não fica totalmente claro até os momentos finais do episódio. É claro que “a utopia de uma pessoa pode ser o pesadelo de outra” (Ibid. 2007, p.26), mas neste caso o roteiro de Serling e as magníficas atuações especialmente de Jack Weston, que encarna um sócia do senador McCarthy e reencena também uma caça às bruxas, e de Claude Atkins, como a voz da razão, quer transparecer que a utopia em curso na sociedade norte-americana da época, tanto a da vida idílica e resgate de valores tradicionais encarnada na *suburbia* da classe média branca pós-industrial quanto a purificação ideológica, e por essa via também étnica e cultural, são uma distopia, o reverso da sociedade perfeita, em todos os sentidos.

O que está em jogo aqui é o diálogo que propõe que se o homem em si não se transformar, se a metamorfose não acontecer primeiro com ele, na sua construção de si, nos valores que preza, na superação do medo, especialmente o medo que desperta quando do encontro com outro, então nenhuma sociedade jamais poderá ser *melhor organizada*. Nenhuma visão de mundo idealizada sobreviverá a esse teste, o teste que pergunta ao homem quem ele é e aquilo que ele pode ser. Um teste feito sob a afirmação de que “cada homem deveria ser seu próprio governo, sua própria lei, sua própria igreja, um sistema em si mesmo” (WARREN, Josia apud BLOCH, 2006, p.127).

Ao mesmo tempo, “*The Monsters are Due on Maple Street*” também é uma metanarrativa acerca do gênero literário e cinematográfico que inaugura na série e

com o qual busca uma intimidade, a Ficção Científica. A explicação que o garoto Tommy fornece é a camada inicial; o fato de que a princípio os vizinhos riem da história e logo se entregam à paranóia inerente a ela é uma segunda camada; o *plot twist* que mostra que os moradores da rua Maple realmente estavam sendo *atacados* por invasores de outros planetas constitui, então, uma terceira camada. A dinâmica entre essas camadas textuais do episódio é um diálogo entre a série, o gênero e a sociedade da época. É um diálogo sobre a distensão entre a posição dita oficial sobre o gênero e o quanto ele ressoava com as preocupações e ansiedades da época. A Ficção Científica, com ênfase para sua modulação e apropriação pelas histórias em quadrinhos, era considerada na época *literatura de terceira categoria* (*lowbrow*, ou testa baixa ou protuberante, numa alusão ao homem de Neanderthal e significando literatura de baixa qualidade ou para um público menos capaz ou esclarecido). As histórias em quadrinhos ocupavam um lugar ainda mais embaixo nessa suposta escala de qualidade, desde pelo menos o final da década de 1940, com a reação às teorias do Dr. Fredric Wertham que acusavam essas publicações de lesarem as crianças, de propagarem comunismo, discriminação racial e corromperem os valores morais. As ideias de Wertham, derivadas de um estudo que durou 7 anos, foram altamente influentes culminando em matérias na revista Time (em maio e dezembro de 1948), em queima pública e massiva de histórias em quadrinhos (em dezembro de 1948 na cidade de Binghamton, no estado norte-americano de New York) e na formação da ACMP (*Association of Comic Magazine Publishers* ou Associação de Editoras de Histórias em Quadrinhos) que seria, basicamente, um órgão de censura que ainda teria poder até a virada do século, decidindo através da criação do CCA (*Comic Code Authority* ou Código de Autoridade dos Quadrinhos) que tipos de histórias, materiais e ideias eram pertinentes para serem publicadas naquele formato<sup>69</sup>. A Ficção Científica, especialmente *pulp*, também era encarada quase que nos mesmos termos, como entretenimento barato e sem qualidades textuais, visuais ou críticas. Este episódio modula através da dramatização do “antigo adágio de que uma criança os guiará” (BRODE e SERLING, 2009, p.168) a importância desse gênero, em suas

---

<sup>69</sup> Jamie Coville apresenta um resumido estudo sobre a influência do pensamento de Fredric Wertham na crítica e censura das histórias em quadrinhos a partir da década de 1940 que recupera alguns acontecimentos históricos e evidenciando a importância da ACMP e da Comic Code Authority - [http://www.psu.edu/dept/inart10\\_110/inart10/cmbk4cca.html](http://www.psu.edu/dept/inart10_110/inart10/cmbk4cca.html) (acesso em novembro de 2013).

muitas articulações, como mediação das ansiedades de uma sociedade cada vez mais tecnicizada e científica.

## "The Eye of the Beholder" (42)

O olho de quem vê

Em 11 de novembro de 1960, na segunda temporada da série, seremos apresentados ao episódio escrito por Rod Serling e dirigido por Douglas Heyes "*The Eye of the Beholder*"<sup>70</sup>. No elenco estão Maxine Stewart, Donna Douglas, William D. Gordon, George Keymas e Edson Stroll.

Este episódio nos apresenta à história trágica de Janet Tyler (interpretada por Maxine Stewart e Donna Douglas). A senhorita Tyler possui uma terrível deformação física em seu rosto e a vemos deitada em uma cama de hospital com a cabeça completamente coberta por bandagens. Ela está ali para que eles possam "consertar seu rosto", lhe assegura uma das enfermeiras, mas ela sabe que é "muito ruim". Sempre fora assim. "É engraçado", ela diz, a primeira coisa de que consigo me lembrar é outra criança gritando ao me ver". E seu desejo nunca fora por beleza. "Eu só queria que as pessoas não gritassem quando olhassem para mim". Sua deformação é horrível, digna de pena. As enfermeiras confabulam sobre o que fariam no lugar dela e são unânimes: nenhuma delas iria querer continuar vivendo. "Se fosse comigo me enterraria em um túmulo em algum lugar", diz uma. "Algumas pessoas querem continuar vivendo não importa como, não é mesmo?", diz a outra.

"Suspensa no tempo e no espaço por um momento, sua introdução à senhorita Janet Tyler, que vive num mundo muito privado de escuridão, um universo cujas dimensões são do tamanho, grossura e comprimento de uma faixa de gaze que cobrem seu rosto. Em um momento nós voltaremos ao seu quarto e também em um momento nós olharemos por debaixo das ataduras, mantendo em mente, claro, que não devemos ficar surpreso pelo que veremos, porque este não é apenas um hospital, e a paciente 307 não é apenas uma mulher. Isto é a Zona do Crepúsculo, e a senhorita Tyler, com você, está prestes a entrar nela".

A direção e o trabalho de câmera desse episódio previnem que vejamos os rostos de qualquer um dos personagens. Janet Tyler, a protagonista, está com o

---

<sup>70</sup> A tradução mais literal seria *o olho do observador*. O título do episódio faz alusão ao dito popular "*Beauty is in the eye of the beholder*", creditado ao escritor Oliver Platt, que traduz-se simplesmente por 'a beleza está nos olhos de quem vê'.

rosto coberto pelas ataduras e as enfermeiras, médicos e outros pacientes trafegam pelas cenas sempre com os rostos abaixo da linha luz, sempre pelos cantos mais escuros do cenário no que Buck Houghton, produtor de muitos dos melhores e mais memoráveis episódios da série, afirma ser o “mais difícil trabalho de direção que já tivemos” (HOUGHTON apud ZICREE, 1990, p.145).

O médico aparece em cena perguntando-lhe quantas vezes já veio ao hospital e Janet Tyler responde que é a décima primeira vez. Ela e ele sabem que, segundo os regulamentos de saúde do governo, esta é a sua última chance. Ela lamenta especialmente o desperdício que considera que sua vida foi.

“Às vezes penso que passei toda a vida dentro de uma caverna escura. As paredes são de gaze e o vento que sopra pela boca da caverna cheira a éter e desinfetante. Apesar de tudo há um certo conforto em viver nesta caverna. É maravilhosamente privativo. Ninguém pode me ver!”

Ela sabe que as chances de que o procedimento tenha funcionando são pequenas. Devido à estrutura de seus músculos e ossada facial uma intervenção cirúrgica era impossível, restringindo os médicos ao uso de medicamentos. Ela pergunta ao médico se isso falhar ela terá alguma outra alternativa.

Médico: “A cada um de nós é dada tanta oportunidade quanto possível para se adaptar com a sociedade. No seu caso, pense no tempo e dinheiro e esforço gastos para fazer você parecer...”  
Janet: “Parecer o que, doutor?”  
Médico: “Normal, do jeito que você gostaria de parecer”.

Janet Tyler perde o controle. Se deixa tomar pelas emoções, pelo desespero da rejeição total. “Eu quero pertencer”, ela diz. “Eu quero ser como todo mundo”, ela repete. O médico a consola.

“Existem muitas outras pessoas que partilham do seu infortúnio. Pessoas que tem a aparência muito semelhante a sua. A alternativa no caso desse último tratamento não ser bem sucedido consistirá em permitir que você se mude para uma área especial na qual pessoas que nem você podem ser congregadas...”

Furiosa, Janet Tyler o interrompe. “Congregadas? Você quer dizer segregadas! Aprisionadas! Um gueto! Um gueto especialmente para aberrações!” Ela chora e se agarra ao jaleco do médico que a urge por calma e racionalidade. Ele

explica que o estado está sensibilizado para casos como o dela. Que ele está lhe ajudando, dentro do possível, a se adaptar. Ela não quer ouvir.

“Quem são você e esse Estado, que fazem todas estas regras e tradições e normas que devem ser seguidas e dizem que as pessoas que são diferentes tem que ficar longe das que são normais? O Estado não é Deus, doutor. O Estado não é Deus! Ele não tem o direito de castigar aqueles que tem problemas congênitos. Não tem o direito de fazer a feiura ser um crime!”

Ela implora que ele remova logo as ataduras e ele decide por fazer exatamente isso. Chama sua equipe, anesthesiologista e enfermeiras. Enquanto ele espera que tudo esteja pronto nós o vemos numa sala, provavelmente reservada para os médicos e equipe do hospital poderem descansar. Ele está sentado, praticamente no escuro, fumando um cigarro quando a enfermeira-chefe entra pela porta e vem conversar com ele. O caso de Janet Tyler se tornou uma questão pessoal para ele. Ele afirma que viu “o verdadeiro eu” de Janet, por debaixo das ataduras. A enfermeira não consegue esse nível de empatia.

Enfermeira: “É mais fácil para mim pensar nela como humana quando seu rosto está coberto”.

Médico: “Por que devemos nos sentir assim, enfermeira? Qual é a diferença entre a beleza e algo repugnante? É a profundidade da pele<sup>71</sup>? É menos do que isso! Por que as pessoas não podem ser diferentes?”

Enfermeira: “Cuidados, doutor. O que está dizendo...”

Médico: “Eu sei, traição”.

Enfermeira: “Este caso está atrapalhando seu equilíbrio, seu senso de valores...”

Ele apenas balança a cabeça e somos levados ao saguão do hospital onde duas enfermeiras preparam-se para o procedimento de remoção das bandagens que cobrem o rosto de Janet Tyler enquanto assistem os momentos iniciais do discurso daquele a quem elas se referem como sendo O Líder. Vemos a grande tela de televisão que se ergue por detrás do balcão como um imenso retângulo de vidro que se ilumina com a imagem de um homem em uniforme militar num púlpito. Não podemos, como com todos os outros personagens do episódio, ver seu rosto direito. A imagem está longe e escurecida. Ele começa a falar. “Boa noite, senhoras e senhores. Hoje eu falarei a vocês sobre a gloriosa conformidade, sobre o deleite e o maior dos prazeres da nossa sociedade unificada”.

---

<sup>71</sup> No original: *skin deep*. Essa expressão geralmente denota superficialidade e preferimos aqui buscar manter o jogo de palavras.

A cena corta e o médico começa a remover as bandagens de Janet. “Mantenha-se racional”, ele urge, pedindo que ela mantenha os olhos abertos e descreva o que vê ou sente. Ele assegura que ela deve manter a calma e que mesmo que o procedimento tenha falhado ela ainda pode “viver uma vida longa e frutífera entre as pessoas iguais à ela”. Ela não deseja isso. Ela deseja, se não pode se conformar à sociedade, morrer. O médico lhe diz que de fato o Estado efetua o “extermínio de indesejados”, mas que ela não se encaixaria nos requisitos. Ela se cala e ele continua o procedimento de remoção das ataduras.

Ao remover o último pedaço de gaze ele percebe que o procedimento não teve nenhum efeito. A equipe de médicos e enfermeiras se choca com a visão do rosto deformado, ele cobrem suas bocas em suspiros de horror e viram os rostos, ainda encobertos pelas sombras. No centro da sala vemos o cabelo loiro de Janet e ela se levanta e revela-se uma mulher humana normal. De fato, linda e interpretada por Donna Douglas, atriz que logo ficaria famosa na série de sucesso “*The Beverly Hillbillies*” (ou “A Família Buscapé”, como ficaria conhecida no Brasil). Ela tenta correr mas é segurada por enfermeiras que acendem a luz revelando, então, que de fato são todas as outras pessoas que poderiam ser consideradas deformadas. Médicos, assistentes e enfermeiras tem rostos contorcidos, narizes largos e arrebitados como porcos, bocas retorcidas com lábios grotescamente similares a cera de vela derretida e olhos lânguidos e caídos. (imagem 20). Ela se solta das enfermeiras e saindo pela porta do quarto corre pelos corredores do hospital que estão repletos de telas que reproduzem a imagem e o discurso do Líder.

“Nós devemos saber agora que só deve existir um propósito. Uma única norma, um único método. Uma única entidade de pessoas. Uma única virtude. Uma única moralidade, um único *quadro*<sup>72</sup> de referência. Uma única filosofia de governo. Devemos acabar com tudo aquilo que seja diferente. Como se fosse um câncer! É essencial, como sociedade, que não só tenhamos leis, mas que nós nos conformemos. As diferenças nos enfraquecem. As mutações nos destroem. Uma inconcebível permissividade aos desvios do normal é o que acaba pondo nações inteiras de joelhos! A conformidade deve ser venerada e mantida sagrada. Conformidade é a chave para a sobrevivência!”

---

<sup>72</sup> No original: *frame of reference*. *Frame* é a palavra para estrutura ou armação e também é a palavra que originalmente Charles Taylor (1989) utiliza, *frameworks*, e que aqui traduzimos como configurações.



**Imagem 20**

*Janet Tyler se desespera ao removerem suas ataduras*

Ela corre pelos corredores, desviando dos olhares curiosos e repugnados das pessoas até encontrar, numa sala, um homem que, a princípio, não vemos o rosto e do qual ela mesma sente repulsa, se encolhendo num canto e chorando. O homem é Walter Smith, o representante do vilarejo de indesejados para o qual ela será mandada. Ele é interpretado por Edson Stroll, um ator também reconhecido na época por sua beleza física. “É o único jeito”, lhe diz o médico e Smith lhe explica:

“Senhorita Tyler, nós temos uma comunidade adorável com pessoas maravilhosas. Creio que gostará do lugar para onde vou levá-la. Ali estará com os de sua espécie e em pouco tempo... se surpreenderá quão pouco tempo... você sentirá que pertence, sentirá que é amada. E você será amada”.

Ela chora e pergunta a ele porque eles tem que ter essa aparência, porque eles tem que ser diferentes. Ele não sabe responder, mas lembra de “um ditado muito antigo”, que diz: “A beleza está nos olhos de quem vê”<sup>73</sup>. Ele lhe diz que ela

---

<sup>73</sup> No original: “*Beauty is in the eye of the beholder*”.

deve repetir isso para si mesma até compreender o que realmente quer dizer. A equipe do hospital se despede dela e Smith a leva pelo braço.

“Agora as perguntas que vem a mente. Onde é esse lugar e quando é isto, que tipo de mundo é este em que a feiura é a norma e a beleza é o desvio desta norma? A resposta é, não faz diferença. Porque o antigo ditado é verdadeiro. A beleza está nos olhos de quem vê, este ano ou daqui a cem anos, neste planeta ou onde quer que exista vida humana, talvez até mesmo entre as estrelas. A beleza está nos olhos de quem vê. Lição a ser aprendida... na Zona do Crepúsculo”.

O título original deste roteiro era “*A Private World of Darkness*”<sup>74</sup>, ou um mundo de escuridão privativa, (BRODE e SERLING, 200’, p.204) e ele articula diversas questões através de um *mise-en-scène* macabro, com elementos de *film noir* e do tipo de suspense em narrativas visuais que fez o nome de Alfred Hitchcock, com tomadas baixas, lentes de *olho de pássaro* e o constante enfumaçado em todas as cenas (quase todos os personagens fumam em um momento ou outro do episódio). Assim o episódio é dramática e visualmente dividido em três partes:

“Ato um, no qual a situação é introduzida, foi filmado com estilo subjetivo. Nós vemos Janet, mas não nos é permitido uma boa olhada dos outros personagens porque as bandagens que impossibilitam que ela veja ditam que o que percebemos fique nas sombras. Mais do que apenas ‘esperto’, isso se prova um estilo funcional durante o final do episódio. Ato dois começa quando o médico corta as ataduras. Aqui a maioria das cenas é do ponto de vista de Janet; nós vemos o que ela vê. Nós somos Janet; ela é nós. Conforme as bandagens são cortadas, nós experienciamos uma das mais incríveis cenas da série. O seu ponto de vista, e também o nosso, se mantém parado, focado na luz que há no teto. Com cada camada de material de mumificação que é removida, aquela luz se torna mais brilhante, lembrando a luz da morte. Uma aura impede que tenhamos certeza se o coração palpitante é o de Janet, do simpático médico ou o nosso. A versão televisiva do arco cênico foi removida; estamos unificados com tudo que ocorre na tela.

As bandagens são removidas e a equipe médica está em choque, nós somos jogados num curto terceiro ato, a câmera agora objetiva” (BRODE e SERLING, 2009, p.205).

A matéria da qual trata este episódio é a construção do eu, a carga ideológica pesadíssima que os discursos acerca de conformidade e o belo acarretam e, mais essencialmente, como essas questões se articulam para formar um impulso utópico e uma alerta anti-utópico. Como praticamente todos os episódios que vimos até aqui (e, numa espécie de conclusão parcial anteciparíamos que essa é uma das

---

<sup>74</sup> A tradução mais literal seria *um mundo privado de escuridão*. O termo permaneceu no roteiro na narração introdutória feita por Serling.

características essenciais a essa série) este também se trata de um conto cauteloso e contém um discurso anti-utópico no sentido em que se associa à compreensão de que a visão de mundo vigente na época de sua produção e veiculação era a de que o projeto de sociedade em curso nos Estados Unidos era de cunho utópico. Esta utopia (ou distopia) apresentada na forma de um estado totalitário que tem como principal mote a conformidade de todos os seus indivíduos a um conjunto de normas especificamente estéticas é um golpe pesado contra a dupla lâmina do medo que imperava nessa época: de um lado, o medo mesmo da conformidade, da homogeneização dos indivíduos às exigências externas e da perda da individualidade e o medo, por outro lado, de que um excesso de individualismo acarretaria a fragmentação e possível ruína da sociedade, com os indivíduos todos cada vez mais separados uns dos outros quanto a vivência e quanto ao arcabouço de valores e imaginários que os une enquanto civilização e cultura.

Mas além de uma simples dicotomia entre esses *tipos de medos*, “*The Eye of the Beholder*” coloca em cheque a questão de como as ideologias são capazes de aniquilar o Eu, o *self*. “Qualquer um que parece diferente pode também ter valores diferentes, valores que desafiam o *status quo*” (WOLFE, 1997, p.154). A grande insolubilidade das utopias emancipatórias e igualitárias: que homem é esse que precisa ser igual aos outros para que as iniquidades deixem o palco da existência humana? O que resta ao indivíduo quando ele precisa se *conformar* a um conjunto de exigências externas que podem ir muito mais longe do que obediência às determinadas leis e regulamentos? A feiura como crime. E não era a feiura aquilo que os brancos imputavam ao negro? Seus lábios grandes eram deformados, não eram? Não era a feiura do judeu, vista em seus traços característicos, uma coisa perene na propaganda anti-semita que ainda se espalha por países do Oriente Médio e em sites de grupos de supremacia branca? Este episódio ecoa o totalitarismo e sua carga ideológica mas também é mais um verso na narrativa que se amarra por entre os episódios e que é crítica e ataque à utopia contida na sociedade norte-americana (e, por que não, também na Ocidental como um todo) a partir da derrubada do Eixo e do levante das duas potências polarizadoras do final do século XX. Ambas propagam a conformidade: ao modelo socialista-comunista-Leninista-Stalinista da União Soviética, ao modelo do New Deal, tardo-capitalista,

consumista dos Estados Unidos. Ambas se posicionam como centros emissores de sentido, como duas versões possíveis do dever-ser humano que se apresentam como *único poder-ser do humano*.

A comunidade para qual Tyler será levada, esse “gueto para aberrações”, também parece conter uma pulsão utópica. Uma comunidade “adorável”, “boas pessoas”. Eles são certamente as vítimas (ou melhor dizendo, o dano colateral) desse sistema e seu “propósito” único de emancipar os homens de suas iniquidades pela igualdade total. Entretanto, eles são também apenas outro modelo de comunidade idealizada, não muito diferente daquela que vimos em *“The Monsters are Due on Maple Street”*. Qual a dimensão do poder-ser desta comunidade de indivíduos rejeitados quando eles são literalmente apenas uma ilha banhada de todos os lados pelo mar da conformidade?

Além das camadas superficiais de crítica (anti) utópica, este episódio é uma peça acerca do relativismo. O belo aqui, aquele que está sempre nos olhos de quem o vê, na verdade é o figurante para todos os referenciais. *A boa vida está na vivência de cada um. Os valores morais estão na valorização que cada um dá a eles*. E assim por diante. A resposta que o episódio fornece para a questão da conformidade são os caracteres mais essenciais à ideia de individualismo: a busca pela liberdade para construir a si mesmo, a liberdade para se associar aqueles valores, ideias e pessoas que fazem sentido dentro da configuração de referências de cada um, a noção de que tudo aquilo que importa sobre cada indivíduo está muito mais profundamente arraigado, está além da “profundidade da pele”, a ideia de que, na verdade, qualquer busca é uma busca por si mesmo.

“Eu quero ser como todo mundo”, Janet grita por debaixo de suas ataduras, mas a lição a ser aprendida neste episódio é a de que ninguém pode ser igual à nenhuma outra pessoa. Esta é a crítica anti-utópica a que este episódio serve. Ele trafega entre dois estranhamentos, o de que médicos, enfermeira e paciente jamais parecem-nos realmente diferentes de nenhum modo significativo e o *plot twist* que reverte as expectativas. O olho e a percepção são centrais aqui. O ditado que dá nome ao episódio remete a ideia de que o olho é mais um intérprete do que um

perceptor. De que é a mente que constrói o belo, a ideia do que é belo e o que nela poderia se encaixar. “A beleza não é uma qualidade das coisas mesmas: Ela existe meramente na mente que as contempla” (HUME, 1757, s/p). Ela é relativa ao ponto de vista no que ele nos fala acerca das tomadas de posição valorativas.

“Uma pessoa pode até mesmo perceber deformidade, onde outra é sensível à beleza; e cada indivíduo deve se sujeitar ao seu próprio sentimento, sem pretender regular o dos outros. Perseguir a beleza verdadeira, ou a deformidade verdadeira, é uma empreitada infrutífera, como tentar definir o verdadeiro doce ou verdadeiro amargo” (HUME, 1757, s/p).

Seria incorreto pressupor que o mesmo vale para outros tipos de valores? Pensamos que não e, mais do que isso, pensamos que é exatamente a proposição que o episódio nos traz. Fazendo eco ao aforismo de Benjamin Franklin em seu *“Poor Richard’s Almanack”*, de 1759, *“The Eye of the Beholder”* conjuga uma visão especificamente norte-americana sobre o valor e a importância do individualismo frente às pressões de referenciais exteriores que buscam normalizar o cotidiano. “Felizes são aqueles que estão convencidos da opinião geral”, Franklin ironiza em seu parágrafo 446. Uma ironia tão pertinente quanto os três atos da vida de Janet Tyler - uma vida de rejeição, uma vida enclausurada num hospital (um mundo pessoal de escuridão) e a nova vida que a aguarda no gueto para abomináveis.

Esta percepção do outro, de um outro radicalizado, voltará em diversos episódios desse eixo. Antecipamos que é a maneira com que a série melhor trata da questão de o que o homem se torna na modernidade tardia. O posicionamento aqui é o de que o indivíduo e apenas ele é a “fonte absoluta”, sua “experiência não provém de [seus] antecedentes, de [seu] ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.3). O episódio joga-nos novamente na questão entre o nós e eu, entre o eles e eu, entre o gregarismo e o individualismo. O homem não está mais indissolivelmente ligado aos outros ou sequer ao seu mundo. Janet Tyler não reconhece a autoridade do governo totalitário que rege seu mundo em elencar desejáveis e indesejáveis. Até mesmo seu médico, confrontado com a realidade da exclusão de sua paciente, tem suas dúvidas. “Traição”: ele sabe que seus pensamentos traem aquilo que o liga a todos os outros em seu mundo, em sua sociedade. A afirmação do poder-ser humano é um diálogo entre o aqui e o nenhures que remove (ou pelo menos desloca) o homem de seu

estado perene de estar-no-mundo: a reflexão sobre o mundo é de segunda ordem, ela começa com um ato reflexivo sobre seu próprio começo. Entender-se no mundo é deslocar-se para dentro e para fora dele, diferentemente da lida sobre os discursos que o delimitam que não podem jamais ser um fiacre do qual se pode sair ou entrar à vontade.

“Este é o paradoxo de todo ser no mundo: dirigindo-me para um mundo, esmago minhas intenções perceptivas e minhas intenções práticas em objetos que finalmente me aparecem como anteriores e exteriores a elas, e que todavia só existem para mim enquanto suscitam pensamentos e vontades em mim” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.130).

### **“Will the Real Martian Please Stand Up?” (64)**

O verdadeiro marciano poderia por favor se levantar?

Essa lida com uma questão de perspectivas e percepções voltará a aparecer em *“Will the Real Martian Please Stand Up”*, em 26 de maio de 1961. Dirigido por Montgomery Pittman e com roteiro de Rod Serling este episódio traz a temática da viagem espacial até o planeta Terra. Os invasores desta vez certamente não são humanos, ou, melhor, não são do planeta Terra.

Vemos uma colina coberta de neve e ouvimos zunido caracteristicamente utilizado na apresentação do voo de naves espaciais e discos voadores em filmes e programas de televisão ou rádio. O som para abruptamente depois de uma explosão. Numa estrada que leva até ali vemos dois policiais chegando em sua viatura. Eles investigam o local e concluem que o que quer que tenha sido caiu no lago e ficará lá até o final do inverno devido ao congelamento da água. O policial Bill Padgett, interpretado por John Archer, informa a Guarda Nacional sobre a queda deste objeto voador não identificado ou OVNI (*unidentified flying object* ou *UFO*) e o policial Dan Perry, interpretado por Morgan Jones, continua investigando e encontra pegadas às margens da Lagoa da Tracy (*Tracy's Pond*, a localidade na qual a aeronave teria caído). Perry avisa seu parceiro que hesita em reportar a descoberta das pegadas. “O que está acontecendo?”, pergunta-lhe a voz no rádio, ao que ele responde “Nós ainda não sabemos”, balançando a cabeça. Antes de desligar a pessoa do outro lado relembra Padgett de que eles precisam verificar um bloqueio

feito em uma ponte há algumas milhas dali. A ponte pode estar condenada e sob o risco de desabar.

“Não há dúvida”, diz Perry, “algo saiu da lagoa e foi na direção da lanchonete”. Os dois decidem seguir as pegadas e ao vermos eles andando pelo bosque, por detrás de uma pedra surge Rod Serling e sua narração.

“Uma noite invernal de Fevereiro, o presente. Ordem dos eventos: uma ligação de uma mulher assustada informando sobre a chegada de um objeto voador não identificado e a verificação do evento que vocês acabam de testemunhar feita por dois policiais, com nada mais a esclarecer além da evidência de algumas pegadas em direção uma lanchonete de beira de estrada. Já ouviu falar de procurar uma agulha num palheiro? Bem, fiquem conosco agora e vocês serão parte de um time de investigação com a missão não de encontrar a proverbial agulha, não, sua tarefa é muito mais difícil. Eles tem que encontrar um Marciano na lanchonete, e em apenas um momento vocês procurarão com eles, porque vocês acabam de aterrissar na Zona do Crepúsculo”.

Na lanchonete Hi-Way Cafe há um ônibus estacionado. Os passageiros aproveitam uma parada em sua viagem de Hook's Landing até Boston quando os policiais aparecem. Eles perguntam pelo motorista do ônibus e o informam de que a ponte à frente foi declarada temporariamente fechada e ele informa que não faz diferença, eles não podem retornar pelo caminho que vieram. A nave derreteu sobre a pista e congelou novamente, formando uma camada escorregadia pela qual não se pode trafegar. “Parece que vocês estão isolados”, diz o Haley o dono ou talvez administrador da lanchonete por detrás do balcão. “Até de manhã pelo menos”, completa o policial Perry para o desconforto dos clientes. “Eu preciso estar em Boston as nove da manhã!”, diz um dos passageiros. Um homem grisalho, magro, com terno e um sobretudo grosso. Ele muda de mesa e senta-se com o motorista chamado Olmstead e interpretado por Bill Kendis, começando uma discussão sobre a qualidade dos serviços da empresa de ônibus. O motorista apenas responde que não tem controle sobre pontes e o clima. Enquanto essa conversa transcorre o oficial Padgett observa cuidadosamente cada uma das pessoas sentadas. Haley percebe que eles estão procurando por alguém.

“Motorista, você tem uma lista dos passageiros?”, pergunta Padgett. Ele não tem, mas lembra-se que eram seis passageiros. “A não ser que algum tenha caído pela janela”, o motorista diz, “eu peguei seis e devo entregar seis passageiros”.

“Ninguém caiu do ônibus, mas alguém deve ter pulado para dentro”, diz Padgett. “Há sete passageiros aqui agora”. Ele se vira para Haley: “Havia alguém aqui antes do ônibus chegar?” Haley diz que não. Inutilmente Padgett pergunta aos ocupantes da lanchonete qual deles não estava no ônibus. Obviamente todos afirmam que desceram ali vindos no ônibus. O homem que discutia com o motorista, Ross, interpretado por John Hoyt, logo se irrita com as perguntas do policial e afirma que se será interrogado requer imediatamente um advogado. Nisso, o homem que estava sentado ao balcão, com as costas viradas para a audiência, chamado Avery e interpretado por Jack Ellam, vira-se e ri maniacamente. Sua aparência é estranha. Olhos esbugalhados e um deles torto e com movimentos erráticos. A boca é torta e os cabelos desgrehados. Ele responde aos risos, fazendo graça do comportamento de Ross que apenas fala: “Isto é uma lanchonete ou um quartel-general da Gestapo?” Haley pede que Ross se acalme e pede explicações aos policiais que lhe explicam que há umas duas horas atrás receberam uma ligação de uma mulher que afirmava ter ouvido alguma coisa sobrevoar a região e então cair. Eles não sabem direito de onde veio ou o que é, mas Padgett brinca que seria mesmo um objeto voador não identificado, um OVNI vindo de outro planeta.

Haley: “Quer dizer que algo aterrizou no lago da Tracy e então veio aqui? Isso é loucura. Nada vem aqui desde às onze da manhã. Nada... exceto...”  
Olmstead: “Exceto eu os meus passageiros. Eu e mais seis pessoas. Isso quer dizer que uma pessoa aqui...” (ele para de falar e olha assustado para o teto, como se olhasse para o céu).

A conclusão é clara. Se Olmstead trazia seis passageiros e agora oito pessoas estão na lanchonete, um deles necessariamente é o homem ou criatura ou o que quer que seja que saiu do lago da Tracy e deixou aquelas pegadas. Os clientes começam a ficar nervosos e partem para justificativas e defesas. Nem mesmo Olmstead lembra as pessoas que entraram no ônibus, muito menos os passageiros que subiram na condução apressadamente em Hook's Landing - também nevava e estava escuro quando eles subiram - e desceram com a mesma pressa. “É exatamente como uma história de Ficção Científica, é isso que é!”, diz Avery com uma excitação inegável. “Como as de Ray Bradbury! Seis humanos e um monstro do espaço!” Ele se aproxima de Ross e diz “Você não tem um olho atrás da nuca, não é mesmo?” o que só faz com que o homem se irrite novamente. Uma das passageiras interrompe e pergunta ao policial o que eles farão em seguida e afirma

que é fácil diminuir o número de suspeitos: como é apenas uma pessoa (ou monstro do espaço) a mais, os casais (um senhor e uma senhora e dois jovens) estão exonerados. Porém a moça começa a desconfiar de seu marido. “Poderia jurar que você tinha uma verruga na bochecha”, ela diz para ele. O senhor do outro casal se levanta, claramente alterado: “Vocês sabem o que vai acontecer? Ficaremos todos tão paranóicos que vamos encontrar detalhes invisíveis para culparmos uns aos outros. Isso é estupidez!” Logo sua esposa também começa a desconfiar dele. Avery, ainda sentado ao balcão, gargalha. “Eu adoro isso”.

Os policiais pedem a Haley que feche a porta dos fundos da lanchonete e um deles começa a pedir alguma forma de identificação aos passageiros do ônibus. Primeiro a Avery, depois para a mulher que propôs que os casais fossem eliminados da lista de suspeitos. Nenhum dos dois possui. Ross intervêm novamente e afirma que a explicação para que a presença de sete passageiros só pode ser explicada por falha do motorista ao contar quem subiu no ônibus. Olmstead agora está certo de que contou corretamente e no exato momento em que o oficial Padgett se vira novamente para a mulher, chamada Ethel McConnel e interpretada por Jean Willes, a *jukebox* atrás da porta de entrada da lanchonete começa a tocar música. A música toca durante alguns segundos e então para e logo as luzes piscam e então voltam ao normal.

Agora todos ficam visivelmente assustados e o clima de piada, em muito consequência das piadas de Avery e da leviandade com que Padgett conduzia sua investigação, desaparece. Haley garante que a *jukebox* não foi uma piada feito por ele. Os policiais foram até a ponte, que na verdade não é muito longe da lanchonete, e ao retornarem Ross e Olmstead começam a discutir novamente. E novamente a respeito da ponte. Nisso as luzes da lanchonete se apagam e logo acendem novamente. A *jukebox* começa a tocar de novo. A jovem moça de um dos casais se pergunta porque eles precisam ficar presos ali com o que quer que esteja fazendo isso. Ela e muitos dos outros passageiros estão muito assustados agora e Padgett tenta reconfortá-los respondendo a pergunta da garota:

“A razão, senhorita, é essa. Aqui somos como crianças presas num armário. Ninguém entende o que está acontecendo. E se foi algum tipo de disco voador (*saucer*) que pousou naquela lagoa e depois veio até aqui eu acho

que seria uma ótima ideia se identificássemos essa pessoa e o impedíssemos de sair daqui”.

Mas o clima está nervoso e a imaginação dos passageiros e até mesmo de Haley está a serviço de sua paranóia. “Pode ser que quem quer que seja possa ser invisível!”, conjectura Haley e logo Ross começa a antagonizar todos os passageiros. Eles já estão todos se voltando uns contra os outros e então as luzes começam a falhar novamente. Todos se entreolham num clima tenso que é abruptamente interrompido: os açucareiros em cima das mesas começam a explodir. Os oficiais se armam, um deles indo investigar a sala dos fundos da lanchonete. Ross parece o mais calmo e olha distraidamente para o telefone da lanchonete, um aparelho grande como aqueles pagos que ficam em vias e locais públicos, na parede ao lado da porta de saída. O aparelho toca e Padgett atende. Ele escuta durante um instante, agradece e coloca o fone no gancho novamente. “A ponte está OK”. Não tendo provas ou razão para deter os passageiros durante mais tempo os oficiais os liberam, sob a pressão de Ross, que é o primeiro a pedir que partam de uma vez, e a cautela de Avery, que aponta o erro dos policiais. “Pode ser, senhor, mas não podemos prender uma pessoa sob a suspeita de ser um monstro”, Padgett responde ao homem. Ele se prontifica a cruzar a ponte primeiro, escoltando o ônibus até o outro lado e os passageiros levantam e pagam suas contas. Padgett e Olmstead contam os passageiros. Sete. O ônibus parte.

Vemos então a *jukebox* da lanchonete trocando de disco e começando uma outra música. Do lado de fora uma figura se aproxima e olha para dentro pela janela com o letreiro Hi-Way Cafe pintado. É Ross. Ele entra na lanchonete e senta-se no balcão. Haley o olha espantado. “Alguma coisa para você?”, ele pergunta e Ross responde: “Café. Preto”.

Haley: “Ei, olhe só, você não... quero dizer... você não foi embora naquele ônibus?”

Ross: “Sim, de fato eu fui. Sim, eu fui embora naquele ônibus. E você quer saber uma coisa? Aquela ponte não era segura. Ela desmoronou. O carro patrulha da polícia... O ônibus... tudo. *Caplunk*, direto no rio. Uma cena terrível. Ninguém sobreviveu”.

Haley: “Exceto você”.

Ross: “Exceto eu. Sorte, não é mesmo?”

Haley: “Muita sorte. Mas... mas...?”

Ross: “Mas o que?”

Haley: “Nem sequer está molhado!”

Ross: “Molhado? O que significa molhado?”

Haley: “Como assim ‘o que significa molhado’? Você caiu dentro do rio, mas sua roupa está seca!”

Ross: “Uma ilusão. Apenas uma ilusão. Como aquela *jukebox* tocando ali no canto. Isso é uma ilusão também” (a *jukebox* para de tocar) “Ou aquele telefone tocando” (o telefone começa a tocar) “Isso é uma ilusão. Apenas um truque barato (a *parlor trick*)”.

Haley: “O que você é? Algum tipo de mágico?”

Ross: (risos) “Quem? Eu? Dificilmente” (de dentro de seu casaco sai um terceiro braço segurando um maço de cigarros, a sua mão esquerda pega de dentro dele um cigarro e a sua mão direita que já estava sobre o balcão pega fósforos de dentro do outro lado do casaco) “Antes que desmaie, posso lhe dizer que meu nome não é exatamente Ross nem tão pouco eu me dirigia à Boston. Na realidade fui enviado como um tipo de batedor avançado” (ele dá uma tragada no cigarro) “Estes, como os chamam, cigarros? Tem um gosto delicioso. Não temos nada assim em Marte, que é casualmente de onde eu venho. Estamos começando a colonizar. Meus amigos chegarão muito em breve. Acho que eles vão gostar daqui. Um local amável. Tão remoto. Tão agradável... tão ermo. O lugar perfeito para uma colônia, não concorda, senhor Haley? Enquanto esperamos, que tal um pouco do que vocês chamam de... música?”

Haley: “Por mim tudo bem. Eu também tenho que esperar. Veja, senhor Ross, meu nome não é Haley. E eu concordo com você, este é um lugar extraordinário para colonizar. Nós em Vênus tivemos a mesma ideia há muitos anos atrás. E eu acho que eu realmente deveria lhe dizer que seus amigos não estão chegando. Eles foram interceptados. Oh, uma colônia está chegando. Mas vem de Vênus. E se você ainda estiver vivo... eu acho que verá como somos diferentes” (Haley remove seu chapéu e releva que em sua testa há um terceiro olho) (imagem 21). “E eu concordo com você sobre o que eles chamam de música. Por que você não coloca uma para tocar?”.

Haley gargalha de Ross que se encolhe sobre o banco do balcão agarrado a sua xícara de café e ouvimos a narração final de Rod Serling.

“Incidente numa pequena ilha a ser considerado crível ou incrível. Porém, se um dândi de cara amarrada chamado Ross ou um grande e amável homem atrás de um balcão que maneja uma espátula como se tivesse nascido com uma na sua boca, se alguma dessas duas entidades entrar no local, você deve segurar suas mãos - todas as três - e conferir a cor de seus olhos - todos os três. Os senhores em questão podem estar te puxando para a Zona do Crepúsculo”.

Esta alegoria da caça às bruxas não é encenada de forma alguma com a mesma seriedade de “*The Monsters are Due on Maple Street*”. É uma peça cômica, acentuada pela atuação de Jack Ellam como Avery, o senhor de aparência bizarra que faz piadas sobre autores de Ficção Científica e provoca risadas em Olmstead e fúria em Ross, e que subverte as expectativas (de forma menos complexa do que em “*The Eye of the Beholder*”) ao alargar a questão da diferença.

Estamos muito distraídos procurando o Marciano para termos a chance de perceber o Venusiano que estava ali o tempo todo. Estamos muito distraídos com as



**Imagem 21**

*O venusiano Haley apresenta seu terceiro olho ao marciano Ross*

palhaçadas de Avery para perceber quem é o Marciano. “A lição a ser aprendida aqui é que é fácil ser surpreendido pelo traçoeiro lugar-comum, até mesmo quando advertidos” (SIRRIDGE, Mary In: CARROLL e HUNTER, 2006, loc.965). O real está sempre um passo a frente da nossa percepção, a verdade ocupa uma posição muito instável no mundo, as opiniões surgem da persuasão e dessas reconstruções que operamos no cotidiano com os dados textuais e perceptivos que nunca podem ser completamente definidos, que nunca são *finais*.

Este episódio é portanto um “exercício epistemológico” (SIRRIDGE, Mary In: CARROLL e HUNTER, 2006, loc. 963). É um pensamento-experimento (*thought experiment*) (PLANTINGA, Carl In: CARROLL e HUNTER, 2006, loc. 818) sobre a política totalitária e como ela dilui quase que completamente a sua base ao usar e abusar de seus próprios elementos ideológicos. O título original deste roteiro, escrito ainda em outubro de 1958 (ZICREE, 1990, p.205), “*Nobody here but us Martians*” (ou “Ninguém aqui além de nós marcianos”), denunciava ainda mais

claramente a situação-limite que o episódio procurava criar. A sátira quer arrancar do cotidiano a função ideológica e apresentá-la como situação-limite: *segregacionismo como aventura espacial*. O alienígena só pode ser diferente de nós e sendo diferente ele pode ter valores que não são compatíveis com os nossos ou, em outras palavras, sendo necessariamente diferente ele também é provavelmente perigoso. Perigoso à ordem do mundo e precisa ser encontrado e impedido. Mas como se ele é tão parecido conosco? Aliás, como ele é tão parecido conosco? Ele coloca a importância de seu trabalho na frente da segurança dos passageiros do ônibus, seu lema parece ser a pressa, a velocidade. Suas críticas ao motorista Olmstead são tão profundamente racionais: como aquele homem pretende conduzir um negócio de sucesso se ele não preza pela eficiência acima de tudo? Seu nome não é Ross, mas este marciano estaria perfeitamente apto a receber uma outra lição por sua estada nesse espaço de convergências que Rod Serling chama de Zona do Crepúsculo.

Esta peça encena duas versões dos horrores totalitários, a primeira uma cicatriz que se fechava e a segunda ainda tão a flor da pele: a segregação étnica e a perseguição política. A ideologia opera afirmando que este elemento a ser removido da sociedade, que é culpado pela sua desunião que causa a decadência de um modo de vida, é essencialmente diferente e deve ser normalizado ou eliminado. Ela *naturaliza* uma construção histórica. Na questão étnica ela afirma que essa *outra raça* deve necessariamente ser essencialmente diferente, naturalmente aberrante. Na política ela infere uma doença adquirida que precisa ser tratada ou eliminada antes que sua fase de contágio se incida sobre outras pessoas *normais*. Entretanto, é apenas o medo, o pânico e as acusações que operam aqui por contágio. O *diferente* não é tão facilmente identificado. Ele não *se porta* como um diferente. Ele se adequou. Ross menciona a Gestapo, age e fala como o estereótipo do homem de negócios apressado, sem emoções. Haley, o atendente da lanchonete, interage até mesmo com os policiais com naturalidade. Ambos se educaram, talvez Haley mais por estar a mais tempo na Terra, a não se portarem *como* alienígenas. Eles se *humanizam*. Eles fazem *semelhança* e *identidade* convergirem no lugar-comum do cotidiano. De fato, é de dentro da própria função ideológica que emerge o conceito do que é ser humano nessas condições sociais e históricas e é também dela que emana a definição do que é *alienígena*, em seu sentido lato de estrangeiro, daquele

que vem de fora. Para que haja um *de fora* é necessário que exista o *dentro* e é exatamente aí que aparece a crítica em forma de sátira do episódio. Quais são as fronteiras deste *dentro*? Quais são, de fato, as fronteiras de qualquer *dentro*?

O *plot twist* é o aparelho que o episódio utiliza para colocar exatamente essa questão. O encontro de Ross e Haley enquanto alienígenas subverte o suspense do episódio (a busca por *um* alienígena específico que se mascara de humano em meio a uma situação completamente cotidiana) mas também é o artifício que revela uma realidade múltipla, incompatível com as percepções humanas (ou como as humanas, visto que anteriormente Haley não percebera que Ross era um Marciano e nem Ross percebera que Haley era um Venusiano) e necessariamente impossível de ser completamente definida. A profundidade dessa leitura nos leva a perceber que o episódio utiliza-se da ideia de utopia para falar sobre a impossibilidade da utopia. É uma metautopia com função anti-utópica que age nos humanos como a leviandade de supor que o mundo, enquanto conjunto de pessoas, possa ser arregimentado de uma determinada forma e para um determinado fim específico, age no marciano como missão imperialista de conquista e fundação de um novo mundo e age como totalitarismo que pretende a manutenção efetiva e contínua de um mundo completamente controlado. Em todos os casos as pretensões levam ao desastre, até mesmo no caso de Haley que termina o episódio gargalhando. Sua até então tranquila missão de colonização poderá rapidamente se tornar um imenso conflito interplanetário. Seu espaço de refundação se tornará um espaço de conflito, com os humanos no fogo cruzado.

O episódio transcorre numa cidadezinha do interior norte-americano (um cenário bastante típico da série), mas isso é uma indicação equivocada. Neste episódio podemos perceber que toda a série se passa numa locação radicalmente diferente. Esta *Twilight Zone*, este *além da imaginação*, esta Zona do Crepúsculo possui uma configuração *estranhada*. Ela se utiliza desse estranhamento para iluminar os relacionamentos dos homens com outros homens inserindo em seu meio uma novidade única que é capaz de deslocar o que achamos que sabemos acerca do próprio homem e desses relacionamentos. Por isso esse episódio também é anti-ideológico: ele quer tornar novamente possível que um ser humano verdadeiramente

reconheça o outro, a investigação dos policiais não descobre o invasor mas incidentalmente descobre que a condição de finitude do humano o impede de se relacionar com os interesses da espécie que sobrevive a ele. No fim, a caça às bruxas se torna um jogo de acusações e a condição humana se torna uma marcha para a morte onde a ponte poderia ser os fornos de Auschwitz, onde a ligação (provavelmente uma ilusão perpetrada por Ross) que os policiais recebem poderia ser a propaganda nazista. Esta é a verdadeira dualidade encenada neste episódio: a do medo e da ansiedade contidos no paradoxo da conformidade do pós-Guerra. Este episódio deixa claro a opção de fazer uma “ficção satírica que use o cenário pós-holocausto simplesmente para prover uma perspectiva nova da qual se possa criticar o caráter já distópico da sociedade capitalista norte-americana” (BOOKER, 2001, p.90). É uma situação-limite exatamente no sentido de que o homem pode abdicar, se identificando com as forças hegemônicas, ou resistir, construindo para si próprio um mundo interior capaz de protegê-lo dos perigos externos que de qualquer forma constitui um tipo de liberalismo da neutralidade que tem como principal característica uma indefinição, ou melhor, um infinito diálogo acerca do que é viver bem, do que é justo e certo e como a sociedade deve buscar isso.

### **“The Obsolete Man” (65)**

O Homem Obsoleto

O episódio anterior dava certas pistas sobre uma ideia de obsolescência. O homem sendo varrido da história. Estas pistas serão abordadas no episódio “*The Obsolete Man*” de maneira mais frontal. Exibido em 2 de junho de 1961, escrito por Rod Serling e dirigido por Elliot Silverstein, o episódio começa com um julgamento. Romney Wordsworth, interpretado pelo mesmo Burgess Meredith de “*Time Enough at Last*”, é o réu a ser julgado pelo Chanceler, interpretado por Fritz Weaver. A acusação é obsolescência. Uma voz repete através das caixas de som da sala do tribunal “Wordsworth, Romney, obsolescência”. De um lado, sentado em um altíssimo púlpito está o Chanceler. Abaixo dele, um assistente sentado na ponta de uma grande mesa. O júri ao lado, em posição marcial e na porta da sala dois guardas, completamente vestidos de preto.

As portas se abrem, Wordsworth entra por ela e vemos Serling ao lado:

“Você entra nessa sala a seu próprio risco, porque ela leva ao futuro, não um futuro que será mas um que pode ser. Este não é um novo mundo, é apenas uma extensão do que começou no antigo. Ele segue o padrão de todo o ditador que já deixou a impressão da sola de uma bota nas páginas da história desde o início dos tempos. Ele tem refinamentos, avanços tecnológicos e uma maneira mais sofisticada de destruição da liberdade humana. Mas como cada um daqueles superestados que vieram antes, ele tem uma regra de ferro: lógica é um inimigo e a verdade uma ameaça... Este é o senhor Romney Wordsworth, em suas últimas 48 horas na Terra. Ele é um cidadão do Estado mas logo deverá ser eliminado, porque ele é feito de carne e tem uma mente. Senhor Romney Wordsworth, que dará seu últimos suspiro na Zona do Crepúsculo”.

Wordsworth anda até a outra ponta da longa mesa de madeira (imagem 22). Ele está vestido com um macacão sem nenhuma marca ou escritos. O Chanceler, no alto, na outra ponta da mesa, veste uma camisa e uma gravata. Na camisa vemos pequenos losangos pretos, no peito e na gola. Os guardas estão ao seu lado e de cada lado da sala vemos cinco jurados. O Chanceler, que é o juiz deste tribunal, informa que o homem fora investigado por um ano e 11 meses e que a investigação descobriu evidências de que ele se tornou obsoleto. Ele também informa que o objetivo dessa audiência é decidir a pena apropriada para a situação. Ele pede que Wordsworth informe à corte sua profissão. “Bibliotecário, senhor”, ele responde para o espanto dos presentes. Ouve-se um burburinho e risadas. O Chanceler lhe pergunta de novo, antes perguntando se Wordsworth recebera orientação e esta ciente de seus direitos e deveres ali. O homem novamente responde: “Eu sou um bibliotecário, senhor. Esta é a minha ocupação. Minha profissão. Se vocês decidiram chamá-la de obsoleta...”. O Chanceler o interrompe novamente. “Quando o senhor diz “vocês, está fazendo referência ao estado?” e Wordsworth confirma.

“Como não há mais livros, senhor Wordsworth, não há mais bibliotecas. E, com certeza, se segue que não existe necessidade para os serviços de um bibliotecário. O caso é: um pastor. Um pastor nos diria que sua função é pregar a palavra de Deus. E, claro, segue que desde que o Estado provou que não existe Deus, isso faria a função de um pastor também desnecessária”.

“Existe um Deus!”, Wordsworth é quem agora interrompe e o burburinho retorna, mas agora sem risos. “Você está enganado, senhor Wordsworth. Não existe Deus!”, responde o Chanceler claramente alterado. Ele pega o microfone sobre o

púlpito e grita: “O Estado provou que não existe Deus”. “Você não pode apagar Deus com um édito!”, Wordsworth continua.

Chanceler: “Você é obsoleto, senhor Wordsworth”.

Wordsworth: “Uma mentira! Nenhum homem é obsoleto”.

Chanceler: “Você não tem função, senhor Wordsworth. É uma anacronismo, como um fantasma de outro tempo”.

Wordsworth: “Não sou nada mais do que um lembrete para você de que você não pode destruir a verdade ao queimar páginas”.

Chanceler: “Você é um inseto, senhor Wordsworth. Um inseto rastejante. Uma criatura feia e mal formada que não tem propósito algum aqui, nenhum significado”.

Wordsworth: “Eu sou um ser humano!”

Chanceler: “Você é um bibliotecário, senhor Wordsworth. Você cuida de livros e multas de dois centavos e folhetos e pilhas de roupas e os interiores mofados de uma fábrica de linguagem que vomita palavras sem sentido em uma linha de montagem. Palavras, senhor *Words worth*,” (o Chanceler separa o nome, pronunciando a primeira parte, *words*, que quer dizer palavras, com um tom pejorativo) “que não tem nenhuma substância, nenhuma dimensão. Como o ar, como o vento, como um vácuo que você crê que exista ao escrever índices numéricos em pequenos cartões”.

Wordsworth: “Eu não me importo. Lhe digo, eu não me importo. Eu sou um ser humano. Eu existo. E se digo um pensamento em voz alta, esse pensamento vive! Até mesmo depois que seja enterrado na minha cova”.

Chanceler: “Delírios, senhor Wordsworth. Delírios que você injetou em suas veias com tinta de prensa. Os narcóticos a que chama de literatura. A Bíblia, poesia, ensaios de todos os tipos são um ópio que o fazem pensar que é forte quando realmente não tem força alguma. Não tem mais do que membros sacudindo em um sonho e o Estado não tem nenhum uso para os da sua laia!”

Este último trecho é gritado diretamente no microfone e se segue um burburinho e um silêncio. O Chanceler então manda que o meirinho pronuncie a sentença. Wordsworth é ordenado a dar dois passos para trás, ficando completamente na escuridão. Três dos jurados tomam seu lugar na ponta da mesa e o declaram obsoleto. Ele sai da sombra e o meirinho informa-lhe a sentença e o Chanceler lhe informa seus *direitos*:

Chanceler: “Você será liquidado em um período de 48 horas, mas tem a opção de escolher o método e o horário preciso. Existem vários métodos prescritos, senhor Wordsworth. Pílulas, gás, eletrocussão, e pode ser feito imediatamente, em uma hora ou em qualquer horário específico que deseje”.

Wordsworth: “Eu sou um homem muito rico” (ele praticamente sussurra).

Meirinho: “Mais alto!”

Wordsworth: “Eu simplesmente disse que sou um homem muito rico. Tenho tanta variedade de opções e escolho o seguinte: quero um assassino para o qual eu possa dizer o método da minha execução”.

Meirinho: “Isto não tem precedentes!”

Chanceler: “Senhor Wordsworth, não entendemos a natureza do pedido”.

Wordsworth: “Simplesmente nomeie meu assassino, mas só eu e ele saberemos o método pelo qual morrerei”.

Chanceler: “Isto é aceitável, senhor Wordsworth, desde que sua liquidação

seja efetuada dentro do período de 48 horas”.

Wordsworth: “Apenas um último pedido, senhor. Gostaria de morrer com uma audiência”.

Chanceler: “Ah, senhor Wordsworth, isso pode ser de fato arranjado! Não é incomum que televisionemos uma execução. Tem um efeito educador na população”.

Wordsworth: “Eu não tenho dúvidas”.

Chanceler: “Agora, quanto a hora da execução, senhor Wordsworth”.

Wordsworth: “Meia-noite, amanhã”.

Chanceler: “E o lugar?”

Wordsworth: “No meu quarto”.

Chanceler: “Se acordo, senhor Wordsworth”.

Este é o fim do primeiro ato deste episódio e Wordsworth deixa a sala do julgamento e retorna ao seu quarto e lá ele espera por sua execução, deitado em sua cama, apreensivo. Alguém bate em sua porta. É o Chanceler. Ele está ali a convite de Wordsworth, um convite muito incomum que o Chanceler suspeita que envolva algum tipo de vingança. “Mas lhe direi porque eu vim, senhor Wordsworth. Talvez para lhe provar algo. Para provar que o Estado não tem medo. De nenhum tipo”. Wordsworth ironiza o Chanceler e lhe explica porque ele aceitou o convite:

Wordsworth: “Eu não me encaixo nas suas fórmulas. Em algum ponto houve um desvio da norma. O seu Estado tem tudo categorizado, indexado, rotulado. Vocês são a força, pessoas como eu são a fraqueza. Vocês controlam e organizam e ditam e a minha laia simplesmente segue e obedece. Mas alguma coisa saiu errada, não é mesmo? Eu não me enquanto, não é?”

Chanceler: “Sim, você se encaixa, senhor Wordsworth. Em alguns momentos estará rogando e suplicando assim como todos fazem. Oh sim, realmente, você se enquadra... tem uma vida miserável e sem valor mas também tem um instinto para sobrevivência. E em alguns minutos, quando sentir a vida escapando, quando sentir que a sua sobrevivência é apenas uma questão de minutos, veremos quem é o mais forte, senhor Wordsworth, o Estado ou o bibliotecário”.

Os dois ficam apenas um momento em silêncio e continuam, discutindo a execução e o fato de que ela será televisionada. Na parede alguns técnicos do Estado, nos diz Wordsworth, instalaram uma câmera e duas fontes luminosas que se acendem enquanto eles conversam. O Chanceler explica que não é incomum que televisionem execução, que no ano anterior uma execução em massa fora televisionada. “13 mil pessoas foram executadas em menos de seis horas”, ele completa.

Wordsworth: “Vocês nunca aprendem, não é? A história não lhes ensina nada”.

Chanceler: “Pelo contrário, a história tem nos ensinado muito. Tivemos antecessores, senhor Wordsworth, que tiveram o começo da ideia certa”.

Wordsworth: "Sim, Hitler".

Chanceler: "Hitler, claro".

Wordsworth: "Stalin".

Chanceler: "Stalin também. Mas seu erro não foi por excessos, mas simplesmente não ir longe o suficiente. Muitos indesejados foram deixados em liberdade e os indesejáveis eventualmente formaram um núcleo de resistência. Velhos, agarrados ao passado e não aceitando o novo. Os doentes, os tolos, os deformados. Eles se aderem ao corpo saudável e o danificam. Por isso nós os eliminamos. E pessoas como você que não conseguem atuar em nenhuma função útil para o Estado, então lhes damos um fim".

Eles conversam então sobre o apartamento de Wordsworth, sobre como ele se manteve vivo durante tanto tempo pois sabe carpintaria. Os móveis que povoam o apartamento teriam todos sido feitos por ele. O Chanceler quer que Wordsworth olhe para a câmera. "Você está enganando a audiência", ele diz, "olhe para a câmera". Ele quer que Wordsworth chore, que implore por sua vida. O Chanceler quer o espetáculo da morte de Wordsworth, mas o velho bibliotecário lhe diz que não haverá esse tipo de show. O Chanceler então decide ir embora, ele teria um outro compromisso. "Chanceler, o senhor tem muito tempo, o senhor não irá a lugar algum", Wordsworth lhe fala no momento em que ele está indo em direção à porta.

Wordsworth: "Eu convidei o senhor por uma razão muito especial. Gostaria de saber o método que escolhi para a minha liquidação? Bem, em alguns momentos, neste quarto, explodirá uma bomba".

Chanceler: "Muito considerado, senhor Wordsworth. Uma morte rápida e sem dor".

Wordsworth: "Sim, não é mesmo? Porém, saber que voarei em pedaços em alguns momentos não é o pensamento mais feliz no mundo, não é?"

Chanceler: "Depende do indivíduo, senhor Wordsworth".

Wordsworth: "Tem razão".

Neste momento o Chanceler coloca a mão na maçaneta da porta e tenta abri-la, mas não consegue. Ela está trancada. Este é o terceiro ato do episódio que começa no exato momento em que Wordsworth refaz a afirmação, de que a reação sobre a ideia de estar prestes a morrer por uma explosão depende de cada indivíduo, mas desta vez para o Chanceler. Ele pega de dentro de um cofre uma Bíblia, um artigo proibido por lei e com a punição sendo a morte. Ele se senta e começa a ler dela. O Chanceler se desespera. "Você está enganando a audiência", Wordsworth lhe diz, "olhe para a câmera". Ele urge o Chanceler para que aceite seu destino, ninguém virá ajudá-lo.

Chanceler: "Acho que começo a entender, Wordsworth. Quer que me ponha no seu lugar. Essa é a ideia? Uma coisa é uma pessoa como você

implorando e rogando por sua vida, mas outra é a oportunidade de ver um membro do Estado fazer o mesmo. Mas está louco, Wordsworth, se acha que *eles* me deixaram aqui”.

Wordsworth: “*Eles?* Solicito clarificação para o termo *eles*. Ah, você quer dizer o Estado! Eles ficarão sentados em suas mãos por um tempo. Não vão querer perder essa cena! Aliás, resgatá-lo seria muito humilhante para eles. Ter que invadir esse quarto e resgatar um membro do Estado de alta patente. Tirá-lo da sopa, por assim dizer. Bom, eu acho que eles não lhe ajudarão”.

Chanceler: “Eu o julguei mal, Wordsworth”.

Wordsworth: “Você me subestimou. Queria que o país inteiro visse o jeito que um bibliotecário morre. Bem, deixa que todo o país veja também como um oficial do Estado morre. Olhe para as câmeras, fique debaixo da luz. Deixe que todo o país veja a força do Estado, a resistência do Estado, a coragem do Estado. Deixe que todo o país veja como um valente homem de aço enfrenta a morte. Você também tem um Nirvana vindo, então por que não se senta e nós podemos ter uma conversa? Apenas você, eu... e o grande equalizador (*the great equalizer*)... porque a morte é o grande equalizador. Assim aqui temos... você tem o forte, bonito, uniformizado e condecorado símbolo de gigantesca autoridade e este insignificante bibliotecário de repente submetidos aos olhos de Deus. Há muito pouco que nos distinga um do outro”.

O Chanceler apenas contempla seu relógio e sussura: “Nós veremos, Wordsworth” enquanto o bibliotecário lê passagens do livro dos Salmos<sup>75</sup> em sua Bíblia enquanto vemos sobreposta a imagem dos dois sentados um relógio no qual os minutos passam rapidamente rumo à meia-noite. O Chanceler eventualmente tomba: começa a chorar e pede, “em nome de Deus”, que deixem-lhe sair. “Sim, Chanceler, *pelo nome de Deus*, eu lhe deixarei sair”, Wordsworth diz. Ele levanta e entrega ao homem a chave da porta. O Chanceler corre e bem a tempo escapa da explosão que destrói o apartamento. O ato final, o desfecho do episódio mostra o Chanceler entrando, confiante, pelas mesmas portas que Wordsworth entrou para enfrentar seu julgamento. Ao entrar ele escuta uma voz: “Fique onde está”. Ela vem dos auto-falantes, do microfone que ele usou anteriormente. “Não avance”. Em seu

---

<sup>75</sup> “O Senhor é meu pastor, nada me faltará. Deitar-me faz em verdes pastos, guia-me mansamente a águas tranquilas. Refrigerará a minha alma; guia-me pelas veredas da justiça, por amor do seu nome. Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum, porque tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me consolam. Preparas uma mesa perante mim na presença dos meus inimigos, urges a minha cabeça com óleo, o meu cálice transborda. Certamente que a bondade e a misericórdia me seguirão todos os dias da minha vida; e habitarei na casa do Senhor por longos dias” (ou, no original na Bíblia do Rei James da qual Wordsworth lê: “*The Lord is my shepherd; I shall not want. He maketh me to lie down in green pastures: he leadeth me beside the still waters. He restoreth my soul: he leadeth me in the paths of righteousness for his name’s sake. Yea, though I shall walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil: for thou art with me; thy rod and thy staff they comfort me. Thou preparest a table before me in the presence of mine enemies: thou anointest my head with oil; my cup runneth over. Surely goodness and mercy shall follow me all the days of my life: and I will dwell in the house of the Lord for ever*”). Esta passagem vem dos versículos 1 ao 6 do Salmo de número 23. Ele também lê do Salmo 59, “Defende-me daqueles que se levantam contra mim. Livrai-me dos que praticam a iniquidade, e salva-me dos homens sanguinários (“*Defend me from them that rise up against me. Deliver me from the workers of iniquity, and save me from bloody men*”), do Salmo 53, “Disse o tolo em seu coração: Não há Deus” (“*The fool says in his heart: there is no God*”) de muitos outros.

posto, acima do meirinho no altíssimo púlpito está outro homem. “Você foi removido de seu cargo pois investigadores de campo determinaram que você é obsoleto”, o homem ocupando seu lugar diz. “Você é uma desgraça para o Estado, provando ser um covarde que então não tem nenhuma função. Você é obsoleto!” Logo os jurados também repetem “Obsoleto, obsoleto, obsoleto”. Para o Chanceler isso tudo é um grande erro. “Eu trabalho para o Estado. Eu ajudo o Estado. Eu dou a minha força. Como podem me chamar de obsoleto?” Ele implora. Tenta fugir, mas é impedido pelos guardas e jurados. “Por favor... eu não sou obsoleto. Eu tenho uma função, um propósito. Por favor... Eu... Eu quero servir o Estado, por favor... não!” Ele implora, mas os jurados vão se aproximando dele, eles gritam como uma manada ou alcateia. Ele corre até o púlpito, mas eles o perseguem e o arrastam pela longa mesa de madeira enquanto ele ainda implora. A narração de Serling encerra o episódio.

“O Chanceler - o antigo Chanceler - estava apenas parcialmente correto. Ele era obsoleto. Mas também era o Estado, a entidade a ser adorada. Qualquer Estado, qualquer estado, qualquer ideologia que falhe em reconhecer o valor, a dignidade, os direitos do homem, é obsoleto. Um caso a ser arquivado em M de *mankind* (humanidade)... na Zona do Crepúsculo”.

Este futuro possível é um passado ainda sólido e uma realidade presente. Romney *Words*, que é palavras, *worth*, que é valor, é o marciano de “*Will the Real Martian Please Stand Up*”, é o deformado de “*The Eye of the Beholder*”, é o invasor alienígena infiltrado na idílica comunidade suburbana de “*The Monsters are Due on Maple Street*”. Mas aqui o figurante no desfile de horrores da homogeneização apresenta uma característica de realização de sonho (*wish fulfillment*). Ele não apenas passa sua lição, saindo de cena como mártir (um fato acentuado por sua afeição à leitura da Bíblia), como ainda temos a chance de ver o opressor se dobrando sobre si mesmo, temos a chance de testemunhar a perseguição do perseguidor. Wordsworth não perde sua humanidade. Ele não é capaz de assassinar o Chanceler, afinal de contas, ninguém viria salvá-lo, mas no final o agora ex-Chanceler morre do mesmo jeito, executado sob a acusação de obsolescência.

“*The Obsolete Man*” encena o terror totalitário que marcara indelevelmente a geração da época mas com um tempero mais próximo de casa, por assim dizer. O mundo habitado por Wordsworth e regido pelo partido do qual o Chanceler é a cara



**Imagem 22**  
*O Chanceler no alto do tribunal e Wordsworth nas  
sombras abaixo*

é tipicamente totalitário. Militarizado, burocratizado, espetacularizado: esse país anônimo é um figurante para os fascistas que mobilizaram a Segunda Guerra Mundial assim como para a visão que os próprios Estados Unidos tinham em relação a potência opositora no pós-Guerra, a União Soviética. E é, superficialmente falando, o motivo central desse episódio. Uma crítica ou esclarecimento sobre os terrores do totalitarismo vividos pouco mais de uma década antes.

Entretanto, percebemos, como em muitos dos episódios até aqui, que *“The Obsolete Man”* possui mais do que apenas uma camada superficial (e óbvia). Wordsworth é acusado e condenado de ser um estorvo, sua própria existência está no caminho da perfectibilidade (ou, melhor, da ideia que aquela sociedade específica tem de perfeição). Ele é um *impuro*, um obscuro, ele é o ícone da perversão de tudo que aquela sociedade considera ideal e bom. Porém, isso não se dá por uma questão étnica. Ele não é membro de uma raça de homens julgada essencial e necessariamente inferior que deve ser educada (como no caso dos nativos das

Américas) ou erradicada (como no caso dos judeus durante o Holocausto). Isso não se dá também por uma cisma religiosa (como no caso de puritanos expulsos da Inglaterra) ou diferenças políticas ou ideológicas irreconciliáveis (como no caso da caça às bruxas comunista nos Estados Unidos durante a década de 1950 ou nas massivas prisões políticas durante o regime comunista na União Soviética ou China). Não, Wordsworth é acusado do crime de obsolescência. Ele é acusado de não ter acompanhado o fluxo da modernização, ele é sentenciado por preferir livros, por preferir a arte, no lugar da eficiência, do desenvolvimento, no lugar do progresso. Ele é condenado a morrer como ícone, um símbolo de um modernismo que ele representa. Wordsworth é um figurante, como tantos outros personagens de *The Twilight Zone* são, para uma outra coisa, para uma ideia mais geral, mais abstrata, um que é praticamente impossível de ser expressa diretamente. Esse pequeno homem interpretado por um grande ator é uma generalização. Ele não é apenas o homem comum que era encarregado de alguma função burocrática ou repetitiva e que pode cada vez mais ser substituído por máquinas, computadores, etc. Ele é o espírito da modernidade (ou, no mínimo, da ideia de modernidade que anima a escritura e produção dessa série) confrontado com as consequências de suas próprias consequências.

“A própria ideia de originalidade, e a noção associada de que o inimigo da autenticidade pode ser a conformidade social, força em nós a ideia de que a autenticidade terá de lutar contra regras impostas externamente” (TAYLOR, 1991, p. 63). O indivíduo Wordsworth é o equilíbrio entre o sujeito da modernidade, esclarecido, em busca da liberdade e da construção de sua própria identidade e da vida boa que ele considera, amparado nos valores envolvidos na própria ideia de um novo homem surgido de uma era que rompe com as anteriores, e a própria manutenção desses valores. Superficialmente esse episódio poderia ser interpretado como um alerta acerca da sombra do fascismo e do totalitarismo que ainda paira sobre as sociedades ocidentais. A ideia de obsolescência tem teores que poderiam que estar ligados ao desenvolvimento das sociedades democráticas e capitalistas que perdem a baliza de seus valores e passam a serem guiadas unicamente pelos ideias de eficiência matemática, de funcionamento, de programação, e também deixam entrever uma crítica aos ideais que animavam a potência opositora dos

Estados Unidos, a União Soviética, e seu sistema de planificação da vida ordinária, de expurgo de indesejáveis político-ideológicos, de homogeneização das massas rumo ao melhor desenvolvimento daquilo que fosse vital para o coletivo. Esta interpretação não é errada, nem infundada. Ela é porém apenas uma das dobras contidas nessa narrativa.

Por trás dessa aparente utopia invertida, *“The Obsolete Man”* é um diálogo entre dois sujeitos e dois ideais sobre o registro do indivíduo no mundo contemporâneo. Wordsworth é o representante de uma ordem pós-tradicional onde os homens tem vivências que contribuem para construí-los, tem horizontes morais abertos que eles encontram através daquilo que ressoa mais neles. Seja a literatura, seja inclusive a religião. O Chanceler, do outro lado desse embate, é o escudeiro de uma nova ordem vertical, uma que não se apresenta através de religião revelada ou valores humanísticos. Novamente temos, de um lado o *poder-ser*, o ser humano enquanto potencialidade inesgotável, e do outro o *dever-ser*, o chamado do dever para com uma sociedade que se pretende unificada. No meio dessa discussão, desse diálogo e confronto, intrometido na relutância de Wordsworth e na *hubris* do Chanceler encontramos o registro acerca do indivíduo. “O que quer que esmague o individualismo é despotismo, por qualquer nome que possa ser chamado” (MILL, 2006, p.72).

Este é o centro do argumento acerca da obsolescência. O conceito não pode ser aplicado ao que modernamente (ou mesmo classicamente) se compreende como Homem. Este precisa ser *desumanizado* primeiro, ele precisa se metamorfosear em uma função, ele precisa ser programado, ele precisa, de fato, de uma organização específica de mundo através de aparelhos que fomentem a desistorização. Passado, presente e futuro cingidos num programa perene. Afirmar que esse estado de coisas é distópico, que esse estado do qual o Chanceler é o líder e Wordsworth o pária é incorrer no erro de colocar “colocar em primeiro plano a comparação bom/mau e assim distrair a atenção da dinâmica de estranhamento” (FREEDMAN, 2000, p.74) que o episódio apresenta.

Não devemos nos perder em nossa análise do próprio argumento proposto pelo episódio, não podemos deixá-lo guiar-nos para dentro de um escopo de valores que é a própria proposição de seu autor e de seus realizadores. O episódio propõe o estranhamento de vermos um personagem típico, um bibliotecário, um amante de livros, alguém, de fato, com o que poderia ser chamado de instrução clássica do modernismo (ele é bem versado em autores reconhecidos, em teologia cristã e judaica), arremessado à posição de pária, de perverso ou subversivo. Ele também apresenta um antagonista, o Chanceler, que facilmente poderia ser um vilão. Mas é exatamente isso que é o mais importante nesse episódio. Ele é também um diálogo sobre a própria noção do mal.

“Hannah Arendt, escrevendo sobre a banalidade pequeno burguesa de Adolf Eichmann, não vê nele nem profundidade nem qualquer dimensão demoníaca. Mas e se essa falta de profundidade é exatamente o que o demoníaco é? E se o mal for mais um pequeno oficial do que um tirano extravagante? O mal é enfadonho porque não tem vida. Seu fascínio sedutor é puramente superficial. Pode ter um rubor agitado em seu rosto, mas (...) é apenas o brilho enganador do doente. É uma febre e não uma vitalidade” (EAGLETON, 2010, p.123)

Este é o jogo que percebemos em *“The Obsolete Man”*. É um jogo pendular entre superficialidades. Uma aparente crítica ao totalitarismo que revela-se na verdade um alerta sobre os caracteres desse mesmo totalitarismo que começam a tomar forma na insipiente sociedade tardo-capitalista que se insinua nos Estados Unidos durante esses anos embrionários do início da década de 1960. Menos voltado para o passado do que com vistas no futuro próximo, este episódio equilibra a utopia invertida da planificação total da existência.

Nos dois próximos episódios seremos novamente confrontados com a questão da obsolescência, mas ela será apresentado de maneiras bem diferentes. A metamorfose do homem na modernidade encontrará-se com a fronteira final dos valores que guiaram o progresso e o desenvolvimento no Ocidente.

## “Number 12 Looks Just Like You” (137)

A número 12 parece exatamente com você

Em 24 de janeiro de 1964 ia ao ar “*Number 12 Looks Just Like You*”. Baseado num conto de Charles Beaumont chamado “*The Beautiful People*”, escrito por John Tomerlin e dirigido por Abner Biberman este episódio trazia diversos atores interpretando diversos personagens que vivem num mundo futurista onde ao se chegar à vida adulta cada indivíduo deve escolher um *template*, um modelo de aparência o qual adotam através de um procedimento médico. O episódio narra a história de Marilyn Cuberle, interpretada por Collin Wilcox, uma jovem que se aproxima da data de seu décimo oitavo aniversário e da escolha de seu modelo.

O episódio começa com Marilyn e sua mãe Lana sentadas na suntuosa sala de estar futurística de sua casa. A mãe contempla na enorme tela de TV a imagem de duas mulheres, uma marcada pelo número 12 e a outra pelo número 8. Elas estão em roupas colantes e posam como modelos para algum anúncio de moda. Marilyn está sentada no sofá, mais interessada num álbum antigo de fotografias. Lana está selecionando qual modelo será mais adequado para sua filha. “Eu acho que o número 12 combinaria mais com você. O que você acha, Marilyn?” Mas a menina não está interessada. Ela olha com indiferença para a tela. A mãe não entende. “A maioria das meninas está excitadíssima quando chega a hora de escolher um padrão”. A menina continua folheando o álbum de fotos e a mãe narra como foi para ela, a ansiedade, insônia até, na expectativa de passar pelo procedimento. “Eu finalmente escolhi o número 12”. Sim, a mulher demarcada pelo número 12 na tela é interpretada pela mesma atriz, Suzy Parker<sup>76</sup>. “Eu acho que este é o modelo favorito de todo mundo”, Lana diz antes de finalmente se interessar pelo álbum de fotografias que a filha atenciosamente folheia. Nele a garota olha fotos da juventude de sua mãe, antes do procedimento que a deixou idêntica ao modelo 12. “Sim, essa sou eu antes da minha transformação”, Lana diz enquanto mostra-se uma foto antiga dela. Ela é muito parecida com a menina Marilyn. Ela diz

---

<sup>76</sup> Parker era uma famosa, tanto em seus trabalhos como modelo fotográfica e publicitária, quanto em suas aparições em programas de televisão e filmes, e frequentemente era reconhecida como “a mais famosa modelo do país na época” (ZICREE, 1990, p.401). A escolha dela para interpretar exatamente o *modelo 12* não é de forma alguma arbitrária e serve ao argumento central do episódio. Sua atuação nesse papel, como em outros, é, no máximo, pálida e essa falta de brilho nos parece ser exatamente o que a tornou ainda mais atraente para interpretar um papel central numa trama que dramatiza o esvaziamento da vida através da perseguição frenética pela beleza estética física.

a mãe que a achava linda e pergunta se a mãe pensa que ela é feia. Ela responde que não, “não para mim, mas depois você será linda!”. Marilyn olha preocupada para a tela e depois para a mãe e lhe faz uma pergunta: “Mãe, se eu não quisesse passar pela transformação, eu não seria obrigada, não é?” Lana não compreende. Para ela a transformação é a coisa mais maravilhosa que pode acontecer com uma pessoa e ela assegura a menina de que ela está confusa e nervosa. “O que você precisa é de um copo de Sorriso Instantâneo!”.

Ela anda até a cadeira na qual estava sentada. Do lado há um conjunto de botões e ela aperta um deles chamando a empregada. Ela é também interpretada pela mesmíssima atriz, Suzy Parker, e aparece vestindo um uniforme de camareira. No peito de sua roupa há o nome Grace, como no de Lana há o nome Lana. Ela pede a Grace que lhe traga dois copos de Sorriso Instantâneo. Ela anda de volta até a menina e lhe diz: “O que é tão terrível sobre se ser linda? Afinal de contas, não somos todos lindos?”

“Dada a chance, que jovem garota não trocava um rosto normal por um amável? Que garoto poderia recusar a oportunidade de ser linda? Por necessidade de uma estimativa melhor, digamos que é o ano 2000. De qualquer forma, imagine um tempo no futuro em que a ciência desenvolveu os meios de dar para qualquer um o rosto e o corpo de seus sonhos. Pode não acontecer amanhã - mas acontecerá agora na Zona do Crepúsculo”

Serling introduz o episódio e depois do corte após sua fala vemos um homem entrando na sala de estar de Lana e Marilyn. É o tio de Marilyn, Rick. Ele é interpretado por Richard Long. Ele chega por trás da menina, cobre seus olhos, mas ela advinha na hora quem é. Rick ouviu que a menina está com dúvidas sobre a transformação. Ela confirma a preocupação do tio: “Eu não quero me transformar, quero continuar feia”. “Você não é feia”, ele diz, “Você é diferente!”. Ele pede que a menina se sente e começa a explicar para ela:

Rick: “Marilyn, seu pai foi transformado”.

Marilyn: “Sim, número 17, igual a você”.

Rick: “Um modelo muito popular hoje em dia. De fato, há pelo menos 20 anos. Querida, ele não teria ficado satisfeito com nada menos”.

Marilyn: “Mas isso é bom? Ser que nem todo mundo? Não é o mesmo que ser *ninguém*?”

Rick: “Eu acho que é hora de você me contar de onde está tirando essas ideias radicais”.

Marilyn: “Papai uma vez disse...”

Rick: “O seu pai era um homem muito bonito”.

Marilyn: “Eu sei, mas ele pensava sobre as coisas e lia livros. Nós conversávamos bastante, só nós dois”.

Rick: “Todo mundo conversa”.

Marilyn: “Não, eu quero dizer sobre coisas reais, não apenas sobre baseball eletrônico ou super soccer e onde comprar suas roupas ou arrumar o cabelo”.

Rick: “E isso é ruim? Gostar de esportes, comprar roupas novas?”

Marilyn: “Claro que não, mas tio Rick tem que haver mais na vida do que apenas isso”.

Rick: “Sabe o que eu acho? Você não está se sentindo bem. O que você precisa é de um bom copo de Sorriso Instantâneo!”

Marilyn: “Eu já bebi um copo de Sorriso Instantâneo! Eu não quero sorrir o tempo todo. Às vezes eu quero chorar, ficar triste. Você não entende?”

Rick: “Marilyn, você é uma menina muito doente”.

Ele a conforta, com as mãos sobre seus ombros e vai embora, com um olhar preocupado. Marilyn vai se sentar na varanda, além das janelas de vidro da sala de estar. Logo sua amiga Valerie, interpretada pela atriz Pam Austin, que é o modelo 8, e sua mãe Lana chegam para lhe fazer companhia. A mãe, que insiste em ser chamada pelo primeiro nome, deixa as duas jovens. Ele contara à amiga de Marilyn o que está acontecendo. “Não há uma lei”, Marilyn afirma, mas sua amiga ainda não compreende. “Não é como se doesse”, ela argumenta. Mas Marilyn está decidida. Para ela a transformação é errada, “como você vai conhecer quem eu sou?”, ela pergunta. “Eu não quero me parecer com todo mundo, eu quero parecer comigo”. Ela implora à amiga que a ajude, como pedira a seu tio Rick e à sua mãe. Mas eles não entendem que tipo de ajuda ela quer, apenas entendem aquela ajuda que acham que ela precisa e a menina é levada a um médico. No consultório a enfermeira é também o modelo 12, o mesmo da empregada e de Lana e o médico, que se chama Rex, é o mesmo modelo de Rick. O arrogante médico pressupõe que o problema que a menina tem é que quer passar logo pela transformação. “Nossa Marilyn está cansada de ser um monstro”, ele completa após enumerar todas as razões que as meninas e meninos que lotam seu consultório lhe dão para apressar a transformação. Lana, no entanto, logo esclarece: “Ela não está ansiosa”, ela diz, ao que Marilyn mesma explica: “Eu não quero passar pela transformação”.

“Você o que?!”, ele fala, quase entre os dentes e com um expressão de pura surpresa, quase pavor. “Explique pra mim, Marilyn, nas suas próprias palavras”, o médico pede, com um certo ar de condescendência.

Marilyn: “I don’t know. Eu só não quero mudar”.

Rex: “Você entende, claro, que a transformação se tornou uma parte normal do amadurecimento, é um sinal de maturidade”.

Marilyn: “O que? Ser igual a todo mundo?”

Rex: “Marilyn... você se importaria se eu conduzisse um experimento com você? Puramente para os meus próprios registros. Por aqui”.

Ele conduz a menina até o outro lado de seu consultório, onde há um equipamento eletrônico na parede e uma cadeira ao lado. Ligado ao aparelho por um fio há uma espécie de bacia plástica translúcida que se encaixa perfeitamente no topo da cabeça de uma pessoa. “Agora, Marilyn, você realmente deve tentar entender que a transformação não é realmente desejável apenas do ponto de vista estético, mas a experiência nos mostrou que ela tem um papel muito importante no ajustamento psicológico”. Ele coloca o equipamento na cabeça de Marilyn e liga o aparelho na parede que faz alguns sons. De um pequeno orifício abaixo do equipamento sai uma fita plástica com alguns símbolos impressos, ele remove o equipamento da cabeça de Marilyn e lê a pequena fita plástica. Ele volta à sua mesa e começa uma espécie de interrogatório com a mãe da menina. Pergunta-lhe sobre o pai dela, que morrera pouco mais de cinco anos atrás num incidente misterioso ao qual eles simplesmente referem como incidente em Ganimedes<sup>77</sup>. Ela lhe conta que ele não concordava, pelo menos a princípio, com a transformação, mas que eventualmente se decidiu pelo modelo 17, o mesmo do doutor Rex. Ele chama a menina de volta para perto de sua mesa e a pergunta o que o pai, enquanto vivo, lhe dissera sobre a transformação.

Marilyn: “Ele disse que achava que era trágico”.

Lana: “Meu marido tinha algumas ideias muito pouco conformistas, doutor, mas eram só palavras. De fato, ele tinha a mais alta avaliação física e psicológica nos serviços de foguete”<sup>78</sup>.

Rex: “Lana, este caso é extremamente incomum. Eu temo que precisarei de

---

<sup>77</sup> A referência aqui é dupla. Primeiramente Ganimedes ou *Ganymede* pode fazer referência ao semi-deus heróico e habitante de Tróia que Homero descreve como o mais belo dos mortais. Na *Ilíada* é dito que Zeus ou manda ou se transforma em uma águia que coleta o garoto enquanto pastoreava ovelhas e o leva ao monte Olimpo onde lhe é oferecida a imortalidade e a posição de distribuidor de bebidas entre os deus e, possivelmente, do controlador do suprimento de água para os mortais na Terra. Entretanto, o nome Ganimedes também pode fazer referência à maior lua de Júpiter, o gigante gasoso de nosso sistema solar. Esta lua é motivo de especulação acerca de colonização do espaço exterior, tendo características específicas que seriam benéficas a constituição de um ponto de parada num possível trajeto Terra-saída do sistema solar. Essa dupla referência ecoa com dois aspectos importantes desse episódio: a aparente ditadura da beleza e saúde perfeita, perpetrada através do procedimento conhecido como transformação, e o futurismo tecnológico, que na época era necessariamente sinônimo, entre outras coisas, de exploração avançada do espaço.

<sup>78</sup> Outra referência que corrobora que o incidente em Ganimedes muito provavelmente de fato ocorreu na lua de Júpiter.

mais tempo para avaliá-lo mais a fundo. Eu suponho que contatarei você”.  
Marilyn: “Você descobriu o que tem aí?”  
Rex: “Como?”  
Marilyn: “Você descobriu o que tem dentro de mim?” (ela faz menção à fita plástica que saiu do equipamento).  
Rex: “A sua avaliação geral de inteligência é bem alta. Sua adaptabilidade social é boa. Seus poderes de raciocínio bastante normais”.  
Marilyn: “Então por que não posso tomar minhas próprias decisões?”  
Lana: “Marilyn, por favor...”  
Marilyn: “Por que eu não posso? Por que você vai me forçar a fazer uma coisa que eu não quero fazer? Você não pode me forçar, não é? Ninguém pode me forçar”.  
Rex: “Não, não, minha querida criança. Ninguém jamais foi forçado a passar pela transformação se ele não queria. Você vê, o problema é simplesmente descobrir por que você não quer e então fazer as correções necessárias”.

Rex leva Marilyn até uma outra sala do hospital. É na verdade um outro consultório. Sinistramente iluminado ele contém uma mesa e atrás dela, sentado numa cadeira, está um homem. Ele é interpretado novamente pelo mesmo ator do modelo 17, do tio Rick, do doutor Rex. O homem se chama Sigmund Friend<sup>79</sup> e ele pede que Marilyn se sente na outra cadeira. Ele se apresenta como um professor e pede que ela lhe chame de Professor Sig. “Eu estou aqui para ajudá-la”, ele diz. Ele quer ajudá-la a superar seus medos sobre “esse procedimento necessário”. Ela interrompe. Diz que não, que a transformação não é necessária. Ele ri.

Professor Sig: “Muitos anos atrás, homens mais sábios do que eu decidiram as razões para desigualdade e injustiça nesse nosso mundo. Eles viram na feiúra física um dos fatores que faziam os homens odiar. Então eles encarregaram as melhores mentes científicas com a tarefa de eliminar a feiúra na humanidade”.  
Marilyn: “Mas eu não sou feia. Eu não sou linda, mas não sou feia”.  
Professor Sig: (risos) “Mas para nós você é”.  
Marilyn: “Não para as pessoas que me amam”.  
Professor Sig: “Há mais em jogo aqui, claro. Enquanto nos aprendíamos a remodelar os traços, melhorar o corpo nós também aprendemos a eliminar a maior parte das causas de doenças. Aprendemos a prolongar a vida. Antes da transformação você poderia esperar viver 70, 80 ou talvez 90 anos. Mas agora você pode viver o dobro desse tempo. Talvez até mesmo três vezes. Isto é uma coisa boa, não é?”  
Marilyn: “Sim...”  
Professor Sig: “Sua mãe... ah, ela é amável. Não é? Houve um tempo em que o seu corpo, o seu rosto já teriam sinais de envelhecimento, de declínio. Você não negaria sua mãe de sua juventude, não é?”  
Marilyn: “Mas você poderia fazer isso de qualquer jeito, não? Me manter jovem sem *me mudar (changing me)*? Eu não me importaria com isso”.  
Professor Sig: (risos novamente) “Mas algum dia você pode vir a se importar e será muito tarde. Você vê, a transformação precisa ser feita quando o corpo tem seus tecidos em um estágio apropriado”.  
Marilyn: “Não. Eu nunca vou mudar de ideia. Eu já pensei sobre isso e eu sei que nunca vou mudar de ideia”.

---

<sup>79</sup> Uma referência bastante óbvia a Sigmund Freud. A referência se faz ainda mais clara pois professor Friend é uma espécie de terapeuta ou psiquiatra que trabalha com casos de problemas de adaptabilidade social e, além disso, possui um distinto sotaque germânico.

Professor Sig: (risos mais uma vez) “Por que?”  
Marilyn: “Você já leu Shakespeare?”  
Professor Sig: “Quem?”  
Marilyn: “Ou Keats ou Shelley?”  
Professor Sig: “Esses livros foram banidos muitos anos atrás. Onde você os encontrou?”  
Marilyn: “Meu pai os deu para mim e muitos outros. Aristóteles, Sócrates, Dostoiévski. Você sabia que Dostoiévski era um epilético, ele era feio, ele era deformado, mas escreveu sobre beleza, sobre beleza verdadeira”.  
Professor Sig: “Preciso alertá-la, Marilyn, que esse tipo de conversa subversiva...”  
Marilyn: “Estes homens escreveram sobre a vida, sobre a dignidade do espírito individual do homem e sobre amor”.  
Professor Sig: “Já basta! A introdução de obscenidades nessa entrevista não vai lhe ajudar. De forma alguma”.  
Marilyn: “Posso ir?”  
Professor Sig: “Sim, certamente. Eu preparei um quarto para você. Você ficará bem confortável”.  
Marilyn: “Eu não quero ficar aqui. Eu quero ir para casa”.  
Professor Sig: “Sua mãe será informada e você poderá receber visitas”.

Sig chama uma enfermeira que leva a menina até seu quarto. O doutor Rex acompanha Lana e Valerie até o quarto de Marilyn. Ela está meio grogue. Ela estava agitada e eles aplicara um leve sedativo. A mãe lhe pergunta como ela está. Ela responde que eles não a deixaram ir e vê-se em sua roupa de hospital o número 8 costurado na gola. Ela tenta explicar a mãe que os médicos, incluindo o doutor Rex, estão mentindo. A transformação é mesmo obrigatória. Lana e Valerie são incapazes de compreender o terror pelo qual Marilyn está passando. Para elas a incompreensão se deve a que, na percepção delas, a transformação fará de Marilyn mais bonita, mais saudável e, de fato, uma pessoa melhor.

“Mas não é verdade. Ontem antes de adormecer eu me lembrei de uma coisa que meu pai me disse. Ele disse ‘quando todos são bonitos ninguém será porque sem feiúra não pode existir beleza’. Mãe, você não entende, eles não se importam se você é bonita ou não eles só querem que todos sejam iguais”.

A mãe não compreende. Rex chega e avisa que o horário de visitas terminou. Valerie, no entanto, pede carinhosamente se pode conversar sozinha por alguns minutos com Marilyn.

Valerie: “Eu tenho pensado sobre o que você disse. Quer dizer, sobre o que o seu pai disse. Eu não vejo porque você se preocupa tanto com ele. Ele está morto. Com certeza você teve outros pais. A minha mãe já se casou 11 vezes e pessoalmente eu gostava mais dos meus padrastos”.  
Marilyn: “Valerie, por favor, não”.  
Valerie: “Eu sei que você teve 9 pais desde o primeiro. Todo mundo se casa com todo mundo hoje em dia”.  
Marilyn: “Valerie, pare”.

Valerie: “Eu não consigo entender como alguém pode ficar casada com o mesmo marido por 100 anos e, além disso, eu ouvi que seu pai era muito chato”.

Marilyn: “Valerie, pare! Pare de falar sobre o meu pai. Nenhum de vocês consegue entender? Eu o amava. Eu me importava com ele e ele era bom e carinhoso. Ele se importava comigo. Não com o que eu vestia, não com a minha aparência, mas com o que eu pensava, o que eu sentia e mais importante do que isso ele se importava com ele mesmo, com sua dignidade como um ser humano. Valerie, ele não morreu no incidente em Ganimedes, meu pai se matou. Porque quando eles tiraram a sua identidade ele não tinha mais razão para continuar vivendo”.

Valerie: “Eu não te entendo, Marilyn”.

Marilyn: “Valerie, você não consegue sentir nada?”

Valerie: “Claro, sua boba. Eu me sinto bem. Eu sempre me sinto bem. A vida é bela, a vida é divertida eu sou todos e todos são um (*life is pretty, life is fun, I am all and all is one*)”.

Marilyn: “Você não consegue entender, não é mesmo?”

Valerie: “O que?”

Marilyn: (aos prantos) “Eles não podem entender”.

Ela chora desesperada repetindo ao finalmente perceber que ninguém que tenha passado pela transformação pode compreender sua preocupação. Ela finalmente compreendeu que a transformação é verdadeiramente mais do que física e é, como Rex havia dito, um ajustamento psicológico. Valerie parte e minutos depois Marilyn tenta escapar do hospital, se escondendo pelos corredores. É inútil, o hospital é um labirinto e ela acaba exatamente na sala de operação para a qual foi designada e é encontrada por Rex e sua enfermeira. Ela é colocada no equipamento, uma mesa na qual o paciente se deita e é coberto por um molde plástico. Do lado de fora Lana e Valerie discutem amenidades quando Rex se aproxima e as informa de que a transformação de Marilyn no modelo 8, o mesmo de Valerie, foi um completo sucesso. A mãe pede que ele a assegure que tudo está bem, pois ela estava quase histérica da última vez e Rex lhe diz: “É como eu lhe disse, ocasionalmente os jovens tem dificuldade em se ajustar a ideia, mas nós melhoramos nossos métodos e agora tudo sempre acaba bem”.

Marilyn chega pelo corredor. Ela agora é interpretada por Pam Austin, a mesma atriz que interpreta Valerie e todas as outras modelo 8 durante o episódio. Ela está feliz, sorridente, estática. Ela se olha no espelho na parede do corredor (imagem 23) no que só pode ser descrito como um transe por sua própria beleza. Ela se vira e diz: “E a melhor parte, Val, eu pareço exatamente com você”.

“Retrato de uma jovem moça apaixonada - por si mesma. Improvável? Talvez. Mas numa era de cirurgia plástica, fisiculturismo e uma infinidade de cosméticos, hesitemos em dizer impossível. Esta e outras estranhas

benções pode estar esperando no futuro - que, afinal de contas, é a Zona do Crepúsculo"

“*Number 12 Looks Just Like You*” encena uma batalha tipicamente contemporânea e que se acirraria a partir de meados da década de 1960. É a batalha da pertença social enquanto adequação às normas, estéticas e de comportamento neste recorte, contra a “compreensão de que independente da minha vontade há algo de nobre, corajoso e, por isso, significativo em dar forma à minha própria vida” (TAYLOR, 1991, p.39).

O pano de fundo para esse confronto entre o individualismo e o dever sacrificial é uma utopia no seu sentido mais estrito: um não-lugar, no caso, um futuro indefinido demarcado apenas pelo imaginário milenarista (“o ano 2000”), e (assustadoramente) não-plural e que provavelmente deriva da antinomia utopia/distopia produzida nas sociedades ocidentais no pós-Guerra. Quem não diria que um mundo em que todos são belos e saudáveis, que a expectativa humana de vida é o dobro ou o triplo até mesmo do que é nos dias atuais<sup>80</sup>? Entretanto, quem também não diria que homens e mulheres saídos do que só pode ser chamado de uma *linha de montagem*, privados de maiores sentimentos, jogados a uma vida rotineira de prazeres esvaziados de sentido, consumo e drogas de controle de humor (aquela que é seguidamente oferecida a Marilyn) não seria igualmente o reverso (e a perversão) de uma utopia? Essa antinomia se torna especialmente evidente quando percebemos que médicos e soldados continuam a ter um *status* superior à empregadas domésticas e operários, quando, na verdade, percebemos que o tecido dessa sociedade apresentada ainda é estratificado em classes sociais definidas e com separação de poder econômico bastante demarcada.

A normalização dos indivíduos é que é, de fato, a grande preocupação crítica desse episódio. Esta utopia da beleza e da saúde perfeita que celebra a vida humana enquanto “ilusão de liberdade” (SFEZ, 1996, p.19) é a concretização da metamorfose do homem contemporâneo pela via racional que joga fora o bebê juntamente com a água do banho ao tornar todos belos (e por isso erradicar a

---

<sup>80</sup> Segundo dados da Organização Mundial da Saúde (WHO), em 2011 ela atingiu 76 anos nas Américas e Europa - <http://apps.who.int/gho/data/view.main.690?lang=en> (acesso em janeiro de 2014).



**Imagem 23**  
*Marilyn contempla alegremente o resultado de sua transformação*

beleza), todos perfeitamente saudáveis, mas, ao mesmo tempo, também perfeitamente lobotomizados, normalizados em sua psique. O diagnóstico é que esta utopia esconde um regime da ideologia que

“joga com os sinais que ela tenta inverter, fazendo admitir como bom o que é mau, verdadeiro o que é falso, escondendo o que convém, designando com suas acusações aquilo que não lhe convém, organizando no mesmo tempo os fragmentos esparsos para unificá-los, atribuindo ao outro o lugar do diabo e instalando-se a si mesma no lugar de Deus, servindo então ao mesmo tempo de lança-chamas e bandeira” (SFEZ, 1996, p.26).

Percebemos isso na fala do médico que atende Marilyn primeiro e no diálogo entre ela e o figurante sinistro de Sigmund Freud (ainda mais sinistro por ter o nome/ jogo de palavras Friend, que em inglês quer dizer *amigo*). O *problema* de Marilyn jamais é encarado como subversão, mas sim como *patologia*. “Você vê”, lhe diz o Doutor Rex, que é *rei* em latim, “o problema é simplesmente descobrir por que você não quer e então fazer as correções necessárias”. Não desejar a *transformação* não é ponto eletivo, ninguém naquela sociedade que tenha passado pelo processo é

capaz de compreender como ou até mesmo porque outra pessoa não desejaria passar também por ele. O *Outro* foi eliminado e a ideia de que possa existir originalidade, uma ideia associada à noção de que o inimigo da autenticidade é a conformidade social, também. A preocupação expressa neste episódio, e em muito tornada evidente na fala final de Rod Serling, é a de que a manipulação dos corpos tome o mesmo rumo da visão de mundo fascista de uma normalização dos povos (o conceito de beleza desaparecendo por falta de contraste num mundo crescentemente agrilhado a ideais fixos e culturalmente exteriores sobre o que é moralmente belo e o que é eticamente saudável).

“Utopia é um lugar fora dos lugares, mas ao mesmo é o lugar no qual eu terei um corpo sem corpo, um corpo que será belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal em seu poder, infinito em sua duração. Solto, invisível, protegido - sempre transfigurado” (FOUCAULT, Michel. *Utopian Body*, In: JONES, Carolina A, 2006, p.229).

Os corpos dos habitantes desse futuro indefinido são lembranças em álbuns de fotografias e numa interioridade vexaminosa. Foram abolidos por corpos sintéticos e justificados em sua abolição por um ideal cientificista e igualmente artificial de saúde. Há portanto uma dupla crítica e também um duplo tratamento sobre a em si mesma duplicidade do conceito de saúde - e da ideia do que seria se estar com a *saúde perfeita*. De um lado, a saúde mental, especificamente a de Marilyn mas também o caráter de adequação social, do qual o doutor Rex fala, contida nessa transformação. De outro, e mais central ao episódio, a questão da beleza exterior física ser um ideal e um indicativo da saúde interior. Em ambos os movimentos do episódio fica claro que

a saúde é um conceito variável, se não em termos estritamente médicos, pelo menos sociais. A saúde não é absolutamente apenas uma noção médica, mas predominantemente um conceito social. Restabelecer a saúde significa na verdade: levar o doente àquela espécie de saúde reconhecida na respectiva sociedade, sim, que na realidade foi primeiramente formada na própria sociedade. Portanto, mesmo para a mera intenção da restauração, os alvos são variáveis, e mais: são primeiramente estatuídos como 'norma' pela respectiva sociedade (BLOCH, 2006, p.23).

Para a audiência o comportamento desligado e não-emotivo das outras personagens do episódio pode rapidamente se constituir em representação de um estado *não saudável*, especialmente mental. A sensação que temos é a mesma gerada por “*The Eye of the Beholder*”, ainda que com situações quase que

simetricamente reversas. Naquele episódio a jovem Janet Tyler também precisava se adequar ao totalitarismo estético de uma sociedade que se imaginava utópica. Sua adequação, digamos, psicológica, já tinha sido perpetrado por outros meios (pela exclusão, pela rejeição, pelos discursos inflamados de líderes carismáticos, etc.). “Eliminar os males unilateralmente pela medicina muitas vezes constitui, pois, apenas um meio escolhido, intencionalmente ou não, para não ter de solucionar as verdadeiras mazelas” (BLOCH, 2006, p.26). De qualquer forma, ambos episódios lidam, no fundo, com um outro tipo de utopia, uma que é verdadeiramente da época que se inaugura com o pós-Guerra e que sobrevive aos nossos tempos. Uma “utopia de apagamento dos corpos” (FOUCAULT, Op.Cit., 2006, p.229).

As máquinas para a transformação são figurantes para os fornos nos campos de concentração. O desaparecimento da menina Marilyn que se olha no espelho transformada em modelo número 8, e é que também a manifestação do “desejo, como Bloch diz, de fazermos-nos a nós mesmos parecer mais ‘bonitos’ do que realmente somos” (FREEDMAN, 2000, p.66), é o resultado da programação, em “*Number 12 Looks Just Like You*” direta e médica, em “*The Eye of the Beholder*”, ideológica e purgativa. De um lado dessa sinistra e medicalizada linha de montagem entram homens que passam por um processo de desumanização. Do outro lado, ao invés de cinzas sai algo igualmente cáustico: cópias normalizadas de um ser humano desejável, destituídas de sentimentos ou grandes ambições, barradas de qualquer necessidade ou ação que vise a construção de suas próprias identidades, afinal, “a vida é bela, a vida é divertida eu sou todos e todos são um”. Esses espécimes são completamente saudáveis, completamente adequados e adaptados. Sem contraste, nem nuance. Poderíamos extrapolar e constatar que essa sociedade de “*Number 12 Looks Just Like You*” é o futuro sinistro que aguarda aqueles que sobrevivem à morte por execução pública do bibliotecário Wordsworth: agora toda a espécie humana foi considerar obsoleta e precisa ser substituída por uma outra, libertada do dilaceramento vida/morte que é constitutivo da nossa infeliz existência humana e erigida sobre a pedra de toque da racionalização radical de todas as facetas da existência.

A *placa na estrada* é uma que anuncia uma inevitabilidade. Uma multifacetada e que se manifesta, claro, em outros episódios e através de outros argumentos. Passaremos, a seguir, ao último episódio que apresentaremos neste trabalho e ele também modula essa metamorfose do homem contemporâneo, conjugando duas das tensões que vimos aqui nesse eixo.

### **“The Brain Center at Whipple’s” (153)**

O centro cerebral na Whipple's

Transmitido originalmente em 15 de maio de 1964 durante o último mês da série, que ganharia seu episódio final 32 dias depois (“*The Bewitchin’ Pool*”), “*The Brain Center at Whipple’s*” foi escrito por Rod Serling, dirigido por Richard Donner<sup>81</sup> e apresenta Richard Deacon, como Wallace V. Whipple, Paul Newlan, como Hanley e Ted de Corsia, como Dickerson.

Somos logo no início do episódio apresentado a Wallace V. Whipple, presidente da *WV Whipple Manufacture Corporation* (Corporação de manufaturas WV Whipple). Whipple, um homem baixinho, ficando careca e com o tique nervoso de girar pela corrente seu relógio de bolso aparece numa tela de projeção num vídeo institucional dirigido aos acionistas de sua empresa. O vídeo tem a função de informar os acionistas sobre o progresso da empresa durante o último ano e logo começa a mostrar tomadas dos trabalhadores nas diversas linhas de montagem das fábricas da WV Whipple. Em uma fábrica específica a corporação emprega mais de 34 mil funcionários e no total a empresa emprega perto de 280 mil pessoas. Mas o progresso a que Wallace V. Whipple se referia não é exatamente ele: o filme estrelado por ele tem o objetivo de informar os acionistas sobre uma excitante novidade que aumentará a produtividade da empresa, porque “na Whipple’s nós só damos passos para frente”. Ele apresenta então o X-109B14, uma máquina

---

<sup>81</sup> Donner dirigiu diversos episódios da série, especialmente na quinta e última temporada, como “*From Agnes - With Love*”, “*The Jeopardy Room*” e “*Come Wander with Me*”. Ele ficaria bastante conhecido nas décadas após o final da série, tendo dirigido dois dos icônicos filmes do *Superman* (1978 e 1980), assim como outros sucessos de público como “*Goonies*” (1985), “*Ladyhawke*” (1985) assim como a série de filmes protagonizada por Mel Gibson e Danny Glover “*Lethal Weapon*” (1987-1998). Mais recentemente Donner se afastou da posição de diretor e tem trabalhado como produtor executivo, inclusive retornando aos super-heróis dos quadrinhos, na franquia “*X-Men*” (2000-2014).

completamente automatizada de montagem que elimina 61 mil empregos, 73 outras máquinas, 81 mil horas de trabalho humano e 4 milhões de dólares por ano com gastos com salários, seguro-saúde e participação dos funcionários nos ganhos da empresa. Ele mostra a máquina, uma espécie de armário, com algo como 1,80 metro de altura por 1,20 metro de largura, com duas fitas magnéticas na frente e diversos botões e alavancas.

“Enquanto vocês acionistas estão assistindo esse filme o primeiro modelo do X-109B14, máquina transistorizada modificada de montagem, está sendo colocada em funcionamento aqui na nossa fábrica principal no Meio-Oeste<sup>82</sup>. Em seis meses, todas as nossas instalações de produção serão completamente automatizadas. Senhoras e senhores, de agora em diante a Whipple operará de um centro cerebral (*brain center*) com máquinas como essa. Senhoras e senhores da família Whipple, com isso terminamos nosso relatório do ano de 1964”.

Vemos que um homem estava sentado ao lado do projetor e ao final do filme ele o desliga e se levanta. Ele se chama Hanley. Whipple estava lhe mostrando o filme e lhe pergunta o que ele achou. Ele não gostou do que viu no filme.

Hanley: “Você realmente espera automatizar essa fábrica em seis meses?”  
Whipple: “Hmmm... 4 meses seria uma estimativa melhor. Tem muita coisa que vai para o lixo, sabe? Relógio-ponto. Não haverá mais ninguém para dar entrada e saída neles. Acho que os doarei a um museu (risos). Alguma coisa, Hanley?”  
Hanley: “É, alguma coisa. Alguma coisa como um monte de gente sem emprego”.  
Whipple: “Isso, infelizmente, é o progresso, Hanley. Sabe, você é um homem confiável quando se trata de planejar uma linha de montagem, Hanley, mas quando se trata do já citado progresso você arrasta os pés”.

Whipple anda até a frente da máquina e a liga, tocando seus botões e alisando suas superfícies planas. A voz de Serling surge.

“Estes são os jogadores, com ou sem cartão de pontuação: num canto, uma máquina, no outro, um chamado Wallace V. Whipple, homem. E o jogo? Acontece de ser a batalha histórica entre carne e metal, entre o cérebro do homem e o produto do cérebro do homem. Não fazemos apostas, nem predizemos um vencedor, mas podemos lhe dizer que para essa competição só há lugar na Zona do Crepúsculo”.

Quando Whipple reaparece ele continua a mexer nos botões e alavancas da máquina. “Sabe qual o seu problema, Hanley? Você está preso no séc. XIX (*You're*

---

<sup>82</sup> Whipple se refere ao meio-oeste norte-americano, uma região reconhecida por ser a sede de diversas corporações e fábricas.

*holding on tight to this 19th Century*”), ele diz a Hanley que lhe responde que está, na verdade, agarrado a certos princípios. Ele se arrepende muito ao ver as demissões em massa de trabalhadores que atuaram na WV Whipple Manufacturing Corporation por 20 ou 30 anos. “Chegamos aos arrependimento?”, ironiza Whipple. “Deixo você a cargos dos arrependimento, essa será a sua responsabilidade”.

Hanley: “Me diga, senhor Whipple, por que o senhor está tão ansioso em substituir homens por máquinas? Já lhe ocorreu que o senhor pode estar trocando eficiência por orgulho?”

Whipple: “Orgulho?”

Hanley: “Sim, senhor Whipple, trabalho! Aquilo que um homem sente quando ele faz algo! O que você acha que aquela sua máquina sente? Alguma coisa? Qualquer coisa?”

Whipple: “O que diabos eu posso fazer com orgulho? Enlatá-lo, engarrafá-lo, embalá-lo e produzi-lo? Eu não estou vendendo orgulho, estou vendendo produto!”

Hanley: “O seu pai, que eke descansa em paz...”

Whipple: “O que tem o meu pai?”

Hanley: “O seu pai dirigiu essa fábrica por 40 anos. Oh, ele tinha um olho para o lucro, ninguém nunca o acusou de não ser eficiente, mas...”

Whipple: “Mas o que?”

Hanley: “Mas ele tinha outra coisa em mente”.

Whipple: “O que mais o meu pai tinha em mente, senhor Hanley?”

Hanley: “Boa vontade”.

Whipple: “Boa vontade?”

Hanley: “E o bem estar das pessoas que trabalhavam para ele”.

Whipple: “Boa vontade e o bem estar das pessoas que trabalhavam para ele, realmente. Em 40 anos meu pai dobrou o tamanho da sua fábrica enquanto seus competidores quadruplicaram as deles. Os competidores dele, que talvez estivessem um pouco menos preocupados com boa vontade e o bem estar das pessoas que trabalhavam para eles. Estes pagaram um pagamento justo e ganharam em retorno um dia justo de trabalho, mas se eles pudessem encontrar uma máquina que eles pudessem por para substituir um homem, eles fizeram exatamente isso. Mas talvez eles não tivessem um gerente de fábrica como você, que caem aos prantos toda vez que um cheque azul fosse dado para alguém (*a pink slit was attached to a time clock*). Qual o nome daquele capataz da fábrica? Dickerson, Dickerson é o nome dele. Traga-o aqui, eu vou fazer um pouco daquela compaixão que você tanto gosta. Eu vou dar aviso prévio de quatro meses para ele e para a equipe dele. Eu pergunto, Hanley, isso é compaixão ou não é? Vá lá e trago até aqui, Hanley, segure a mão dele, seque as lágrimas dele, bote a mão na cabeça dele, mas traga-o aqui”.

Whipple avisa Dickerson e pede que ele informe a sua equipe que todos estarão sem emprego em 40 dias. Dickerson ouve a notícia em silêncio enquanto examina a máquina na sala de Whipple. Dois técnicos chegam e levam a máquina para que seja instalada no chão da fábrica. “É apenas o progresso, senhor Dickerson, apenas o progresso”, Whipple justifica-se para o homem em silêncio. Depois, provavelmente a noite, Dickerson e Hanley se encontram em frente a máquina que já opera no chão da fábrica. Eles antropomorfizam o maquinário. O

conjunto de luzes que pisca em sua superfície esboça traços que poderiam ser mesmo interpretados como um rosto. Dois olhos feitos de quatro lâmpadas afastadas e divididas no meio da distância por outras duas que desenham um nariz fino e, abaixo, um conjunto delas poderia ser uma boca, com um sorriso. “Whipple pensa que é uma máquina”, diz Dickerson, “Não é uma máquina, é um inimigo, é uma abominação. Eu juro, nós temos que odiar algo assim”.

A raiva e insatisfação de Dickerson acabam levando-o para o bar que opera do outro lado da rua da fábrica. Vê-se o letreiro pela janela. Dickerson está bebado. Ele mostra as mãos ao bartender e pergunta-lhe se ele sabe o que aquilo é. “É, um par de mãos, mas sabe o que mais elas são? Elas são obsoletas, elas estão fora do mercado”. Ele está completamente embriagado. “Não existe uma máquina já feita que possa vencer de um homem, eu provo pra você”. Ele sai do bar e vai até a fábrica. Lá ele encontra Whipple que já fora avisado de que ele porta um porrete de metal e pretende destruir as máquinas. “É verdade, eu estou bebado”, diz Dickerson, “mas eu trabalhei aqui por 30 anos e eu fui capaz por 17 deles e no meu livro isso me dá alguns direitos”. “Então você tem o livro errado, Dickerson”. Ele ameaça Dickerson, diz que ele está sujeito a ser preso por seus atos, mas em sua embriaguez o homem encontra a coragem e uma estranha lucidez para finalmente confrontar seu futuro ex-chefe.

Dickerson: “Me diga, senhor Whipple, quando você estiver morto e enterrado quem vai lamentar?”

Whipple: “Devo lhe a diferença, senhor Dickerson, entre você e *isto* (ele se refere à máquina)? Esta máquina custa dois centavos por hora em eletricidade. Sua durabilidade é indefinida. Ela não vai ter rugas, nem artrite, nem endurecimento das veias. Apenas esta máquina é um operador de torno mecânico, um operador de prensa. Duas dessas máquinas são 114 homens que não tem pausa para o café, não ficam doentes e nem férias pagas. E isso, no meu livro, sr. Dickerson, tem consideravelmente mais valor do que você tem”.

Dickerson: “Eles deveriam ter parado você um ano atrás. Alguém deveria ter te segurado e enfiado na sua cabeça alguns lembretes de que homens tem que comer e trabalhar e você não pode guardá-los em Cosmoline<sup>83</sup> como peças sobressalentes ou colocá-los no pasto como touros velhos. Eu sou um homem, senhor Whipple. Você me ouviu? Eu sou um homem! E isso faz de mim melhor do que esse pedaço de metal, você me ouve? Melhor!”

---

<sup>83</sup> Cosmoline é um nome genérico para uma classe de óleos e outros produtos químicos desenvolvidos para prevenir a ferrugem em metais armazenados por longo período. Eles geralmente vem na forma de uma cera sólida

Dickerson chega ao auge de seu descontrole e ataca o console da máquina com suas próprias mãos. Pega novamente a barra de aço e começa a quebrar a máquina. Nisso Dickerson pega a arma do coldre do segurança e dispara duas vezes contra ele, que se cai em frente à máquina. A cena corta e estamos de novo na sala de Whipple. Ela está completamente tomado por maquinário agora. Consoles com alavancas e medidores da altura de uma mesa, outros com o formato de uma mesa de desenho, outros gabinetes, com fitas de papel saindo de impressoras e ainda outros repletos de botões luminosos. Hanley viera entregar sua demissão. Whipple, claro, está mais preocupado com a máquina que Dickerson destruiu e logo que Hanley lhe informa que os técnicos já estão consertando ele apresenta ao homem uma máquina apelidada de “Sentinela” (*sentry*). Ele a explica em detalhes e Hanley lhe pergunta quantos homens ela substituirá. Whipple novamente ironiza: “Ah, isso deve lhe agradar. Um homem, apenas um homem. De fato, Hanley, ela substitui você”. Whipple diz que a demissão de Hanley é para melhor e que ele receberá um ótimo pacote demissional e uma pensão mais do que justa. Hanley agradece e diz que ele também tem algo para Whipple e lhe dá um soco no rosto. “Isto é para você, senhor Whipple, para você de mim. Pela sua falta de sensibilidade, sua falta de compaixão, sua impiedosa manipulação de homem e metal e você pode pegar meu pacote demissional, minha pensão e seus discursos e alimentar suas máquinas!”

Hanley se dirige para a porta mas não consegue abri-la. Elas agora são automáticas, “os olhos elétricos do nosso prédio”, como lhe diz Whipple. Um sensor lê os cartões de identificação dos funcionários e só então as portas se abrem. Vemos então Whipple fascinado e rodeado pelas máquinas e cenas da fábrica, com a lanchonete cheia, o estacionamento repleto de carros, tudo se esvaziando. As pessoas vão desaparecendo conforme ele vai acionando as máquinas. A única companhia humana que ele recebe é o mesmo técnico que viera no início do episódio instalar a primeira das máquinas e ele está constantemente nervoso, constantemente girando seu relógio de bolso pela corrente. Ele está obcecado por rotineiras averiguações de controle, ordenando que o técnico as realize múltiplas vezes em apenas um dia. O técnico reclama e ele demonstra uma espécie de secretária eletrônica, que substitui a função de uma assistente ou secretária,

atendendo ligações e escrevendo memorandos e cartas. Ele faz isso para demonstrar ao técnico que logo ele também estará obsoleto e será substituído por máquinas. Ele dita uma carta, perfeitamente datilografada quando sai da máquina. Ele explica que assim nada de supérfluo transcorrerá e apenas a eficiência será atendida. Ele acaba demitindo o técnico que aconselha que ele faça uma averiguação de funcionamento em si mesmo. Assim que o homem sai da sala Whipple começa a ouvir as vozes de Hanley, Dickerson e do próprio, como que saída das máquinas. Tudo parece começar a enlouquecer, as máquinas piscam suas luzes, a porta da sala abre e fecha sem parar e as vozes vão ficando como uma fita magnética danificada reproduzindo as palavras. Ele corre de um lado para o outro, alucinado.

Vemos, então, entrar no bar do outro da rua. Terno e camisa amassados, barba por fazer. Ele senta-se e pede uma cerveja. No outro canto do balcão está Hanley. Ele confessa que foi removido de sua posição de gerente da fábrica pelos acionistas.

“Não é certo, Hanley. Não é certo. Frios, sem paixão, impessoais eles... eles jogam fora um homem no seu auge, jogam-no fora como se ele fosse um tipo de peça. Disseram que eu estava neurótico, disseram que ficar sozinho com as máquinas me deformou... Essa foi a expressão que eles usaram, deformado! Não é justo, Hanley, não é justo. Um homem tem valor, um homem tem mérito. Eles estalam os dedos e trazem um substituto, eles apenas trazem um substituto, não é justo o jeito que eles nos diminuem”.

Whipple contempla a fachada de sua fábrica pela janela do bar e ouvimos a voz de Rod Serling. Nos momentos finais vemos o escritório de Whipple agora ocupado por um robô<sup>84</sup> (imagem 24), que gira seu relógio de bolso pela corrente exatamente como Whipple fazia.

“Existem muitos clichês que poderiam ser aplicados aqui - muito de uma coisa boa, tigre pelas unhas, você colhe o que planta. O ponto é que muito frequentemente o homem se torna esperto ao invés de se tornar sábio, ele se torna inventivo mas não previdente - e algumas vezes, como no caso do senhor Whipple, ele pode se criar para fora da existência (*create himself right out of existence*). Este foi o conto de hoje sobre estranheza e obsolescência direto da Zona do Crepúsculo”.

---

<sup>84</sup> O robô é uma sobra de estúdio, assim como as imagens de disco voador utilizadas em diversos episódios, inclusive alguns analisados aqui, do filme *Forbidden Planet* (1956). A roupa de robô fora também utilizada no episódio “*Uncle Simon*”, de novembro de 1963.

“*The Brain Center at Whipple’s*” talvez seja o mais frontal confronto de *The Twilight Zone* com a sociedade de sua época. Incrivelmente não-futurista, esse episódio apresentado nas últimas semanas de transmissão da série, que chegaria ao fim em 19 de junho de 1964, o episódio se esforça em deixar a audiência a par de que ele se passa de fato naquele ano mesmo (ao final do filme promocional estrelado por Wallace Whipple ele informa que aquele é o relatório para o ano vigente, de 1964), traz um ator negro na posição de especialista técnico (um que, inclusive, podemos muito bem presumir se torna obsoleto muito depois do próprio Whipple), a repetição de um tabu já abordado em outro episódio, “*The Big Tall Wish*”, de 8 de abril de 1960, que começa a ver atores negros ganhando papéis principais, de importância na narrativa ou simplesmente papéis tipicamente associados com atores brancos (ZICREE, 1992, p.111-113; WOLFE, 1997, p.6; BRODE e SERLING, 2009, p.44-49). Mas, mais do que isso, aborda uma questão latente na época. Uma problemática real vivida por milhares de trabalhadores, especialmente e exatamente no setor fabril e industrial. A maquinização das linhas montagens e o advento da robótica eram uma questão preocupante para trabalhadores e para a sociedade no geral, cada vez mais voltada para o consumo e cada vez mais pressionada pelos valores da eficiência, velocidade e produtividade.

Em 1962 já operava na fábrica da General Motors em New Jersey a unidade robótica de montagem chamada UNIMATE. Ela executava soldagens e removia moldes de tanques de pintura<sup>85</sup>. 30 anos depois, em 1994, já seriam mais de 60 mil novas unidades por ano sendo vendidas e instaladas em fábricas<sup>86</sup>. No exato ano de 1964 já começavam a operar submarinos da Marinha norte-americana com dispositivos que conheceríamos como GPS (*Global Positioning System*) e a fabricante de computador IBM apresentava um sistema computacional (o System/360) capaz de operar com periféricos e *software* independente, muito como os computadores contemporâneos operam. “*The Brain Center at Whipple’s*” não poupa críticas e não esconde a postura de humanismo radical, especialmente de Serling mas que, através dele, se imiscui na própria série e inclusive nos outros autores que

---

<sup>85</sup> Dados da linha do tempo de aplicação de robôs em fábricas do site [www.robots.com](http://www.robots.com), disponível em: <http://www.robots.com/education/industrial-history>, acesso em janeiro de 2014.

<sup>86</sup> Dados da International Federation of Robots, disponível em: <http://www.ifr.org/industrial-robots/statistics/>, acesso em janeiro de 2014.

participam da intrincada malha de argumentos e motivos que a série apresenta, de humanismo. Não é a toa que Presnell e McGee (1998, p.190) definem o episódio como “a defesa mordaz de Rod Serling para a dignidade humana e da identidade individual”. Este episódio concreta-se exatamente em focar os argumentos que vimos até aqui neste eixo, da metamorfose do homem na modernidade, sobre uma modulação familiar ao *ethos* norte-americano da utopia. São aquelas utopias *industriais*, surgidas no seio da revolução industrial e sua apropriação na produção de bens nos Estados Unidos, como as de Edward Bellamy e seu exército, ainda que em menor grau, e de Robert Owen e suas fábricas racionalizadas e exigências sobre-humanas a seus funcionários. Estas utopias “não estavam mais preocupadas com valores mas com meios; elas são todas instrumentalistas” (MUMFORD, 2013, p.44) e este episódio apropria exatamente a lição histórica que um humanista como Serling aprendera não apenas nas páginas de “*Looking Backward*” ou “*News from Nowhere*” mas também no afã de seus contemporâneos em aplicar aquelas ideias e as consequências dessas estratégias.

“Aqueles máquinas cujo rendimento seria tão grande que todos os homens teriam roupas; aqueles novos métodos de agricultura e implementos agrícolas, que prometiam colheitas tão grandes que todos os homens poderia ser alimentados - os próprios instrumentos que deveriam dar ao todo da comunidade as bases físicas para a boa vida tornaram-se, para a grande maioria das pessoas que não possuíam nem o capital e nem terras, nada menos do que instrumentos de tortura” (MUMFORD, 2013, p.44).

Supomos que quando Whipple critica Hanley por estar “preso ao século XIX” isso se trataria a uma alusão ao conflito inerente a essa época e suas mentalidades. É a pista inicial para a crítica ao capitalismo, especialmente esse de natureza industrial, e seu efeito da constituição das sociedades e, mais especificamente, dos próprios indivíduos. Em certo sentido se trata de um paradoxo entre aquele capitalismo protestante que os puritanos trazem para os Estados Unidos, com uma “concepção do trabalho como fim em si mesmo” (WEBER, 2004, p.55) e que é parte integrante do discurso humanista que Serling imputa a série, e a percepção crescentemente clara de que desponta um capitalismo tardio, talvez, nos termos de Gilles Lipovetsky (2010), um *hiper-capitalismo*, que privilegia a eficiência e o ganho ainda mais do que o *fator humano*. Neste mundo que se desenha neste episódio não é apenas uma classe de homens que se tornará obsoleta. São todos eles. Assim como Whipple é substituído ao final do episódio, podemos antecipar que os



**Imagem 24**  
*Robby the Robot substitui Whipple*

acionistas também serão um dia por máquinas, possivelmente computadores, que tomarão as decisões fria e calculadamente para expandir os mercados (ainda que aparentemente não existam mais consumidores) e aumentar a eficiência e a produtividade. Sua durabilidade e integridade indefinidas suplantaram a carne débil dos humanos que rapidamente, no que parece apenas um momento para as máquinas, se degeneram e não podem mais funcionar em capacidade plena. Mas antes de desaparecer do tabuleiro da história, o homem vai primeiro ser desumanizado, tornado coisa, supérflua e descartável. A dignidade da qual Hanley e Dickerson falavam (ou melhor, a que povoava seus diálogos que mais parecem discursos inflamados em um púlpito qualquer) é aquela de que cada homem teria um valor intrínseco e poderia vir a se definir no seio da vida pública através da sua atividade, da produção material ou intelectual que ele gera e contribui para o todo da sociedade. Essa dignidade é uma absolutamente ligada e dependente da liberdade individual de construir a si mesmo e de construir para si e para aquelas coisas que

lhes são *valiosas* um mundo semi-permanente e seguro. Esse episódio fala sobre uma suspeita.

“A suspeita de que o capitalismo por sua própria natureza é hostil a individualidade ética se estende desde pelo menos o trabalho de Balzac, que fez dessa suspeita o seu tema central. Ainda assim, ela teve uma intensidade muito particular na América dos anos 1950, quando as potenciais recompensas do sucesso eram maiores do que nunca, e a possibilidade de fracasso no meio de toda essa prosperidade era percebida como mais e mais vergonhosa” (BOOKER, 2001, p.164).

O que Serling contrapõe neste roteiro é exatamente a visão de uma sociedade baseada na dignidade humana e outra que vê a vida em sociedade como basicamente uma luta e uma disputa acirrada onde os derrotados são vistos como ineptos. Ao invés da emancipação temos obsolescência. Ao invés das “tecnologias [darem] acesso a diferentes, múltiplos e desconhecidos níveis de realidade, e por sua mera presença, este acesso [alterar] nossa codificação do mundo” (DYENS, 2001, loc.471), elas forçam a que nos confrontemos com a possibilidade de um mundo sem homens e habitado pela máquina constituída a nossa imagem e semelhança mas “que não pode morrer (salvo por acidente), hermafrodita, auto-suficiente, estéril” (SFEZ, 1996, p.21). A metamorfose do homem se torna o desaparecimento do homem. A utopia é apresentada como pesadelo e sua apresentação é um conto cautelar: “a verdadeira classe dominante será a dos aparelhos. Será sociedade desumana” (FLUSSER, 2011, p.52).

Whipple, Hanley e Dickerson são figurantes para classes sociais. Dickerson, o *blue collar*, o operário, parte do proletariado. Hanley, o *white collar*, o *middle management*, a classe média. E, finalmente, Whipple, o proprietário, o controlador do capital. Cada um sob o auspício do mesmo apanágio, *você é o que você faz*, e cada um sendo, essencialmente, substituído. O argumento é ao mesmo tempo uma crítica aos resultados do capitalismo tardio e a demonstração de sua superação. A hierarquia da fábrica, o modo quintessencialmente capitalista de produção, se reforça com o advento de uma tecnologia que deveria emancipar toda a humanidade mas, claro, beneficia principalmente as classes dominantes que são as mesmas que promulgam em primeiro lugar o discurso de que essas tecnologias seriam emancipatórias. Os mais baixos são considerados substituíveis e o são assim que algo mais eficiente ou lucrativo desponta no horizonte de possibilidades. Entretanto,

essa mesma hierarquia também se oblitera quando se torna aparente que a gerência e a administração da mesma fábrica podem também ser executadas de forma mais eficiente. No fim, esse paradoxo se revela surpreendentemente coerente ao percebermos que o argumento central deste episódio orbita um grupo de valores ditos humanistas: esse episódio como muitos outros se constitui como uma conto cautelar sobre a pluralidade das visões de mundo e isso se dá no que ele reforça um discurso, que contém um ideal, sobre um equilíbrio entre esses valores e o desenvolvimento técnico-científico e seu potencial de melhorar a vida humana, de, de fato, melhorar essencialmente a aplicação desses valores à vida cotidiana. *“The Brain Center at Whipple’s”* não é puramente a apresentação de uma utopia (nem mesmo de uma de boas intenções que se corrompe) nem mesmo apresenta puramente um cenário de pesadelo, uma distopia. Mais do que isso, este episódio postula questionamentos sobre os discursos aos quais convém uma pulsão utópica/temor distópico acerca do desenvolvimento tecnológico e o desenvolvimento humano. Que homens seremos, ou melhor, que homens *podemos* ser neste novo arranjo de mundo precipitado pela novidade inexorável da mecanização, da robótica e das tecnologias da informação?

## **Melhor do que esse pedaço de metal**

Conclusões provisórias - eixo 3

Este eixo enfocou diferentes facetas do fenômeno que designamos aqui como a metamorfose do homem na contemporaneidade. Dos seis episódios selecionados para ilustrar essa temática três deles se passam, tecnicamente, no presente (*“The Monsters are Due on Maple Street”*, *“Will the Real Martian Please Stand Up?”* e *“The Brain Center at Whipple’s”*) e três deles em algum futuro ou realidade paralela (*“The Eye of the Beholder”*, *“The Obsolete Man”* e *“Number 12 Looks Just Like You”*), mas a seu modo cada um fala-nos sobre o registro do homem num tempo de perda das perspectivas tradicionais e ganhos técnicos e de conhecimento enormes. Nem essa perda e nem esses ganhos são apresentados como coisas puramente benéficas ou prejudiciais. E seus argumentos parecem-nos, confirmando uma de nossas principais hipóteses de trabalho acerca da série em si, ser coerentes entre os episódios, transpondo uma ponte semântica através de seu caráter antológico.

O sub-eixo *presente* articula as ansiedades próprias da época. “*The Monsters are Due on Maple Street*” apresenta o idílico suburbano como um pesadelo de perseguição e paranóia. Uma *kristallnacht* e ao mesmo tempo a lógica dos guetos judaicos sob a dominação nazista transpostas para uma aparentemente serena comunidade de classe média branca. O mesmo se repete em “*Will the Real Martian Please Stand Up?*”. Pessoas comuns sujeitas às condições de perseguição étnica. O próprio alienígena reconhece a situação: “isso é uma lanchonete ou um quartel general da Gestapo?”. Em “*The Brain Center at Whipple’s*” a lição é de que o trem que leva ao campo de concentração faz paragens em todas as estações: nenhum homem, mulher ou criança está livre da obsolescência. Ainda menos da que é programada e pautada pelo desenvolvimento ou, melhor, do progresso da ciência e da técnica que não podem ser contidos, que precisam ser infinitos.

Este é, também, o conto cautelar de “*The Obsolete Man*” e “*Number 12 Looks Just Like You*”. Ele é colocado num futuro, mas não um futuro que é substituto do presente, que é apenas um exagero do presente. O futuro estado total que executa Wordsworth ou o totalitarismo estético que acaba por corromper a jovem Marilyn são apresentados como consequência (lógica) dos valores que estão sendo adotados. Consequência, de fato, daqueles mesmos valores que substituem Hanley, Dickerson, os outros operários e finalmente até mesmo o próprio Whipple por máquinas. Ambas as modulações reconstroem a mesmíssima crítica profunda: “Ao invés de tratar a maravilhosa novidade nos termos de Prometeu, o revolucionário, eles vieram a tratá-la nos termos do Fausto, o que deu o passo maior do que as pernas ao vender sua alma para o diabo” (SUVIN, 1980, p.139).

Esse eixo, tanto quanto o primeiro e mais do que o segundo, coloca em pauta exatamente a condição humana nesse mundo que reencontra esses mitos materializados. A ciência incipiente que animou as primeiras obras de Ficção

Científica<sup>87</sup> continha apenas *promessas*. As máquinas voadoras de Verne, a engenharia genética de Wells, mesmo a manipulação dos limites entre vida e morte em Shelley, para citar apenas alguns dos exemplos mais seminais, eram apenas especulações, exageros. Mas como a “função essencial da utopia é uma crítica do que está presente” (BLOCH, 1988, p.11), também essa Ficção Científica incipiente continha a crítica não ao que poderia ser, mas ao que já era. “*The Twilight Zone*”, e em especial esse eixo, se associa a essa tradição. Seja literalmente criticando a maquinização das fábricas que deveriam gerar uma vida mais fácil mas geram na verdade desemprego em massa ou a possibilidade de manipulação do corpo humano que deveria gerar, novamente, uma vida mais longa e produtiva mas que é usada para manipular e oprimir as pessoas frente à ideias arbitrários de beleza física e conformidade social, esse eixo busca colocar o homem como protagonista de uma história da qual ele vai rapidamente perdendo o controle. As instituições, ainda que não as mesmas, que outrora dominavam a formação dos homens vão retornando elas mesmas metamorfoseadas e agindo através de uma cultura de consumo e uma tradição de alienação que separa os homens dos frutos de seu trabalho, do controle de sua sociedade, de sua própria história ou de si mesmos. Os avanços são materialmente consolidados e facilmente tornados disponíveis pelo ciclo aparentemente infinito de modernização fabril e barateamento de custos, mas as promessas que eles traziam quando ainda em potencialidade no imaginário de uma utopia cientificista e tecnológica aos moldes da Nova Atlântida de Francis Bacon vão não meramente sendo descumpridas, mas ignoradas.

Nenhum desses episódios é necessariamente apocalíptico, no sentido de apresentar o contrário de uma utopia (talvez “*The Obsolete Man*” seja o que mais se aproxima, com seu estado totalitário aos moldes da Oceania de “*Ninety-eighty Four*” de George Orwell) ou retratar o fim dos tempos. Todos, entretanto, apresentam um argumento contrário, reverso ou opositor aos afãs nacionalistas e tecnológicos que

---

<sup>87</sup> A discussão de quais foram as primeiras obras de Ficção Científica é uma longa e acirrada disputa histórica que argumenta tanto que o gênero pode ter se iniciado tão logo quanto com a obra de Luciano de Samosata, no segundo século depois de Cristo, como com “*Frankenstein; or, the modern Prometheus*” de Mary Shelley, em 1818, ou até muito mais recentemente com os trabalhos de Jules Verne e H.G. Wells. Omitimo-nos desta discussão, tomando essencialmente como ponto de partida o argumento de que a Ficção Científica, nos moldes que nos chegam hoje e que são utilizados por Rod Serling e sua gama de escritores e produtores em *The Twilight Zone* é essencialmente uma resposta ao capitalismo industrial e fabril que despontava na Inglaterra e posteriormente no Ocidente dito na época civilizado.

despontam com força no *ethos* dos Estados Unidos no pós-Guerra. É exatamente por isso que esse eixo se delimita pela questão da metamorfose do homem. Da alienação e horror vividos pelos moradores da rua Maple à perseguição do *diferente* no mundo de “*The Eye of the Beholder*”, da caça às bruxas e disputa geopolítica (para não dizer *cosmopolítica*) encena numa lanchonete de beira de estrada em “*Will the Real Martian Please Stand Up?*” a sociedades totais que rompem com a tradição moderna e perseguem e oprimem seus indivíduos por uma ideal de atualização e contra a ideia de obsolescência ou por um ideal de perfeição física e adequação psicológica ou mesmo na simplesmente narrativa de uma fábrica que elimina seus trabalhadores e troca dignidade por eficiência, este eixo anima uma tríade do pensamento moral, sendo ao mesmo tempo intersectado pelas preocupações dos outros dois eixos.

A primeira dessas formas constituintes de uma crítica moral pode ser diagnosticada no discurso de Goodman, em “*The Monsters are Due on Maple Street*”, ou no desejo de Janet Tyler em “*The Eye of the Beholder*” em ser simplesmente normal e viver uma vida comum, ou ainda nas piadas do velho Avery ou nas reclamações do próprio alienígena Ross em “*Will the Real Martian Please Stand Up?*”. Ela também aparece quando Wordsworth lê os Salmos da Bíblia que especificamente falam sobre viver bem e na simplicidade da confiança em Deus ou quando Marilyn em “*Number 12 Looks Just Like You*” fala ao professor Sig sobre a beleza da vida cotidiana narrada nas obras de grandes literatos e aparece também, de uma maneira ainda mais explícita, no embriagado discurso que Dickerson dá a Whipple em “*The Brain Center at Whipple’s*” antes de destruir a máquina que o substituiu. Esta forma nos fala sobre as “crenças morais que rodeiam o sentido de que a vida humana deve ser respeitada e que proibições e obrigações que essas impõe em nós mesmos estão entre as mais sérias e pesadas em nossas vidas” (TAYLOR, 1989, p.14).

A segunda forma também aparece em todos os episódios, nos julgamentos dos vizinhos de Maple Street, na vida que é reservada a Janet Tyler se a operação falhar, nas desconfianças de cada gesto dos viajantes naquela lanchonete de beira de estrada, no desprezo que o Chanceler sente por aquelas coisas que são

importantes a Wordsworth, nas tentativas de explicação de Marilyn e no inerente conflito entre Wallace Whipple e seus empregados.

“Estas são perguntas sobre como eu vou viver a minha vida que tocam na questão de que tipo de vida vale a pena ser vivida, ou que tipo de vida iria realizar a promessa implícita em meus talentos particulares, ou as demandas incumbentes em alguém com os meus dons, ou o que constitui uma vida rica e significativa ao invés de uma preocupada com assuntos secundários ou trivialidades” (TAYLOR, 1989, p.14).

A terceira e última forma dessas questões morais é simplesmente uma que se torna inescapável ao abordar-se as duas primeiras. Ela é, simplesmente, a da dignidade que nesse contexto quer dizer “nosso sentido de que nós mesmos comandamos respeito”, que

“O próprio jeito com que caminhamos, nos movemos, gesticulamos, falamos é moldado desde nossos primeiros momentos por nossa consciência de que aparecemos perante os outros, que nós estamos em um espaço público, e que este espaço é potencialmente um de respeito ou desprezo, de orgulho ou vergonha” (TAYLOR, 1989, p.15).

Essas três formas constituem através desses episódios, e inclusive parcialmente nos episódios constituintes dos outros eixos recortados aqui, uma discursividade coerente acerca dos perigos morais envolvidos nas transformações que marcaram as sociedades ocidentais na segunda metade do século XXI. Os episódios, porém, não articulam nenhuma resposta consistente. Ainda que se apropriem de uma linguagem e do que chamaríamos de uma ideologia humanista, nenhum deles propõe exatamente um julgamento definitivo em relação a nenhuma das matérias específicas (alienação, conformidade étnica e física, pânico generalizado, totalização da sociedade e exclusão social/conflito de classes), deixando em aberto tanto os futuros possíveis diagéticos (o que ocorrerá com aqueles personagens, situações, sociedades, etc.) ao final de cada narrativa quanto o desenvolvimento das questões que eles abordam. A função de estranhamento cognitivo serve a um momento de reflexão que confronta a audiência com o estado de coisas na sociedade em que vive, afirma certos valores mas também relativiza outros. Permite entrever, de fato, que “no momento em que a sociedade não tem mais uma estrutura sagrada, uma vez que os arranjos sociais e os modos de ação não são mais baseado na ordem das coisas ou na vontade divina, em um certo sentido eles estão em disputa” (TAYLOR, 2003, p.5). Assim, essa discursividade

serve também à função de utópica de, como a narrativa de Raphael Hythloday, tratar do que está presente e apresentar um novo horizonte de possibilidades, tanto para o *bem como para o mal*.

## 4 Conclusões

O meio do caminho entre a luz e as sombras

“A história não é nem uma novidade perpétua nem uma repetição perpétua, mas o movimento único que cria formas estáveis e as dissolve”

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, p.130

“Você está a mercê do destino, a mercê do que está disponível para você. Você está sempre procurando alguma coisa melhor do que o que está esperando na sua mesa, mas frequentemente a fonte não está lá. Pode estar em outro lugar no mundo, mas você não é afortunado o bastante para colocar suas mãos nisso no momento em que você precisa”

Bert Garnet, produtor da quinta e última temporada de *The Twilight Zone*

É de praxe o argumento e a conclusão precipitada de que os longos anos 1950, essa época de transformações que seguiu o final da Segunda Guerra Mundial e terminou abruptamente com os movimentos intelectuais e culturais que foram pervasivos dos anos 1960, tenham sido anos endurecidos de embate bipolar entre duas ideologias hegemônicas com os olhos fixos em dominação mundial. Que tenham sido povoados, nos Estados Unidos, por discursos fantasiosos de pureza nacionalista e celebração do consumo e do capitalismo. Não raro é o diagnóstico de que o “principal fenômeno no pensamento político norte-americano durante os anos 1950 fora a ‘exaustão da Utopia’, e, de fato, a exaustão da ‘ideologia’ também” (BOOKER, 2002b, p.1). Entretanto, ainda que não possamos partir de *The Twilight Zone* para uma generalização acerca do pensamento político de todo um país e de toda uma década, é bastante perceptível, e esse trabalho esforçou-se até aqui exatamente nesse intuito, que esta série, no mínimo, constitui em si mesma uma *ilha* que com relativo sucesso e penetração executou a tarefa de se associar à tradição da ficção utópica e expandi-la para dentro do diálogo entre as formas positivas, utopia, e negativas, distopia, que colonizariam a década seguinte com seus afãs por liberdades pessoais, direitos civis e pacifismo.

Durante seus pouco mais de cinco anos no ar, *The Twilight Zone* sempre buscou o “intercâmbio entre os antípodas *noite* e *luz do dia*: cada um deles parece estar totalmente imerso no outro, ambos lúgubre e singularmente pressagiosos” (BLOCH, 2005, p.101). A exposição, análise e interpretação desse longo recorte, ainda que pequeno frente ao corpo total dos 156 episódios, contribui para demonstrar que uma de nossas principais hipóteses de trabalho acerca da

série se confirma em todos os episódios aqui apresentados. Cada episódio, ao seu modo e tratando de matéria específica e que pode, no máximo e como fizemos aqui, ser agrupada em eixos, é um conto cautelar que desestabiliza a ortodoxia da linguagem da televisão através de “insinuações não estabelecidas de que nem tudo está bem com o modo norte-americano de vida”, fazendo com que a série seja um agente que “desestabiliza, desconstrói e subverte certezas e verdades eternas da visão de mundo dominante da Guerra Fria” (BOOKER, 2002, p.59).

Nos três eixos que reconstruímos neste trabalho, vimos serem coerentemente articuladas três genuínos desdobramentos das sociedades que entravam no capitalismo tardio no pós-Guerra. A solidão, enquanto binômio isolamento/solidão e enquanto característica plena da alienação e resultado de uma revolução imaginário que passa a imaginar o homem enquanto possível indivíduo capaz de construir a si mesmo. A pervasividade tecnológica como resposta e objetivo de projetos de mundo que cartografam o globo terrestre e expandem o que é propriamente humano para além dos limites tradicionais e, finalmente, a articulação desses dois desdobramentos no que elas transformam a ação políticas e a ideia que o homem tem de si mesmo.

Isso quer dizer que no seio da sociedade norte-americana, no horário nobre de uma de suas principais e mais pervasivas emissoras do meio de comunicação eletrônico que mais rápido penetrou nos lares e vidas das pessoas, havia uma *pequena ilha* de reflexão onde o telespectador poderia desembarcar todas as sextas-feiras, geralmente entre outubro e julho, e ser confrontado direta e indiretamente com as transformações de seu cotidiano. Os três eixos selecionados aqui se dedicam à abordar o problema da alienação, a criticar o afã pela viagem espacial e a descoberta de novos mundos quando este que habitamos ainda está em aberto e em crise e, finalmente a problematizar a metamorfose do homem numa era de ruptura das tradições, desenvolvimento técnico e científico avançado e pervasividade da lógica capitalista/consumista. Mas, mais do que isso, os três eixos trabalham coerentemente para demonstrar e refletir sobre o registro da utopia e do que é propriamente utópico numa sociedade geralmente diagnosticada (JAMESON, 2000; BOOKER, 2002, 2002a; FREEDMAN, 2000; entre outros) como palco de um

desaparecimento ou enfraquecimento das pulsões utópicas que colonizaram fortemente os imaginários durante o final do século XIX e na primeira metade do século XX.

De fato e profundamente, cada episódio e, por si mesmo, cada eixo, leva a abordagem da utopia, do pensamento utópico, realmente até seu ponto culminante. Eles conseguem abordar o novo, esse *novum* que irrompe a história como condição de possibilidade para a transformação do mundo, de modo a levá-lo até suas forma derradeira, até ser verdadeiramente uma *novidade última*, um *ultimum*, que se repete incessantemente e é perseguido pelo modo com que a narrativa apresenta um mundo, o articula e surpreende ao inverter as expectativas, chegando com ele “a repetição última, mais elevada, mais fundamental: até a identidade” (BLOCH, 2005, p.200).

Esta perseguição é feita com novidades específicas, digamos, a nave-espacial, a ideia pervasiva de que uma hecatombe atômica é possível e passível de ocorrer a qualquer momento ou a mecanização da força de trabalho, para citar apenas alguns exemplos, de maneira *formulaica*. Isso quer dizer que ainda que cada episódio seja um ponto em uma antologia variada, todos tem uma fórmula básica: um primeiro ato, de apresentação daquele mundo, um segundo de articulação da tensão inerente aquele mundo e um terceiro, um *plot-twist*, que inverte as expectativas ou surpreendentemente apresenta a fonte secreta daquela tensão ou a consequência inesperada de uma de suas possíveis resoluções. Este modo narrativo, parece-nos, serve ao gênero com que a série busca se associar, o da Ficção Científica e, mais ainda, propriamente no que essa é basicamente o gênero do estranho cognitivo (SUVIN, 1979). Ao mesmo serve também aos temas que a série provocativamente busca elaborar. Ela é, não há como negar, um produto da indústria cultural, que ecoa a vida cotidiana, que busca atrair o grane público, que choca e transgride exatamente com o intuito de vender-se enquanto artefato cultural e por isso contém geralmente ideias (e, diríamos também, ideais) concorrentes (KELLNER, 2001), mas sua fórmula básica e sua escolha de temas reverbera preocupações cotidianas sobre a vida num sistema econômico e ideológico cada vez

mais hermético em sua unidirecionalidade de objetivos e sua univocidade de valores.

“A instauração da produção capitalista como modo de vida dominante e finalmente universal engendrou uma reorientação fundamental da prática e imaginação humanas: um futuro sonhado ou temido se torna o novo espaço da imaginação (também crescentemente cotidiana), sem dúvida em conexão íntima com e depende da mudança do poder social da terra para o do capital” (SUVIN, 1979, p.116)

Poderíamos afirmar que esse é o grande pressuposto abordado consistentemente ao longo dos episódios que aqui apresentamos enquanto recorte relevante para a crítica e compreensão da série. É essa reorientação fundamental que serve de contraste para que os episódios possam *deixar ver* o registro utópico/distópico/anti-utópico que contém. A transformação perpetrada pelo capitalismo, em especial o avançado, reverbera até o cotidiano onde através de um crescente acesso às questões importantes, este acesso sendo ele mesmo perpetrado pela faceta do capitalismo que disponibiliza meios de comunicação de massa e para as massas que por sua vez são colonizados por imagens e discursos acerca de acontecimentos cada vez mais imiscuídos numa lógica de globalização, os indivíduos se veem paradoxalmente separados do todo de suas nações, comunidades ou grupos de interesse mediato ou imediato e unidos a um élan vital padronizado, dirigido e animado por forças hegemônicas que transcendem exatamente essa existência cotidiana e mundana. Assim, essa transformação utópica/distópica da sociedade chega ao cotidiano enquanto “lenta desintegração e [...] redução do poder aglutinador das vizinhanças, complementadas pela revolução dos transportes” que “limpa a área, possibilitando o nascimento da identidade - como *problema* e, acima de tudo, como  *tarefa*” (BAUMAN, 2005, p.24). É uma vacuidade que se forma pela pervasividade não apenas de um sistema econômico, mercantil ou produtivo, mas de um projeto de mundo que pretende o mundo enquanto aquela *tecnologiade* que é uma “luta épica ao redor da transformação do cosmo em um regime tecnológico” (CSICSERY-RONAY, Jr, 2008, p.217), racionalizado e arregimentado segundo, ainda sim, os ideias de eficiência que regem aqueles sistemas.

Assim, a natureza aparece nesses recortes feitos aqui como uma “natureza-em-forma-de-tarefa” (BLOCH, 2006, p.131). O primeiro rastro disto já era a cabine do piloto Mike Ferris em “*Where is Everybody?*”. Porém, seguindo esse rastro encontramos o mesmíssimo índice nos episódios que compõe o eixo 1, 2 e 3. Da criação de um ser a imagem e semelhança do homem, ao poder de alterar a realidade com um simples pensamento. Da capacidade de colonizar outros planetas até a cápsula espacial que é arca de Noé e cesto de Moisés ao mesmo tempo. Da dependência que a sociedade contemporânea tem de seus equipamentos eletrônicos até a possibilidade bastante tangível de que esses mesmos equipamentos possam de fato servir para transformar o homem, ajudando-o a reencontrar a si mesmo ou desumanizando-o completamente. A consequência do capitalismo fabril em sua forma científica, esses “avanços tecnológicos que foram adotados para nos ajudar a lidar melhor com a realidade material (WOLFE, 1997, p. 157), é a programação. É a transformação não apenas dos regimes produtivos, mas uma aplicação mundial, uma expansão contínua e uma liberação de energia indeterminada” (BAUDRILLARD, 1991). Aquela natureza, que deve ser domesticada, também é a própria natureza humana.

“O *status* sagrado da vida senciente foi ameaçado pela prática social capitalista - incluindo o uso cada vez mais proeminente da ciência física - que substitui a história pelo tempo mecanizado ou bidirecional, o corpo vivo pelo cadáver dissecado, homens em grupos por unidades desmanteladas chamadas de ‘indivíduos’, ou em geral o inacessível e complicado do todo orgânico pelo mecanicamente mensurável” (SUVIN, 1979, p.131).

Assim, o indivíduo é separado não apenas daquilo que ele dá valor, mas daquilo que o permite entender e projetar o que pode ser de valor em sua vida. Ele é jogado num regime de exploração, criticado crescentemente pelo binômio *exploration-exploitation*, onde ele é força de trabalho, onde a Terra é regime de pastoreio de forças e recursos naturais e onde o cosmos não é abertura para a verdade (*alethea*) mas *topos* mapeável, explorável (naquele sentido de *exploitation*). Entretanto, no mesmo movimento em que a série perpetra uma exposição, geralmente crítica, desse movimento de planificação que começa com a produção e termina por imaginar o homem mesmo como algo *em construção*, ela também permite vislumbrar que liberto de seus labores e rompido o fio da tradição, começa a verdadeiramente existir um vácuo que permite um espaço-tempo em que o homem

pode ao menos contemplar o conflito entre o *dever-ser* e o *poder-ser* que inequivocamente se apresentando como possibilidades de vida. Nem completamente livre, nem completamente agrilhado, ele vê contemplando um “horizonte dentro do qual [ele] é capaz de tomar uma posição” (TAYLOR, 1989, p. 27).

Há um pêndulo operando, portanto. Uma mola-motora utópica e uma denúncia anti-utópica operam, contrastando sonho e pesadelo ao mesmo tempo em que a amargura do cotidiano rotinizado com o sonho diurno materializável. A série, ao menos nesse recorte que apresentamos aqui, não apresenta apenas aquela dicotomia interna hegemônico/contra-hegemônico. Ela contém, de fato, múltiplas camadas profundas onde desenham-se os projetos atualizáveis de transformação do mundo e bandeiras vermelhas que sinalizam turbulências. Mais do que uma dupla anuência, ao ideológico que fomenta um discurso de manutenção do que é naquela sociedade específica na qual a série foi produzida e ao mesmo tempo ao utópico que irrompe como visão de mundo que se pretende mais ampla e que afirma a falta de limites claros sobre as possibilidades do mundo, *The Twilight Zone* modula o pensamento da tradição utópica apresentando enquanto utopia e enquanto seu oposto negativo, a distopia, mas essa apresentação é constantemente intermediada pela crítica utópica ou anti-utopia. Em outras palavras, a série denuncia a *utopia do outro* mas também a sua própria, interpõe aos limites do mundo que se auto-afirma um outro possível e composto de questionamentos. Todos os episódios que compõe esse esforço não apenas apresentam os temas centrais de preocupação, mas os contrastam. Uns com os outros e eles mesmos com as soluções discursivas que poderiam ser propostas. Deixa irromper nas suas representações desse cotidiano, sua principal preocupação mesmo quando tratando de astronautas fazendo contato com formas de vida alienígenas ou os maiores avanços científicos, um estranhamento que distancia os personagens e a audiência. Esforça-se para com isso demonstrar que “a existência cotidiana se tornou são alienada e banal que apenas uma dose do diabólico pode atiça-la”, acautela sua audiência e ensina cada um de seus personagens dispostos a aprender algo que “quando a vida se torna rançosa e insípida, a arte pode se encontrar forçada a cear com o demônio, invadindo o extremo e o inominável a fim de fazer um efeito. Ela deve transgredir

convenções desgastadas em seus modo artiloso, iconoclástico e Satânico” (EAGLETON, 2010, p.69).

Isso se revela em cada eixo recortado aqui, trazendo certas especificidades sobre cada temática. Em um certo sentido, os eixos que reconstruímos ao longo dessas páginas, compostos por um número de episódios, são fruto de uma arbitrariedade. Em outras palavras, foram (re)constituídos, como dito anteriormente, visando centrar o trabalho de análise e interpretação em tópicos específicos. De fato, fazendo com que a série falasse e fosse ao encontro dos temas delimitados da identidade (ou, melhor, da construção da identidade) e da utopia (em suas articulações positivas, negativas, críticas e em fenômeno oposto, contrastante e contribuinte, que é a ideologia) e permitindo que esses, em contrapartida, fossem ao encontro da série, num primeiro movimento de recorte e num segundo de apropriação daqueles discursos que ela vertesse em seu movimento próprio. Os eixos, claro, poderiam ter sido outros ou poderiam ter sido mais desde que se visasse o encontro da série com outras temáticas. A ponderação acerca disso, especialmente durante as análises e a construção dessa conclusão, nos levaram a perceber que tornariam o trabalho oneroso e prejudicariam o foco. Outros eixos possíveis seriam o do encontro do homem com o que se compreende como místico ou sobrenatural (e este eixo seria possivelmente encabeçado por episódios como *“One for the Angels”*, *“A Most Unusual Camera”* ou *“Night Call”*). Ainda outro seria um dedicado ao encontro do homem com seus maquinários e maquinismos (que contivesse episódios como *“A Thing About Machines”*, *“The Lateness of the Hour”* e *“The Old Man in the Cave”*), e talvez até mesmo um eixo fascinado exclusivamente com a reflexão acerca das ações morais em tempos de guerra (com episódios como *“A Quality of Mercy”*, *“King Nine Will Not Return”* ou *“Deaths-Head Revisited”*). Aqui, porém, delimitamos nosso escopo aos três eixos apresentados e derivamos deles, de forma parcial e preliminar, algumas conclusões que devemos, agora que encontramos uma linha central de raciocínio que amarre os núcleos argumentativos contidos em cada eixo sob a alcunha de uma conclusão geral, voltar a esses prelúdios e complementá-los.

O eixo que escolhemos para a abertura deste trabalho foi o que chamados de “solidão”. As seis histórias que selecionamos para representar esse tema que é certamente o mais pervasivo da série são contos cautelares sobre a separação do homem daquilo que pode conceder valor e sentido à sua vida. Esses contos são povoados por figurantes que continuam a saga de Mike Ferris, o seminal personagem de *The Twilight Zone*, encenando a existência humana como uma prisão dupla. Uma prisão para si e uma prisão dos outros.

Sozinho em seu asteróide-prisão, o *solitário* Corey é o espécime ideal para testar um simulacro humano eletrônico. Não lhe resta nada. Alicia é uma caixa vazia que ele pode encher com suas vontades e representações e assim apresentar a si mesmo como mundo. Bemis, de *“Time Enough at Last”*, e Beechcroft, de *“The Mind and the Matter”*, são os exemplos perfeitos desse homem contemporâneo, esmagado pelas pressões do dever ser, tão profundamente alienados do produto de seus trabalhos e daqueles valores intrínsecos que dão sentido a sua vida em sociedade que chegam ao ponto de desejar a solidão que Corey abomina. O escritor Gregory West, de *“A World of His Own”*, e o prisioneiro Adam Grant, de *“Shadow Play”*, protagonizam duas possibilidades antagônicas. Um encontra em seu *mundo pessoal* a possibilidade de adequar o mundo a si mesmo, de literalmente construir o mundo ao construir a si mesmo, enquanto que o outro cai no precipício do pesadelo, agrilhado e eternamente marchando para sua destruição num campo de horrores colonizado por seus medos e ansiedades. *“It’s a Good Life”* é uma apresentação um tanto mais complexa. Anthony Freemont não é necessariamente o personagem principal, também não é necessariamente um adulto forjado pelas ideologias conflitantes e esmagado pelas pressões capitalistas do cotidiano. Ele é apenas um menino. A centralidade da narrativa se concentra sobre a relação entre este menino, enquanto entidade onipotente, e a cidade que ele mantém cativa. A cidade de Peaksville, a última cidade do planeta Terra, é que é verdadeiramente o personagem central. Ela é o cenário e o figurante de todas essas outras tensões.

Muito apropriadamente esse episódio acabou, pela própria cronologia pela qual foram ordenados, ao final deste eixo, pois modula cada um dos tópicos abordados nos outros episódios. Cada indivíduo residente de Peaksville é tão

solitário quanto o prisioneiro Corey, cada um forçado a seu modo a racionalizar a situação em que se encontra de qualquer forma possível e ainda assim cientes de que “tudo isto é apenas um enorme aparato para caçoar de nós e rebaixar-nos”, como a mesma impressão que Primo Levi tem ao se defrontar com os primeiros momentos no campo de Buna (1988, p.28). A cidade é o último bastião humano no planeta já que Anthony vingativamente eliminou o resto do mundo, suas ruas, fazendas e casas são os livros de Bemis encontra nas escadas da biblioteca municipal. O último resquício do homem na Terra. E ele mesmo, o menino Anthony, tem os mesmos *poderes* de West, Grant e Beechcroft. Ele é, como havíamos apontado na análise do episódio, a encarnação do que um poder como esse, de manipulação direta da realidade, eventualmente poderia acarretar. Porém, ele também é a encarnação da desmoralização do homem que se torna incapaz de antecipar qualquer outra coisa que não suas necessidades imediatas. Anthony é também uma crítica ao imediatismo que acompanha irrevogavelmente a mentalidade tardo-capitalista de normalização e eficiência. Ele é o coração negro do totalitarismo que ainda bate forte no peito do capitalismo dito *livre* onde o desvio é ineficiência e precisa ser contido, banido e abolido. Ainda que suas atitudes possam transparecer uma emotividade, elas são de fato frias constatações e reafirmações de uma ordem suprema que precisa eliminar tudo aquilo que seja, parece ou possa vir a ser contrário a manutenção dela mesma. Não é exatamente uma distopia, mas é um reino pleno da ideologia onde nada afirma o que pode ser e a tudo só é permitido afirmar o que é, pois o que é é bom e deve continuar sendo.

Para todos os efeitos, nenhum desses *manipuladores da realidade* é verdadeiramente *mau*. Nenhum dos homens que deseja o mundo para longe de si deseja realmente o mau aos outros ou sua aniquilação. Bemis certamente não desejou que sua mulher e seu chefe fossem vaporizados. Corey não desejava mau aos visitantes que lhe traziam mantimentos, nem mesmo aqueles que o destrataavam. Afinal, “os homens, em sua maioria, estão ocupados demais consigo mesmos para serem malvados” (NIETZSCHE, 2005, P.63). Assim, nenhum desses personagens é um herói (menos ainda um prisioneiro confesso como Corey), mas nenhum é também propriamente um vilão. Eles são apenas indivíduos comuns expostos à situações excepcionais nas quais eles eventualmente se descobrem

completamente separados daquelas coisas que eles talvez ainda nem soubessem que davam valor e sentido a suas vidas.

Estes desdobramentos serão a linha-guia da série. A ideia de que essas *configurações inescapáveis* podem ser, de certa forma, surrupiadas do homem, em seu cotidiano e especialmente sob a ótica da rotinização que coloca o ser humano a serviço do *dever-ser*, nos leva a perceber o sentido no qual devemos chamá-las dessa forma. O homem pode ser barrado de acessá-las, mas jamais poderá articular a sua construção de si e a associação a um conjunto de valores que possa guiar essa construção sem elas. O tema que já esse primeiro eixo deixa entrever é o da desumanização. E ele continuará a ser a performance central nos dois outros eixos.

O segundo eixo, que a princípio parecia circunscrito pela aventura espacial, logo parece-nos que poderia ser melhor definido pelo termo de Istvan Csicsery-Ronay, Jr. (2008), *technologiade* ou tecnoelegia. Estes episódios “retratam fenômenos maravilhosos como anomalias e como forças tecnológicas que podem ser compreendidas e mediadas por conhecimento imaginário que imita o conhecimento técnico-científico” (CSICSERY-RONAY, Jr, 2008, p.217) presente no mundo *real* da audiência.

Cada um desses episódios apresenta os afãs da *era espacial*, melhor, da corrida espacial norte-americana, nos termos de um “épico burguês de construção técnica do mundo” (CSICSERY-RONAY, Jr, 2008, p.225). E, novamente, é interessante apontar que o arranjo cronológico dos episódios selecionados manifesta novamente uma coerência temática e uma espécie de narrativa coesa. Um primeiro episódio apresenta essa aventura espacial como salvação frente a destruição possibilitada pela tecnologia mas facilitada pela incompreensão entre os homens, os episódios subsequentes contam os primeiros passos dessa aventura, primeiro o homem sozinho no cosmos e confrontado consigo mesmo, depois ele no encontro com o Outro alienígena que é literalmente maior e mais forte e com o Outro alienígena que é, novamente literalmente, menos e mais fraco e eventualmente termina com a chegada daqueles fugitivos a um novo planeta onde podem recomeçar a saga humana.

*“Third from the Sun”* é o primeiro episódio da série a abordar esse tema e já se prontifica a abordar uma multiplicidade de subtemas. Do complexo militar-industrial, à polarização política que marcaria indelevelmente aqueles longos anos 1950, da rotinização que agrilhoa o homem na distância exata entre sua utilidade prática e o campo de decisões sobre a vida que leva à alienação que o separa do resultado de seu trabalho, do temor crescente de que o planeta está a beira de uma catástrofe da qual não há volta ao afã da colonização espacial. Ele estabelece o tom com que a será utilizado para tratar desse tema. Sempre com muitas reservas. Sempre cautelarmente trazendo à tona o “fator humano” (BRODE e SERLING, 2009; WOLFE, 1997; PRESNELL e MCGEE, 2008). Da dupla *“And When the Sky was Opened”* e *“I Shot an Arrow Into the Air”* é decolagem é o substituto ou figurante para o abandono. Não apenas da geografia terrestre, mas dela enquanto centro irradiador de sentido, enquanto único *locus* possível para a boa vida humana. No espaço, ainda que apenas percebido e não real, como em *“I Shot an Arrow Into the Air”*, não há possibilidade de vida humana. A vacuidade do espaço encontra brechas no hermetismo da cápsula espacial, como aquela de Ferris, e lança todos esses astronautas, esses heróis técnico-militares, seja no vácuo da história seja na perda irremediável de suas perspectivas valorativas. A crítica a essa tecnoeleia é paulatinamente apresentada: a transformação do cosmo num regime tecnológico passa primeiro pelo aparamento pela instrumentalização do próprio homem. O herói não é mais o *homem habilidoso* (o *Handy Man*) “cujas proezas técnicas são completamente correspondidas por suas qualidades morais” (CSICSERY-RONAY, Jr., 2008, p.247). Ele é, ao contrário, apresentado como irremediavelmente sem esperança de vencer seus desafios técnicos (os astronautas naufragados no que imaginam ser um asteróide desabitado só podem esperar pelo possível resgate que a Terra mande e os retornados que logo são tragados por alguma força desconhecida que os remove a história jamais chegam sequer perto de descobrir o que os acomete) e rapidamente, até por causa disso mesmo, fadados a corromperem-se (o exemplo principal sendo o astronauta Corey e sua veloz queda para o desespero, traição, mentira e violência).

De fato, nenhum dos desafios morais parece jamais ser enfrentados frontalmente pelos protagonistas. As famílias Sturka e Riden, de *“Third From the Sun”*, simplesmente emigram. Os três astronautas de *“And When the Sky was Opened”* desaparecem juntamente com sua espaçonave e tudo é como se eles jamais tivessem embarcado em seu curto passeio pelo cosmos. Corey, de *“I Shot an Arrow Into the Air”*, apenas se vê *de volta* na Terra e nunca sabemos se ele alguma vez enfrentou a justiça dos homens a respeito de seus atos atroz. Em *“The Invaders”* e *“The Little People”* é o mesmo que ocorre. Os astronautas do primeiro são destruídos pela gigantesca mulher alienígena e o mesmo ocorre com Peter Craig. É esse espaço-tempo reflexivo que a própria série encarna que busca *julgar* seus protagonistas. Como se o *universo se encarregasse de punir os criminosos* e não como questões humanas que devam ser lidadas em termos humanos. As consequências dos atos não são elas mesmas humanas, mundanas, elas são creditadas ao funcionamento do universo. Alguns atores (como Wolfe, 1997, e Brode e Serling, 2009) percebem essa mecânica da série: a ironia e a coincidência servem para moralizar o universo, como se ele mesmo, ou Deus, ou alguma entidade metafísica ou até mesmo uma ordem metafísica subjacente à realidade, funcionasse para assegurar os mortais de que independente de seus crimes ou de suas benevolências os culpados serão punidos, se não pelos sistemas humanos pelas próprias situações e pela própria natureza do universo. E o desfecho disso, nesse eixo, pode ser percebido claramente em *“Probe 7 - Over and Out”*. Quando ambos encontram a comunalidade da vida humana, a benevolência da divisão da fortuna, no caso, da comida, eles encontram o terreno fértil (e não mais apenas um cadáver estéril pronto a engoli-los por sua inépcia) para recomeçar a história humana.

Este eixo é demarcado por uma qualidade moral exatamente por conjugar a construção de si, ou melhor, a desconstrução de si que ocorre quando nos afastamos por demais daqueles referenciais que dão sentido e profundidade à nossa vida com o encontro com o Outro, ainda que esse Outro possa ser o próprio homem ou a própria pessoa que inicia, ainda que sem saber, esse encontro. Esses episódios problematizam “(a) nossas noções do que é o bem e (b) nosso entendimento sobre nós mesmos, mas também (c) os tipos de narrativas que dão sentido à nossas vidas e (d) concepções de sociedade, por exemplo, concepções

sobre o que é ser um agente humano entre outros agentes humanos” (TAYLOR, 1989, p.105). Eles fazem isso através de um segundo nível de conjugação, onde a *primavera que renova tudo* também traz consigo o estranhamento do desconhecido. Ela não é apenas uma primavera sazonal ou temporal: ela é também migratória, diaspórica. E é esse ciclo de renovação e estranhamento que serve como cenário para essa lida com as questões que dão profundidade à vida e para o encontro do homem com aquilo que ele jamais poderá plenamente possuir (ou conhecer). A aventura espacial se torna, então, espaço-tempo reflexivo no qual o cotidiano se choca com o estranho e a esperança se choca com os limites morais. Em outras palavras, é onde o horizonte se apresenta “como entrelaçamento de caminhos dos processos dialéticos, que ocorrem num mundo inacabado, num mundo que jamais seria modificável sem o gigantesco futuro, *possibilidade real*, contido nele” (BLOCH, 2005, p.221).

Assim, os contos cautelares desse eixo são essencialmente narrativas sobre a separação do homem daquilo que lhe é mais valioso e como isso pode vir a transformá-lo. O *novum*, que remove o homem de seu “aqui agora” no qual “falta o distanciamento que certamente produz estranheza, mas também torna tudo claro e vislumbrável” (BLOCH, 2005, p.179), é a “primazia da razão instrumental evidente no prestígio e aura que cercam a tecnologia e nos fazem crer que devemos buscar soluções tecnológicas mesmo quando algo muito diferente é requisitado” (TAYLOR, 2003, p.6). Esta aventura burguesa só pode ser perpetrada, exatamente como no moderno conto de aventura, através da materialização do poder econômico. Ou seja, neste caso na nave espacial e naquele na caravela, no navio, em suma, na embarcação marítima capaz de transpor enormes oceanos e fazer longas viagens. A recuperação desse modo narrativo, com suas condições textuais específica, entretanto, sempre apresenta esse indivíduo *fora do seu cotidiano*. Essas aventuras são de fato *extraordinárias*. No eixo seguinte veremos que essa mesma primazia, esta mesma separação, também podem colonizar o cotidiano.

Neste terceiro eixo, que designamos como aquele dedicado ao trato da questão da metamorfose do homem, vimos essas revoluções tomando de assalto o cotidiano e, acima disso, vimos a primazia da razão instrumental tornando-se o

referencial que toma o lugar de todos os outros referenciais. Esse eixo apresenta essas problemáticas através de dois sub-eixos: um espaço-tempo presente definitivamente localizado nos Estados Unidos, imputando o exagero fantástico e o estranhamento cognitivo de suas narrativas a um imediato que a audiência poderia identificar claramente, e outro, esse encenado em múltiplos futuros possíveis, onde o exagero é normalizado e encenado como consequência de posicionamentos culturais visíveis já naquele presente.

Esses episódios articulam a perda da tradição, as transformações dos referenciais, a atomização dos indivíduos, o desaparecimento e a desagregação das pequenas comunidades humanas, a evaporação dos sentidos de nacionalismo e suas consequências na psique humana. Entretanto, acima disso, cada um desses episódios também modula o outro ponto desta dualidade presente e característica à época de sua veiculação.

“Da metamorfose de Gregor Samsa aos adolescentes com *piercings* em nossas cidades, dos campos de prisioneiros às vítimas de radiação nuclear, o século XX será lembrado como o século do corpo, um século onde o corpo foi ofuscado, moldado e transformado pela tecnologia e pela cultura” (DYENS, 2001, loc.79)

Até mesmo em “*The Monsters are Due on Maple Street*” existe a constante preocupação acerca dessa dualidade mente/corpo, que poderia ser ainda melhor descrita para os termos aqui presente como *identidade/aparência*. Sendo a construção de si um encargo pessoal de cada um, ou pelo menos sendo a construção de si guiada por essa narrativa vigente, não é completamente possível definir se esse Outro é semelhante a mim simplesmente por ele ser da mesma nacionalidade, raça, cultura (expressa nas roupas e atitudes e até mesmo no local de moradia). Aquele corpo pode ser um *simulacro* de semelhança. É o coração da caça às bruxas: o vizinho pode ser o fabricante de sedição. O colega de trabalho pode ter sido *possuído* por alienígenas, por espíritos, por demônios ou por qualquer outra entidade supernatural que seja o figurante adequado para a alteridade que é ao mesmo tempo radical, próxima e combatida.

A normalização dos corpos também é a adequação social, especialmente para a mulher. Tanto em “*The Eye of the Beholder*” quanto em “*Number 12 Looks*

*Just Like You*”, as protagonistas são forçadas pelo caráter totalitário de suas possíveis sociedades futuras a passarem por procedimentos médicos invasivos a fim de que se conformem com as normas de beleza. Em nenhum desses episódios é permitido que a mulher seja nada além de seu corpo. Um corpo que precisa ser esteticamente agradável e medicamente são para que sirva aos propósitos da sociedade. Claro, homens também estão parcialmente sujeitos as mesmas obrigações, como vemos através do caso do pai de Marilyn e do rapaz que leva Janet para o campo de concentração para indesejados, mas a escolha de focar uma mulher, em ambos os casos, denota a cautela que a escritura do episódio busca passar em relação ao caso específico delas. Entre as ondas de feminismo radical, arrefecidas durante os anos 1950 e rapidamente tomando novas formas durante os anos 1960 e culminando radicalmente nos movimentos de amor livre, na popularização das drogas anticoncepcionais, esses episódios são pináculos de lida política. Eles equacionam a liberdade do corpo com a da mente ou, novamente, da aparência com a da identidade. A primazia da razão nos leva a uma situação na qual “nós temos que objetificar o mundo, incluindo os nossos próprios corpos, e isso quer dizer vir a vê-los mecanística e funcionalmente, do mesmo modo que um observador externo veria” (TAYLOR, 1989, p.145). Isso rompe o diálogo mente/corpo e apropria-se de uma visão de semelhanças e aparências, na qual aquilo que parece uma coisa e é outra quebra nossas visões de mundo. Isso ocorre, em *“The Eye of the Beholder”*, com o médico. De certa forma, ao se encantar pelo caso de Janet ele acaba por questionar a visão hegemônica presente naquela sociedade. O adágio *a beleza está nos olhos de quem vê* acautela através desse episódio a se ir além das aparências.

Tomando-se esse conjunto de episódios poderia-se inclusive dizer ir além de *todas* as aparências. Nem apenas as físicas e nem apenas as comportamentais. Mas também aquelas que parecem imbuir o cotidiano e a reflexão da vida como um todo de características coesas e cheias de sentido mas que se mostram apenas narrativas, não raro legitimatórias, para insistir na percepção vigente de realidade e não naquele horizonte de possibilidades que ela sempre necessariamente contém. Em *“Will the Real Martian Please Stand Up?”* somos confrontados com um pensamento-experimento (*thought-experiment*) sobre a natureza da nossa

percepção do Outro. Os discursos ideológicos são capazes apenas de desenhar a diferença desse Outro, ainda que nem seja um Outro radical, quando ele é visto em termos abstratos, como um grupo impossivelmente coeso e composto por indivíduos anônimos. Nenhum dos passageiros do ônibus conseguiu identificar o marciano. Os policiais não conseguiram também, nem mesmo identificar o venusiano atrás do bar. Assim como, de uma forma ou outra, a sociedade de *“Number 12 Looks Just Like You”* jamais foi capaz de identificar o pai de Marilyn como uma falha no sistema de normalização dos indivíduos. Assim como a sociedade totalitária de *“The Obsolete Man”* parece ter levado pelo menos dezenas de anos para identificar Wordsworth como um indesejado.

Seu corpo, sua aparência, seu comportamento, etc., poderiam passar por *normais*. Não é isso o mesmo que o marciano, o venusiano, o pai de Marilyn, os possíveis alienígenas infiltrados na rua Maple faziam? Não isso exatamente o que Janet em *“The Eye of the Beholder”* queria? Agindo em uníssono, forçando que paranóia de um estado total ou dos indivíduos isolados sirva de elemento identificador desse Outro. Em *“Brain Center at Whipple’s”* encontra-se, então, a solução para se escapar desse dilema. Primeiro substitui-se aqueles dos quais se dependia para o trabalho mecânico. Depois para o trabalho especializado. Logo em seguida para a administração das coisas e futuramente até o trabalho intelectual. Todos substituídos pelo mecanismo linear, eficiente e completamente sujeito à programação. Elimina-se assim o problema tão frustrante e politicamente carregado da construção de si em contraste com a adequação social.

Mas não é isso o que já ocorre com Mike Ferris em *“Where is Everybody?”*? Já não é ele sujeito a um programa que arregimenta sua vida? Que coloniza seu cotidiano? Que o retorna à tabula rasa onde apenas sua missão existe e todos os seus referenciais, exteriores e interiores, se evaporam?

Concluimos que todas essas lidas, todas essas articulações debruçadas sobre o que parecem diferentes temáticas (a alienação, a aventura espacial, a normalização das sociedades, a perda dos referenciais tradicionais, a dinamização do encontro do eu com a possibilidade da construção de si, etc.) são na verdade

imbricações de uma mesma temática. Uma apropriada para o *ethos* e para as transformações sociológicas, econômicas e cotidianas vividas nos Estados Unidos do pós-Guerra. Dentro do grande corpo da cultura da mídia, que se expandia rapidamente, *The Twilight Zone* é um exemplo marcante de recuperação da imaginação utópica. Híbrida, problemática, crítica, às vezes até mesmo claramente anti-utópica (especialmente nas suas apresentações de utopias terríveis), a apresentação da utopia nesses episódios que recortamos aqui (e possivelmente em muitos outros que fizeram parte da documentação inicial mas devido ao espaço limitado e ao modo analítico que buscava ser aprofundado mas não oneroso) não é nem óbvia nem direta. Os *projetos de mundo* que animaram a sociedade norte-americana durante o final do século XIX e na primeira metade do XX são encenados em suas derradeiras consequências.

A pulsão utópica não está presente em nenhum desses cenários na forma de um projeto que está sendo apresentado. Acostumamo-nos com duas formas de utopia: aquela que é propriamente um projeto de mundo apresentado enquanto manual e a distopia. Argumentamos aqui que *The Twilight Zone* se associa a uma tradição contemporânea, inaugurada no pós-Guerra e marcada por “*Ninety Eighty-Four*” de George Orwell, na qual o que geralmente compreendemos como *distopia* é na verdade uma apresentação anti-utópica de um programa de mundo que não está de acordo com os valores vigentes na época ou lugar no qual é postulada. *A utopia de uns é a distopia de outros*. E a série ilustra esse ponto de vista ao contrastar situações similares em episódios diferentes<sup>88</sup>.

Ela ampara uma esperança em que alguns projetos de mundo, especialmente o de um individualismo esclarecido. Ela se pergunta:

"se a cultura de auto-absorção individualista e do *self interest* preponderam em tal intensidade, como explicar a aspiração coletiva à moral? Como justapor o fato de que indivíduos voltados unicamente para si, tao

---

<sup>88</sup> O paraíso de Henry Bemis em “*Time Enough at Last*” é não muito diferente do inferno em que vive Corey em “*The Lonely*”. A modelagem dos atores do mundo que Gregory West perpetra tão alegremente em “*A World of His Own*” é o pesadelo do qual Adam Grant de “*Shadow Play*” não consegue acordar. O homem enquanto terror vindo do espaço em “*The Little People*” e o homem encontrando o terror em sua ida ao espaço em “*The Invaders*”. A inutilidade das aparências em “*Will the Real Martian Please Stand Up?*” e a inescapável sina da normalização do mundo através dela em “*The Eye of the Beholder*”. A impossibilidade de totalização completa em “*The Obsolete Man*” e a impossibilidade de se escapar a totalização completa em “*Number 12 Looks Just Like You*”.

indiferentes em relação ao próximo e em relação ao bem público, sejam ainda capazes de se *indignar*, praticar uma ação generosa, pautar-se por uma reivindicação ética? Qual é esse *ponto nevrálgico* da cultura individualista que, enquanto glorifica o ego, paradoxalmente consegue pôr em evidência as virtudes da retidão, da solidariedade, da responsabilidade?” (LIPOVETSKY, 2005, p.xxvii).

Ela busca por esse ponto, equilibrando os discursos ideológicos que permeiam a sociedade da época e que ainda são visíveis e influentes hoje, mais de 5 décadas depois. Ela pondera, por exemplo, a realidade da ameaça de destruição daqueles modos de vida, seja através de um imaginário de aniquilação direta atômica ou seja através da interpelação de um imaginário tecnológico que projeta o homem tão absolutamente livre de seus labores que ele mesmo se liberta da necessidade de existir, como algo benéfico e também catastrófico<sup>89</sup>.

A série dá contraste a esses tipos de afirmações, ao reposicionar o ponto de vista da audiência. Ao permitir-se ser um espaço-tempo de reflexão que opera através de um distanciamento e um estranhamento cognitivo para abordar questões políticas e existenciais que pareciam estar em claro desaparecimento do cenário da vida cotidiana. Ela irrompe cada sexta-feira o cenário doméstico de suas audiências e seu sucesso, constatado pela constante torrente de cartas, pelas controvérsias que levantava e que eram abordadas na mídia em geral, e até mesmo pela sua constante presença nos espaços de reprise e canais especializados de televisão a cabo, apontam para uma reverberação desses temas. *The Twilight Zone* deixava falar a pulsão utópica contida no desconhecido, aquela que nos diz que “ninguém sabe ainda se o processo da vida não comporta e suporta uma transformação, por mais discreta que seja” (BLOCH, 2006a, p.192).

*The Twilight Zone* fala do seu próprio tempo, mas como as grandes obras da literatura e de outras disciplinas ela não é apenas uma expressão de seu tempo. Ela pode ser deslocada e recontextualizada em novos cenários exatamente porque ela

---

<sup>89</sup> Ela coloca a hecatombe atômica, como em “*Probe 7 - Over and Out*”, no início e no fim da história. Coloca a aniquilação do homem nos termos da maquinização, como em “*Brain Center at Whipple’s*”, mas também apropria essa mesma maquinização para permitir que o homem colonize o cosmos. Ela, mais do que tudo, afirma que “a moral ficou sendo a única utopia: ‘ou o século XXI’, este que se aproximava rapidamente, “será ético ou não será nada” (LIPOVETSKY, 2005, p.xxvii). Para isso ela compreende que o projeto alucinado, por exemplo, da Alemanha Nazista era, em seus próprios termos, uma utopia e se coloca na posição não de abandono da imaginação utópica mas de crítico que deixa entrever a dialética que a ideia de um projeto de transformação do mundo contém.

mesmo opera ao permitir que “o elemento utópico [desloque] o elemento ideológico” (RICOUER, 1986, p.506). Isso acontece especialmente porque a série se prontifica na posição de crítica anti-utópica, se prontifica, de fato, a problematizar o imaginário utópico através de “ficções satíricas que usam seu cenário pós-holocausto meramente para prover uma perspectiva nova através da qual possa criticar o caráter já distópico da sociedade capitalista Americana” (BOOKER, 2001, p.90). Ela parece afirmar: *distópica é a realidade*. O mundo em que vivemos, e que Serling se via incapaz de criticar ou mesmo retratar devido às pressões de anunciantes e às restrições políticas de censura, já é essa utopia tornada pesadelo. Já é nele em que vivemos uma meia-vida, barrados daquelas coisas que deveriam ser realmente importantes dados os valores que buscamos e afirmamos serem centrais. Não resta espaço para retratar essa *utopia negativa* porque ela é já nossa vida cotidiana. Não há ruptura do que George Orwell chama de “a corrente das utopias” (apud KUMAR, Krishan apud RÜSEN, FEHR e RIEGER, 2007, p.26), pois, de fato, há na verdade o seu reforço. “O embate de utopia e anti-utopia é sem dúvida bom para a saúde de ambas. Resposta segue desafio, se tornando em si um novo desafio que demanda resposta” (KUMAR apud RÜSEN, FEHR e RIEGER, 2007, p.26).

O sujeito central da imaginação utópica sempre é a boa sociedade, o que quer dizer aquele arranjo das coisas necessárias à vida humana que promulgue a *boa vida*. Esse *bem comum* que é o objetivo último desse arranjo é o reconhecimento de que os sujeitos humanos, em sua individualidade, tem interesses materiais e espirituais em comum. Mas esse bem comum está na modernidade em conflito com a política que reconhece com exclusividade a esfera privada e rompe com a “esfera curiosamente híbrida que chamamos *sociedade*, na qual os interesses privados assumem importância pública” (ARENDDT, 2008a, P.44-45). *The Twilight Zone* coloca esse conflito no centro do palco no qual pretende encenar sua crítica anti-utópica. Os roteiros aquiescem à “plena posse” de sua morada mortal” (ARENDDT, 2008a, p.262) que o homem experiencia na vida moderna, mas apenas consente a isso ao deixar claro que “os homens modernos não foram arremessados de volta a este mundo”, completo, total, mapeado, não-transcendente, secularizado e não mítico que é consequência da própria modernidade e da

pervasividade da razão instrumental, “mas para dentro de si mesmos” (ARENDR, 2008a, P.266).

O mais importante deslocamento cognitivo que a série apresenta é esse. Aos personagens presentes nessas narrativas é colocado o desafio de que encontrem o sentido de suas vidas, o sentido moral da existência humana na Terra e aquilo que é e da sentido à boa vida. “Mas a interpelação do sentido também vem da nossa consciência do quanto essa busca envolve articulação” (TAYLOR, 1989, p.18). Especialmente quando percebemos que aquela originária definição de uma *boa vida*, a afirmação aristotélica de que a boa vida é o espaço-tempo que transcorre depois de dominadas as necessidades do mero viver, depois do homem estar liberto de seu labor e do trabalho (ARENDR, 2005, p.46), se torna extremamente problemática no cenário do pós-Guerra quando o desenvolvimento tecnológico e científico facilitou a vida, tornando mais eficientes o trabalho, o deslocamento físico-geográfico e a vida privada dos indivíduos mas não necessariamente libertando-o de um processo *biológico de vida* que agora faz parte da tecitura da sociedade. As tecnologias, como a própria TV na qual *The Twilight Zone* era transmitida, se tornam formas também de entretenimento e de colonização (nada inocente) desses espaço-tempos. O espaço reflexivo, aquele da solidão, desaparece. No lugar dele encontramos entretenimento programático. O espaço do labor, pela sobrevivência, e do trabalho, pelo desenvolvimento das sociedades humanas, também é tomado de assalto: alienação, a separação definitiva de sujeito e produto de seu labor e trabalho, e a rotinização se encarregam de também *programar* essas atividades, em seus aspectos materiais e semânticos.

Desenham-se então dois projetos díspares de mundo. De um lado a pensada inevitabilidade de que sem um projeto formal de mundo futuro encabeçado e baseado na moralização das sociedades e do comportamento de seus sujeitos humanos, ainda que uma nova moral, liberal, libertária e multicultural, o futuro seria a catástrofe para qual temos como figurante a hecatombe atômica, a invasão alienígena ou a máquina que se levanta e toma o lugar do homem. Do outro temos a percepção de que o caminho a ser seguido é um continuamente pautado pelos valores tardo-capitalistas que *deram certo*, os de eficiência, de 'acrifício pessoal pelo

ganho econômico e material que faz mover a sociedade. Ou seja, de um lado uma utopia moral e de outra a utopia do programa. Em tempo cada uma aparece nesse pequeno recorte como uma ideologia que desloca uma utopia ou uma utopia que desloca uma ideologia. O que quer dizer que ambas estão trocando constantemente de registro, até mesmo dentro no mesmo episódio, ambas afirmando a si mesmas e a outra como intercambiavelmente aquilo que afirma o que é ou aquilo que afirma o que pode ser.

*The Twilight Zone* permite-se, no seu trato de seus temas específicos, ser apanhada na oscilação entre ideologia e utopia e com isso faz com que ambas possam ser visíveis. Ela aposta na reflexão que diz que os nossos valores não podem ser simplesmente julgados como superiores aos de quaisquer outros grupos humanos ou indivíduos. Ela desmascara esse juízo como crença e na crença descobre a base que está na “sensação do agradável e do doloroso em referência ao sujeito que sente” (NIETZSCHE, 2005, p.27). Essa tarefa ela executa pois busca se relacionar com temas e ideias importantes. Ideias que “não são simplesmente ecos” e reflexos que não simplesmente “no sentido de espelhar” (RICOEUR, 1986, p.506) e por isso continua relevante. Continua a estranhar a audiência por conter um material crítico que reverbera questões importantes.

## Bibliografia

ADORNO, Theodor. **Prisms**. Cambridge, Massachusetts, EUA: MIT Press, 1997.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz - o arquivo e a testemunha**. São Paulo, São Paulo: Brasil, 2008.

ARENDT, Hannah. **The Origins of Totalitarianism**. Cleveland, Ohio, EUA: Meridian Books, segunda edição, 1958.

\_\_\_\_\_. **Origens do totalitarismo**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **The Human Condition**. Chicago, Illinois, EUA: Chicago University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. **Eichmann em Jerusalém - um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **A condição humana**. São Paulo, SP: Editora Forense Universitária, 2008a.

\_\_\_\_\_. **A vida do espírito**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo, SP: Perspective, 2009.

\_\_\_\_\_. **Sobre a Violência**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2010.

ATWOOD, Margaret. **In Other Worlds - SF and the human imagination**. New York, NY: EUA, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Dialogic Imagination - Four Essays**. Austin, TX, EUA: University of Texas Press, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. **Two Essays**. In: **Science Fiction Studies**, n.55, Vol. 18, parte 3, 1991. Disponível em: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/ baudrillard55art.htm> (acesso em agosto de 2013).

BAUDRILLARD, Jean e GUILLAUME, Marc. **Radical Alterity**. Cambridge, Mass., EUA; Londres, Inglaterra: MIT Press, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo, SP: Martin Fontes, 2006.

BISKIND, Peter. **Seeing is Believing - how Hollywood taught us to stop worrying and love the fifties**. New York, EUA: Pantheon Books, 1983.

BLOCH, Ernst. **The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays. Studies in contemporary German social thought**. Cambridge, Massachusetts: EUA: MIT Press, 1988.

\_\_\_\_\_. **The Spirit of Utopia**. Stanford, California, EUA: Stanford University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. **Princípio Esperança - Volume 1**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. **Princípio Esperança - Volume 2**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. **Princípio Esperança - Volume 3**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto Editora, 2006a.

BOOKER, M. Keith. **Monsters, Mushroom Clouds, and the Cold War - american science fiction and the roots of postmodernism, 1946-1964**. Westport, Connecticut: EUA: Greenwood Press, 2001.

\_\_\_\_\_. **Strange TV: Innovative Television Series from The Twilight Zone to the X-Files**. Westport, Connecticut: EUA: Greenwood Press, 2002a.

\_\_\_\_\_. **The Post-Utopian Imagination**. Westport, Connecticut: EUA: Greenwood Press, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Alternate Americas: science fiction film and American culture**. Westport, Connecticut, EUA: Praeger Publishers, 2006.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo, Brasil: Cosac Naify, 2001.

BRODE, Douglas e SERLING, Carol. **Rod Serling and The Twilight Zone: the 50th Anniversary Tribute**. Fort Lee, New Jersey, EUA: Barricade Books Inc., 2009.

BUKATMAN, Scoot. **Terminal Identity - the virtual subject in post-modern science fiction**. Durham, North Carolina: EUA: Duke University Press, 1998.

CAMUS, Albert. **Neither Victims nor Executioners**. In: LÉVI-VALENSI, Jacqueline (org.). **Camus at Combat: Writing 1944-1947**. Princeton, New Jersey, EUA: Princeton University Press, 2006. Disponível em: <http://adamgomez.files.wordpress.com/2011/01/camus-neither-victims-nor-executioners.pdf> (acesso em junho de 2013).

CARROLL, Noël. **The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays. Studies in contemporary German social thought**. Cambridge, Massachusetts: EUA: MIT Press, 1988.. Cambridge, Massachusetts, EUA: Cambridge University Press, 1996.

CARROL, Noël e HUNTER, Lester H. (orgs.) **Philosophy in The Twilight Zone**. Oxford, Massachusetts, EUA: Wiley-Blackwell, 2009, Kindle vr.

CLAYES, Gregory. **Utopia: a história de uma ideia**. São Paulo, SP: Edições SESC SP, 2013.

CSICSERY-RONAY, Jr, Istvan. **The SF of Theory: Jean Baudrillard and Haraway**. In: Science Fiction Studies n.55, Vol.13 parte 3, DePauw University Press, novembro de 1991. Disponível em: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/icr55art.htm#n1> (acesso em junho de 2013).

\_\_\_\_\_. **The seven beauties of science fiction**. Middletown, Connecticut: EUA, Wesleyan University Press, 2008.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 1997.

DICKENS, Charles. **Four Novels: A Christmas Carol, Great Expectations, The Adventures of Oliver Twist, A Tale of Two Cities**. San Diego, CA: EUA, Canterbury Classics/Baker & Taylor Publishing Group, 2009.

DYENS, Ollivier. **Metal and Flesh: The Evolution of Man - technology takes over**. Cambridge, Massachusetts, EUA: MIT Press, 2001 (Kindle for iPad version).

EAGLETON, Terry. **Ideologia. Uma introdução**. São Paulo, SP: Editora Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

\_\_\_\_\_. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **On Evil**. New Haven, Connecticut, EUA e Londres, Inglaterra: Yale University Press, 2010.

ELIAS, Norbert. **The Society of Individuals**. New York, EUA e Londres, Inglaterra: The Continuum International Publishing Group Inc., 2001.

ENGEL, Joel. **Rod Serling: The Dreams and Nightmares of Life in the Twilight Zone - a biography**. EUA: Contemporary Books, 1989.

FAIN, Tracie. **Into The Twilight Zone: How Rod Serling Decoded the Nightmares of an Entire Generation**. EUA, Amazon Digital Services, Inc., 2012 [Kindle version] (disponível em: [http://www.amazon.com/Into-Twilight-Zone-Nightmares-Generation-ebook/dp/B00960YWFO/ref=sr\\_1\\_1?s=books&ie=UTF8&qid=1392296786&sr=1-1&keywords=rod+serling+decoded](http://www.amazon.com/Into-Twilight-Zone-Nightmares-Generation-ebook/dp/B00960YWFO/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1392296786&sr=1-1&keywords=rod+serling+decoded) acesso em fevereiro/2013).

FAIRMAN, Paul. **Brothers beyond the void**. In: **Fantastic Adventures**, março de 1952, pp.56-61. Disponível em: <http://www.unz.org/Pub/FantasticAdventures-1952mar-00056> (acesso em outubro/2013).

FOUCAULT, Michel. **Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias**. In: *Architecture/Mouvement/Continuité*, Outubro de 1984.

\_\_\_\_\_. **A Hermenêutica do Sujeito: curso dado na Collège de France (1981-1982)**. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FRANKLIN, Benjamin. **Poor Richard's Almanack**. 1759. Disponível em: [http://archive.org/stream/poorrichardsalma00franrich/poorrichardsalma00franrich\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/poorrichardsalma00franrich/poorrichardsalma00franrich_djvu.txt) (acesso em novembro de 2013).

FREEDMAN, Carl. **Critical theory and science fiction**. Middletown, Connecticut, EUA: Wesleyan University Press, 2000.

FREUD, Sigmund. **O Futuro de uma Ilusão**. Rio de Janeiro, RJ: Imago Editora, 1997.

\_\_\_\_\_. **Das Unheimlich (The Uncanny)**. Disponível em: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> (acesso em junho de 2013).

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre, RS: LP&M, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Pós-História - vinte instantâneos e um modo de usar**. Coimbra, Portugal: Annablume Editora, 2011.

GERAGHTY, Lincoln. **American Science Fiction Film and Television**. Oxford, EUA: Berg, 2009.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2002.

HABERMAS, Jurgen. **Técnica e Ciência como "Ideologia"**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009.

HADFIELD, Chris. **An Astronaut Guide's to Life on Earth**. Canadá: Random House, 2013.

HALL, Stuart. **Ethnicity - Identity and Difference**. Discurso conferido na Hampshire College, em Amherst, Massachusetts: EUA, 1989.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: RJ; DP&A, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Que é isto - a filosofia? Identidade e Diferença.** Brasil, Livraria Duas Cidades, 1971.

\_\_\_\_\_. **Sobre a questão do pensamento.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

HUME, David. **Of the Standard of Taste.** 1757. Disponível em: <http://www.bartleby.com/27/15.html> (acesso em novembro de 2013).

JAMES, Edward. **Science Fiction in the 20th Century.** Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1994.

JAMESON, Fredric. **Progress versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?**, In: Science Fiction Studies, n.27, Vol.9, Parte 2, Julho de 1982. Disponível em: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/27/jameson.html> (acesso em maio/2013).

\_\_\_\_\_. **Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism.** Durham, North Carolina, EUA: Duke University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. **Archeologies of the Future - The Desire Called Utopia and Other Science Fictions.** Londres, Reino Unido e New York, NY, EUA: Verso, 2005.

JASPERS, Karl. **Introdução ao Pensamento Filosófico.** São Paulo, SP: 2010.

JONES, Caroline A. (org.). **Sensorium - embodied experience, technology, and contemporary art.** Cambridge, Massachusetts, EUA: MIT Press, 2006.

KENNEDY, John F. **Special message to the Congress on Urgent National Needs.** Maio de 1961. Disponível em: <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=8151#axzz2ggal9jvT> (acesso em outubro/2013).

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KNIGHT, Damon. **Short Stories, Vol. 1.** EUA: Fictionwise.com, 2000.

LACQUE-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. **O Mito Nazista (seguido de O Espírito do Nacional-Socialismo e o seu destino por Philippe Lacoue-Labarthe).** São Paulo, SP: Iluminuras, 2002.

LEIBNIZ, G.W. **Theodicy.** La Salle, Illinois, EUA: Open Court, 1985. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/17147/17147-h/17147-h.htm> (acesso em junho/2013).

LEVI, Primo. **É Isto um homem?** Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1988.

LIPOVETSKY, Gilles. **A sociedade pós-moralista - o crepúsculo do dever e a ética indolor dos novos tempos democráticos.** Barueri, SP, Brasil: Manole, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2010.

LONGFELLOW, H.W. **The Poetical Works of Henry Wadsworth Longfellow**. LONGFELLOW, H.W. e LONGFELLOW, E.W. (orgs.). New York, NY, EUA: Houghton, Mifflin and Company, 1888 [1921].

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 1972.

MANUEL, Frank E. e MANUEL, Fritzie P. **Utopian Thought in the Western World**. Cambridge, Massachusetts, EUA: The Belknap Press of the Harvard University Press, 1979.

MATHESON, Richard. **Third from the sun**. Bantam; First Thus Edition, 1955.

MATTELART, Armand. **História da utopia planetária**. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Brasil, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. São Paulo, São Paulo: Brasil: Cosac Naify Portátil, 2013.

MILL, John Stuart. **On Liberty and The Subjection of Women**. Londres, Inglaterra: Penguin Group, 2006.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Penguin Companhia das Letras, 2010.

MORI, Masahiro. **The Uncanny Valley**. In: Energy, 7(4), pp. 33-35, 1970. Tradução para o inglês disponível em: <http://www.androidscience.com/theuncannyvalley/proceedings2005/uncannyvalley.html> (acesso em abril/2013).

MORLEY, David e CHEN, Kuan-Hsing (orgs.). **Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies**. Londres: Inglaterra, Routledge, 1996.

MUMFORD, Lewis. **The story of Utopias**. EUA: Girvin Press, 2013 (Kindle version).

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, desamiado humano: um livro para espíritos livres**. São Paulo, São Paulo: Brasil, Companhia das Letras, 2005.

ORWELL, George. **The Complete Novels of George Orwell**. Londres, Inglaterra: New York, EUA: Toronto, Canadá: Dublin, Irlanda: Camberwell, Austrália: Nova Déli, Índia: Rosedale, Nova Zelândia, Johannesburg, África do Sul: Penguin Classics/Penguin Publishing Group, 2009.

PARRINDER, Patrick (org.). **Learning from Other Worlds - Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia**. Durham, EUA: Duke University Press, 2001.

PETERSEN, Robert S. **Comics, Manga and Graphic Novels - A history of graphic narratives**. California e Colorado, EUA: Praeger, 2011.

PLATÃO. **A República**. São Paulo, SP: Martin Claret, 2000.

PRESNELL, Don e MCGEE, Marty. **A Critical History of Television's The Twilight Zone - 1959-1964**. Jefferson, North Carolina: EUA: McFarland and Co., Inc. Publishers, 2008.

RICOEUR, Paul. **The Function of Fiction in Shaping Reality**. In: Man and World, Volume 12, Número 2, pp. 123-141, 1979.

\_\_\_\_\_. **Ideologia e Utopia**. Lisboa: Portugal, Edições 70, 1986

\_\_\_\_\_. **O si-mesmo como um outro**. Campinas, São Paulo: Brasil, Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2013.

ROBERTS, Adam. **Science Fiction**. Londres: Inglaterra: Routledge, 2000.

\_\_\_\_\_. **The History of Science Fiction**. Nova Iorque, NY, EUA: Palgrave MacMillan, 2006.

ROBIO, Matías Sebastián Fernandes. **La travesía de Yambulo por las Islas del Sol(D.S., II.55-60). Introducción a su estudio,traducción y notas**. In: Revista MORUS - Utopia e Renascimento, n7., 2010 (disponível em [https://www.academia.edu/2194780/La\\_travesia\\_de\\_Yambulo\\_por\\_las\\_Islas\\_del\\_Sol\\_D.S.\\_II.55-60\\_.Introduccion\\_a\\_su\\_estudio\\_traducccion\\_y\\_notas](https://www.academia.edu/2194780/La_travesia_de_Yambulo_por_las_Islas_del_Sol_D.S._II.55-60_.Introduccion_a_su_estudio_traducccion_y_notas), acesso fevereiro de 2014).

ROSE, Mark (org.). **Science Fiction - a collection of critical essays**. New Jersey, EUA: Prentice Hall, 1976.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos - uma história dos perversos**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2008.

RÜSEN, Jörn, FEHR, Michael e RIEGER, Thomas W (orgs.). **Thinking Utopia: steps into other worlds**. Oxford, New York, EUA: Berghahn Books, 2007.

SARDAR, Ziauddin e CUBITT, Sean (orgs.). **Aliens R Us - the other in science fiction cinema**. Londres, Inglaterra: Pluto Press, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de conhecer a si mesmo**. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Bastar a si mesmo**. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2012.

SCHUMER, Arlen. **Visions from The Twilight Zone**. San Francisco, CA, EUA: Chronicle Books, 1990.

SERLING, Rod. **The Twilight Zone: Complete Stories**. EUA: TV Books, 1990.

SFEZ, Lucien. **A Saúde Perfeita - crítica de uma nova utopia**. São Paulo: SP, Edições Loyola, 1996.

SIMMEL, Georg. **Schopenhauer & Nietzsche**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2011.

SODRÉ, Muniz. **A ficção do tempo: análise da narrativa de science fiction**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

\_\_\_\_\_. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2005.

STANYARD, Stewart T. **Dimensions Behind The Twilight Zone - a backstage tribute to television's groundbreaking series**. Toronto, Canadá: ECW Press, 2007.

STEIN, Ernildo. **História e ideologia**. Porto Alegre, RS: Editora Movimento, 1999.

\_\_\_\_\_. **Antropologia Filosófica - questões epistemológicas**. Ijuí, Rio Grande do Sul: Brasil, Ed. Unijuí, 2009.

STERLING, Bruce. **Slipstream**. In: SF Eye n.05, Julho de 1989. Disponível em: [http://w2.eff.org/Misc/Publications/Bruce\\_Sterling/Catscan\\_columns/catscan.05](http://w2.eff.org/Misc/Publications/Bruce_Sterling/Catscan_columns/catscan.05) (acesso em julho de 2013).

SUVIN, Darko. **The metamorphoses of Science Fiction - on the poetics and history of a literary genre**. Inglaterra, Europa, África, Ásia (exceto Japão): Yale University Press, 1980.

TAYLOR, Charles. **The Sources of the Self - the making of the modern identity**. Cambridge, Massachusetts: EUA: Harvard University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. **The Malaise of Modernity**. Toronto, Ontario: Canadá: House of Anansi Press, 1991.

\_\_\_\_\_. **The Ethics of Authenticity**. Cambridge, Massachusetts: EUA: Harvard University Press, 2003 [1991].

\_\_\_\_\_. **A Secular Age**. Cambridge, Massachusetts: EUA e Londres, Inglaterra: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **Democracy in America and Two Essays on America**. Londres: Reino Unido e New York, NY: EUA, Penguin Books, 2003.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura - notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1997.

VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste, conde de. **A Eva Futura – transitoriis quaere aeterna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1886 [2001].

ZICREE, Marc Scott. **The Twilight Zone Companion - 1st Edition**. Nova Iorque, NY, EUA: Bantam Books, 1982.

\_\_\_\_\_. **The Twilight Zone Companion - 2nd Edition - Revised**. Beverly Hills, California: EUA: Silman-James Press., 1992.

WEART, Spencer R. **Nuclear Fear: a History in Images**. Cambridge, Massachusetts: EUA: Harvard University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. **The Rise of Nuclear Fear**. Cambridge, Massachusetts: EUA: Harvard University Press, 2012.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

WHITE, Frank. **The Overview Effect: Space Exploration and Human Evolution**. EUA: AIAA, 1998.

\_\_\_\_\_. **Deep Space: The Philosophy of the Overview Effect**. In: Journal of Space Philosophy, Vol.1, No.1, Outono 2012. Disponível em: <http://www.keplerspaceuniversity.com/sites/default/files/Deep%20Space%20:%20The%20%20%20Philosophy%20of%20the%20Overview%20Effect%20%20By%20Frank%20White.pdf> (acesso em outubro/2013).

WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society 1780-1950**. Garden City, EUA: Doubleday & Company, Inc., 1960.

\_\_\_\_\_. **A Política e as Letras: entrevistas da New Left Review**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2013.

WOLFE, Peter. **In the Zone: the twilight world of Rod Serling**. Bowling Green, Ohio: EUA: Bowling Green State University Popular Press, 1997.

## Filmografia

CBS. **The Twilight Zone**. Los Angeles, CA, EUA. 2 de outubro de 1959 a 19 de junho de 1964. Programa de TV. Produzido por Cayuga Productions em associação com Columbia Broadcasting System (CBS). Distribuído por Columbia Broadcasting System (CBS) (transmissão original), CBS/Fox (DVD e *streaming*), Image Entertainment, Paramount Television e Viacom.

### Episódios selecionados:

**Where is Everybody?** Direção: Robert Stevens; Roteiro: Rod Serling; Produção: William "Bill" Self; Intérpretes: Earl Holliman, James Gregory, Música: Bernard Herrmann. 2 de outubro de 1959.

**The Lonely**. Direção: Jack Smight, Roteiro: Rod Serling; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: Jack Warden, Jean Marsh, John Dehner. 13 de novembro de 1959.

**Time Enough at Last**. Direção: John Brahm; Roteiro: Rod Serling; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: Burgess Meredith, Vaughn Taylor, Jacqueline Wit. 20 de novembro de 1959.

**And When the Sky was Opened**. Direção: Douglas Heyes; Roteiro: Rod Serling; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: Rod Taylor, James Hutton, Charles Aidman. 11 de dezembro de 1959.

**Third From the Sun**. Direção: Richard L. Bare; Roteiro: Rod Serling; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: Fritz Weaver, Edward Andres, Joe Maross. 8 de janeiro de 1960.

**I Shot an Arrow Into the Air**. Direção: Stuart Rosenberg; Roteiro: Rod Serling; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: Dewey Martin, Edward Binnis, Ted Otis. 15 de janeiro de 1960.

**The Monsters are Due on Maple Street**. Direção: Ron Winston; Roteiro: Rod Serling; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: Claude Atkins, Barry Atwater, Jack Weston. 4 de março de 1960.

**A World of His Own**. Direção: Ralph Nelson; Roteiro: Richard Matheson; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: Keenan Wynn, Phyllis Kirk, Mary LaRoche. 1 de julho de 1960.

**The Eye of the Beholder.** Direção: Douglas Heyes; Roteiro: Rod Serling; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: Maxine Stuart, William D. Gordon, Donna Douglas. 11 de novembro de 1960.

**The Invaders.** Direção: Douglas Heyes; Roteiro: Richard Matheson; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: Agnes Moorehead, Douglas Heyes. 27 de janeiro de 1961.

**Shadow Play.** Direção: John Brahm; Roteiro: Charles Beaumont; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: Dennis Weaver, Harry Townes, Wright King. 5 de maio de 1961.

**Will The Real Martian Please Stand Up?** Direção: Montgomery Pittman; Roteiro: Rod Serling; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: John Hoyt, Jean Willes, Jack Elam. 26 de maio de 1961.

**The Obsolete Man.** Direção: Elliot Silverstein; Roteiro: Rod Serling; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: Burgess Meredith, Fritz Weaver. 2 de junho de 1961.

**The Mind and the Matter.** Direção: Buzz Kulik; Roteiro: Rod Serling; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: Shelley Berman; Jack Grinnage; Chet Stratton. 12 de maio de 1962.

**It's a Good Life.** Direção: James Sheldon; Roteiro: Rod Serling; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: John Larch, Cloris Leachman, Billy Mumy. 3 de novembro de 1961.

**The Little People.** Direção: William Claxton; Roteiro: Rod Serling; Produção: Buck Houghton; Intérpretes: Joe Maross, Claude Atkins. 30 de março de 1962.

**Probe 7 - Over and Out.** Direção: Ted Post; Roteiro: Rod Serling; Produção: William Froug; Intérpretes: Richard Basehart, Antoinette Bower, Harold Gould. 29 de novembro de 1963.

**Number 12 Looks Just Like You.** Direção: Abner Biberman; Roteiro: John Tomerlin, Charles Beaumont; Produção: William Froug; Intérpretes: Colin Wilcox, Richard Long, Pam Austin. 24 de janeiro de 1964.

**The Brain Center at Whipple's.** Direção: Richard Donner; Roteiro: Rod Serling; Produção: William Froug; Intérpretes: Richard Deacon, Paul Newlan, Ted de Corsia. 15 de maio de 1964.

**Disponível digitalmente em:**

CBS.com: [http://www.cbs.com/shows/the\\_twilight\\_zone/](http://www.cbs.com/shows/the_twilight_zone/) (acesso em agosto/2013)

Netflix.com: [http://www.netflix.com/WiMovie/The\\_Twilight\\_Zone\\_%28Original\\_Series%29/70172488?sod=search-autocomplete](http://www.netflix.com/WiMovie/The_Twilight_Zone_%28Original_Series%29/70172488?sod=search-autocomplete) (acesso em agosto/2013).

Hulu.com: <http://www.hulu.com/twilight-zone> (acesso em dezembro/2013).

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>IMAGEM 01</b> - A estrada empoeirada	34
<b>IMAGEM 02</b> - O homem sem memória conversa com manequim	37
<b>IMAGEM 03</b> - O piloto se choca contra o espelho	39
<b>IMAGEM 04</b> - O piloto desesperado aperta o botão de trânsito	41
<b>IMAGEM 05</b> - Soldados correm para acudir Ferris dentro do módulo	43
<b>IMAGEM 06</b> - Ferris é retirado do módulo de simulação	49
<b>IMAGEM 07</b> - Alicia, Corey e o carro antigo	73
<b>IMAGEM 08</b> - Henry Bemis e seus óculos quebrados	81
<b>IMAGEM 09</b> - Serling, pela primeira vez em cena, com o gravador de West	88
<b>IMAGEM 10</b> - Adam Grant reaparece no tribunal	92
<b>IMAGEM 11</b> - Beechcroft e o elevador repleto de seus sócias	101
<b>IMAGEM 12</b> - O menino Anthony Freemont transforma um dos vizinhos	109
<b>IMAGEM 13</b> - A nave experimental do exército	123
<b>IMAGEM 14</b> - Forbes e Gart aparecem sozinhos na capa do jornal	130
<b>IMAGEM 15</b> - Corey encontra a placa que diz "Reno	134
<b>IMAGEM 16</b> - O casco da nave espacial destruída	145
<b>IMAGEM 17</b> - Peter Craigg ao lado de sua estátua	155
<b>IMAGEM 18</b> - Eve Norda presenteia Adam Cook com uma fruta	164
<b>IMAGEM 19</b> - Os alienígenas contemplam o caos na rua Maple	180
<b>IMAGEM 20</b> - Janet Tyler se desespera ao removerem suas ataduras	191
<b>IMAGEM 21</b> - O venusiano Haley apresenta seu terceiro olho ao marciano Ross	202
<b>IMAGEM 22</b> - O Chanceler no alto do tribunal e Worsworth nas sombras abaixo	212
<b>IMAGEM 23</b> - Marilyn contempla alegremente o resultado de sua transformação	224
<b>IMAGEM 24</b> - Robby the Robot substitui Whipple	235
	276

