

Michel Jalil Fauza

***R.U.R. (ROSSUM'S UNIVERSAL ROBOTS) E A GÊNESE DO ROBÔ NA
LITERATURA MODERNA***

Dissertação de mestrado – Programa de Pós-
Graduação em Teoria e História Literária. Apoio:
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico
e Tecnológico – CNPq – Brasil.

Instituto de Estudos da Linguagem
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

2008

Michel Jalil Fauza

***R.U.R. (ROSSUM'S UNIVERSAL ROBOTS) E A GÊNESE DO ROBÔ NA
LITERATURA MODERNA***

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária (área de concentração: história e historiografia literária). Trabalho realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil. Orientador: Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson.

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)
Campinas, novembro de 2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

F276r

Fauza, Michel Jalil.

R.U.R. (Rossum's Universal Robots) e a gênese do robô na literatura moderna / Michel Jalil Fauza. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Eric Mitchell Sabinson.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Čapek, Karel. 2. Ficção científica. 3. Robôs. 4. R.U.R. (Rossum's Universal Robots). I. Sabinson, Eric Mitchell. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* and the genesis of robots in modern literature.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Science fiction; Karel Čapek; Robots; R.U.R. (Rossum's Universal Robots).

Área de concentração: História e Historiografia Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson (orientador), Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel, Profa. Dra. Martha de Mello Ribeiro, Prof. Dr. Edson Françaço (suplente), Profa. Dra. Ivone Cecília D'Avila Gallo (suplente).

Data da defesa: 07/11/2008.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Eric Mitchell Sabinson

Eric Mitchell Sabinson

Martha de Mello Ribeiro

Martha de Mello Ribeiro

Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Carlos Eduardo O. Berriel

Edson Françaço

Ivone Cecília D'Avila Gallo

IEL/UNICAMP

2008

Resumo

Este trabalho tem a intenção de propor um estudo sobre a peça teatral *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, escrita pelo autor checo Karel Čapek em 1920 e especialmente importante por introduzir, na literatura moderna, a figura do robô do modo que hoje a concebemos. A princípio, apresentamos de maneira breve alguns dos autômatos retratados pela literatura fantástica do século XIX, de forma a distinguir a nova abordagem de Čapek sobre o tema. Posteriormente, destacamos passagens da peça, ato a ato, relacionando-as a teóricos da filosofia e da crítica literária, de modo a sugerir novas possibilidades de leitura que se distanciem das interpretações comuns surgidas desde a época de sua publicação e primeiras representações. Para o êxito de tal tarefa, devemos repensar o significado do robô dentro do contexto ficcional de *R.U.R.* e as implicações geradas pelo seu surgimento.

Abstract

This work examines the theatrical play *R.U.R. (Universal Rossum's Robots)*, written by the Czech author Karel Čapek in 1920, and its particular importance for introducing, in modern literature, the figure of the robot as we conceive of it today. Initially, we briefly present some of automatons realized in fantastic literature of the XIX century, distinguishing Čapek's new approach. Later, we point out parts of the play, act by act, suggesting relationships to particular philosophers and commenting the criticism on the play, in order to suggest new possibilities of reading different from the common interpretations since its publication and first production. For the success of such task, we need to rethink the meaning of the robot, inside the fictional context of *R.U.R.*, and the implications generated by its appearance.

Sumário

Introdução	1
1. O comportamento do autômato na literatura do século XIX	4
1.1 – Narrativas em que a máquina transcende sua função original	4
1.2 – O elemento mecânico e sobrenatural em E. T. A. Hoffmann	5
1.2.1 – <i>Os autômatos</i> : máquinas como porta-vozes do estranho	5
1.2.2 – <i>O homem da areia</i> : o autômato e a matéria morta	7
1.3 – O autômato misterioso de Herman Melville	9
1.4 – A máquina viva de Ambrose Bierce	11
1.5 – Uma nova abordagem: a ameaça evolutiva em Samuel Butler	14
2. Mundos possíveis ou prováveis: a ficção científica e a antecipação	18
2.1 – O pacto ficcional: entre a experiência e a imaginação	18
2.2 – A questão da fundamentação teórica na ficção científica	19
2.3 – A antecipação: um mundo possível	23
2.4 – A (in)sustentabilidade de um mundo provável	27
3. O desafio de estabelecer novas leituras para <i>R.U.R.</i>	29
3.1 – Um discurso usual sobre robôs	29
3.2 – A ciência como manifestação dissociável do humano	30
3.3 – O relativismo e a verdade absoluta	33
3.4 – As justificativas de Čapek	35
3.5 – Novas possibilidades de leitura	38
4. <i>R.U.R.</i>, prólogo: a mecanização do homem e a gênese do robô	39
4.1 – As hesitações de Helena em um cenário de desumanização	39
4.2 – O trabalho como agente descaracterizante	42
4.3 – Os primeiros robôs, seres sem vontade	44
5. Primeiro ato: as implicações da presença da alma em robôs	47
5.1 – O descontrole como uma das manifestações da vontade	47
5.2 – Seres em desacordo à estrutura original cristã	48
5.3 – Além da revolta operária: a revelação de uma consciência	51
6. Segundo ato e um paralelo: o levante de outras espécies	56

6.1 – O cerco aos homens em <i>R.U.R.</i> e <i>A guerra das salamandras</i>	56
6.2 – Diferentes evoluções e suas implicações	57
6.3 – A sexualidade e o rito: heranças biológicas	59
6.4 – Humanizar para derrocar	61
7. Terceiro ato: o homem encontra seu sucessor	65
7.1 – A vida não irá perecer	65
7.2 – A difícil tarefa de anular a autopreservação.....	67
7.3 – O robô como ser em pura potência.....	70
8. Considerações finais	75
9. Referências bibliográficas	77
10. Anexos	80
10.1 – Anexo 1: <i>Inventions</i>	80
10.2 – Anexo 2: <i>The meaning of R.U.R.</i>	83

Introdução

O processo da criação de seres humanos artificiais tem-se configurado como temática recorrente na literatura ocidental desde a Idade Antiga¹. É o que se vê, por exemplo, na *Iliada*, de Homero, quando Hephaestus, deus do fogo e da metalurgia cria virgens de ouro para servi-lo. Nas *Metamorfoses*, de Ovídio, Pigmalião esculpe uma mulher que adquire vida graças ao amor que o artista passa a sentir pela obra. Prometeu, ainda em *Metamorfoses*, constrói homens e mulheres com argila e água, e posteriormente dá-lhes vida.

Há, também, no período medieval, outros exemplos, como a lenda judaica do Golem – um servo feito de barro que é animado por meio de artifícios mágicos. Dessa forma, durante muitos séculos, até a Idade Moderna, o fenômeno da *mimesis* física foi retratado impreterivelmente sob direta influência da esfera mitológica e religiosa, afinal apenas dentro da ordem do mistério o ser humano poderia encontrar subsídios para a realização plena de seu desejo criador.

Podemos constatar essa afirmação ao tomarmos algumas narrativas dentro da literatura fantástica do século XIX, como *Os autômatos* e *O homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann, *The Bell-Tower*, de Herman Melville, e *Moxon's Master*, de Ambrose Bierce. Nelas, como veremos mais detalhadamente em um capítulo posterior deste trabalho, o autômato personifica o inverossímil em situações em que a quebra da ordem do cotidiano é dada por elementos sobrenaturais.

No entanto, o crescente domínio do homem com relação ao saber científico permitirá novas abordagens sobre o tema. O exacerbado culto à racionalidade e a impessoalidade do pensar, decorrentes do Iluminismo, dariam forças, como sabemos, para a crítica do posterior movimento romântico, que mostraria de forma tão eficiente a dúvida com relação à capacidade conciliadora e branda da razão.

A primeira grande ruptura entre os seres até então criados pela comunhão homem e mistério e os vindouros autômatos colocados em diversas manifestações artísticas se dá com a publicação de *Frankenstein*, em 1818, da escritora inglesa Mary Shelley, obra que

¹ Cf. OLIVEIRA, Fátima C. R. M. *Vida artificial e os desafios para as fronteiras entre humanos e máquinas: um olhar da ficção científica*. In: *Congresso brasileiro de ciências da comunicação*, 25º, 2002, Salvador. São Paulo: Intercom,

traz o primeiro ser humano criado essencialmente por essa nova relação com a ciência. Em *Frankenstein* temos uma clara dualidade entre o poder que é conferido à racionalidade, tida como ambiciosa, e a instintiva espontaneidade vista entre o que poderia ser a simples relação entre o humano e o ambiente natural. Este romance, por merecer minuciosa atenção em sua examinação e por não colocar diretamente a máquina como agente da narrativa, deverá ser explorado em outra ocasião, no que se refere à análise textual.

A preocupação, desse modo, com os caminhos pelos quais a ciência poderia nos levar também irá estar presente em obras de outros gêneros, notadamente de caráter utópico/distópico. Em *Erewhon*, romance do autor inglês Samuel Butler publicado em 1872, temos uma sociedade que bane completamente o uso de qualquer artefato mecânico. Outras obras publicadas ao final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX utilizam-se do mesmo gênero para colocar em questão teses antecipatórias. A ficção científica, ao mesmo tempo em que se imbuí de um pretense conhecimento diferente daquele que encontramos nas obras fantásticas, por exemplo, permite o uso de seus atributos literários a serviço da fantasia. Os textos utópicos/distópicos desse período, no entanto, parecem querer transcender o campo dos mundos possíveis para o dos mundos prováveis.

É nesse ambiente em que se situa o principal objeto deste trabalho: a peça teatral *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, do autor checo Karel Čapek, publicada em 1920. Nesta suposta distopia introduz-se o conceito de "robô", autômato mecanizado construído a serviço de industriais, donos do capital, para substituir seus operários e sanar todos os problemas não só orçamentários, mas também aqueles oriundos do conflito de classes. A máquina, a esta altura, portanto, serve-se como instrumento ícone de uma nascente tecnocracia, mediadora das relações de produção e responsável por processos de reurbanização e ressocialização.

A leitura comum de *R.U.R.* não se difere substancialmente daquela que permeia o caráter estranho da máquina visto na literatura de até então: o robô, como homem-máquina, representaria a decadência das relações humanas – sua "vitória", portanto, sobre um meio predominantemente orgânico significaria o fracasso de nossa racionalidade e de

nossa espécie. Esta, como já foi dito, é a leitura comum, que não se atém propriamente a demais elementos textuais relevantes para um novo olhar sobre a obra.

Aqui, portanto, está o desafio ao qual estamos submetidos neste momento: como estabelecer uma diferente interpretação para o papel do robô, a partir de *R.U.R.*, palco de sua gênese. Este é o tema que ocupará as preocupações deste trabalho, trazendo à tona os dilemas que circundam o universo dos "modernos Prometeus" e de suas máquinas que hoje tateiam, por conta do desenvolvimento em pesquisas científicas, o campo não-ficcional.

1. O comportamento do autômato na literatura do século XIX

1.1 – Narrativas em que a máquina transcende sua função original

Muito antes de se pensar em nomear um simulacro mecânico do homem como "robô", a literatura europeia explorava o tema da máquina que assume sua própria consciência já no início do século XIX, quando, no plano histórico, a Revolução Industrial tornava-se uma realidade dominante na Inglaterra e começava a se espalhar pelo continente.

Nesse contexto, boa parte das narrativas que tematizam a “humanização” das máquinas está situada dentro da literatura fantástica, embora a concepção artificial de um homem segundo pretensos métodos científicos desponte com a publicação de *Frankenstein*, de Mary Shelley. Tal romance configura-se, para muitos críticos, tais quais Lyman Sargent² e Brian Aldiss, como o nascer da ficção científica:

In the first case, note the attention placed by some critics on Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818), which reconnects the literature of the scientific imagination with the Faustian myth dear to Romanticism, but also to the Gothic tradition. Brian Aldiss, for example, considered Shelley’s novel to be the work which founded the SF genre: “The central contention of my book, supported by evidence, is that science fiction was born in the heart and crucible of the English Romantic movement in exile in Switzerland, when the wife of the poet Percy Bysshe Shelley wrote *Frankenstein: or, The Modern Prometheus*. And I seek to show how the elements of that novel are still being explored in fiction, because they are still of seminal interest to our technological society. I seek to show that those elements were combined as they were, when they were, because Shelley’s generation was the first to enjoy that enlarged vision time – to this day expanding – without which science fiction is perspectiveless, and less itself³” (Aldiss,

² Cf. SARGENT, Lyman Tower. *Eutopias e distopias da ciência*. Tradução de Helvio G. Moraes. In: *Revista Morus: utopia e renascimento*; n° 4. Campinas: Unicamp, 2007.

³ No primeiro caso, note a atenção colocada por alguns críticos em *Frankenstein (1818)* de Mary Shelley, que reconecta a literatura da imaginação científica com o mito apreciado estimado pelo Romantismo, e também com a tradição gótica. Brian Aldiss, por exemplo, considerava a novela de Shelley o trabalho fundador do gênero de ficção científica: “O argumento central do meu livro, baseado em evidências, é o de que a ficção científica foi concebida no coração do movimento romântico inglês no exílio, na Suíça, onde a esposa do poeta Percy Bysshe Shelley escreveu *Frankenstein* ou o moderno prometeu. E eu procuro mostrar como os elementos dessa novela ainda estão sendo

1973: 3⁴). (2000: 552).

A máquina, dessa forma, surge na literatura européia como agente estranho e fora do mundo natural, agindo na ficção do século XIX ao lado de figuras perturbadoras que colocam em cheque a suposta harmonia do homem com o meio que já lhe era peculiar até então. No lugar, portanto, de personagens como o Horla, de Guy de Maupassant, ou o Diabo de Jacques Cazotte e de tantos outros, está a máquina, no papel de personificar o inverossímil. Isto, pelo menos, é o que poderemos notar em E. T. A. Hoffmann (*Os autômatos* e *O homem da areia*), Herman Melville (*The Bell-Tower*) e Ambrose Bierce (*Moxon's Master*). Uma diferente abordagem, entretanto, será encontrada em Samuel Butler, que abre espaço para a discussão sobre a teoria evolutiva aplicada às máquinas na distopia *Erewhon*. Seguiremos, assim, para a elaboração de maiores comentários sobre estas obras.

1.2 – O elemento mecânico e sobrenatural em E. T. A. Hoffmann

1.2.1 – *Os autômatos*: máquinas como porta-vozes do estranho

O primeiro conto do autor alemão E. T. A. Hoffmann a respeito do universo mecânico e de sua relação perturbadora com o homem foi publicado em 1814: *Os autômatos*. Nele, o "Turco falante" representaria a máquina que age como humano, embora o personagem remetesse à figura de uma marionete, já que é apresentado, dentro da narrativa, como atração popular por meio de um apresentador.

Um grupo de jovens céticos decide conferir as habilidades da máquina que, segundo a população local, respondia a perguntas realizadas por qualquer pessoa. A quebra da ordem do cotidiano se dá justamente quando Ferdinando, um dos jovens, pergunta ao Turco se em algum dia ele voltaria a ter a sublime sensação de felicidade que já experimentara uma vez. Ele se referia, sem que a máquina soubesse, à visão misteriosa

explorados na ficção, porque eles ainda são de extrema importância para a nossa sociedade tecnológica. Procuro mostrar que aqueles elementos estavam combinados daquela maneira, e naquele lugar, porque a geração de Shelley foi a primeira a desfrutar dessa visão expandida do tempo – expandida até hoje – sem a qual a ficção científica ficaria sem perspectivas e descaracterizada". (Tradução minha).

⁴ ALDISS, Brian. *Billion year spree. The history of science fiction*. London, 1973.

que teve de uma linda mulher, pela qual se apaixonara instantaneamente. O turco falante responde, então, que Ferdinando seria um homem infeliz, pois voltaria a ver sua amada no exato momento em que a perdesse para sempre.

Instala-se, neste momento, uma das grandes características da literatura fantástica: a hesitação. A máquina toma a função de porta-voz do sobrenatural ao, além de realizar uma profecia, estabelecer um contato não explicado com o passado secreto do protagonista, Ferdinando. Passamos, portanto, ao universo do mistério, que alimenta o comportamento inesperado dessa máquina, conforme se vê na fala de Ferdinando:

Agora vejo que o ser invisível, que entra em contato conosco através do Turco de maneira misteriosa, dispõe de forças que magicamente dominam os nossos mais secretos pensamentos. Talvez essa força estranha veja claramente o germe do nosso futuro que elabora em nós mesmos por uma conjunção mística com o mundo exterior. Talvez saiba tudo o que nos sucederá em dias longínquos, da mesma forma que há pessoas com o infeliz dom de prever a morte em sua exata hora. (1993: pp. 90-91).

A criatura mágica, como se pode descobrir ao longo do conto, havia sido criada por um homem – Professor X – que fazia outros experimentos da mesma ordem:

(...) o Professor possui autômatos magníficos, em especial os musicais, rivalizando de longa data nessa ciência com o conselheiro áulico B., com quem se corresponde sobre toda espécie de arte mecânica e também mágica, e que tem tudo para surpreender o mundo. Ele trabalha suas criações às escondidas, embora revele grande satisfação em mostrar suas obras de arte únicas a todo aquele que de fato as aprecia. (1993: 98).

A figura do "Professor X", bem como o mistério que envolvia a criação desses autômatos, reflete o caráter mítico e enigmático da máquina. A idéia de desenvolver aparelhos mecânicos que simulassem as formas e atitudes humanas era, então, vista como uma excentricidade mórbida, já que não se saberia exatamente o que poderia transformar a matéria inanimada em vida – e o que é muito pior: em vida humana. É o que se vê, no texto, pela fala de Ludwig, amigo próximo de Ferdinando:

Já a relação de um homem vivo com figuras intertes que imitam com perfeição os movimentos e a forma do ser humano é para mim algo opressivo, sinistro, eu diria aterrador. Não posso deixar de imaginar que deve ser possível fazer com que autômatos, através de mecanismos internos ocultos, dançam com graça e agilidade, associando-lhes homens vivos que rodopiariam com eles danças de todos os tipos, onde se veria o dançarino em carne e osso agarrar a dançarina de madeira e sair girando com ela – você suportaria esta visão um minuto que fosse, sem ficar intimamente horrorizado? (1993: 103).

No desfecho, a profecia da máquina se realiza – Ferdinando volta a ver a mulher pela qual se apaixonou no altar de uma igreja, vestida de noiva, casando-se com outro homem. O destino de Ferdinando, Professor X e do Turco, assim como as explicações sobre os poderes da máquina, permanecem indefinidas no final da obra.

1.2.2 – *O homem da areia: o autômato e a matéria morta*

Dois anos após *Os autômatos*, é publicado o conto *O homem da areia* – com trama mais complexa e que prioriza a angústia do protagonista Natanael ao lidar com temáticas passíveis de análises mais detalhadas, como a morte de seu pai e o reencontro com seu assassino. No entanto, a presença de um personagem autômato alimenta ainda mais o processo de confusão mental ao qual é submetido Natanael ao longo da história.

A máquina em questão é Olímpia, "filha" de professor Spalanzani, mantida a princípio longe de todo o convívio social. O contato com Natanael se dá justamente quando este visita Spalanzani em sua casa e se depara com o autômato – visto como humano por Natanael até o fim da narrativa. Embora as características físicas gerais de Olímpia não o tenham surpreendido a princípio, uma sensação de estranhamento é revelada quando os olhos do autômato são descritos: "*Ela pareceu não me notar, e seu olhar tinha algo de fixo, diria até que não via nada, como se ela dormisse de olhos abertos*" (1993: 126).

Os olhos são um elemento recorrente neste conto de Hoffmann e que fazem parte, no início da história, do suposto ritual alquímico que havia tirado a vida do pai de Natanael. Coppelius, o personagem que conduzia estes rituais na casa do protagonista,

deixa transparecer sua obsessão por olhos humanos e ameaça, a certa altura, tirá-los do próprio Natanael quando este vigia secretamente as atividades de magia ali praticadas.

Olímpia, portanto, possui olhos inanimados. Os elementos máquina e matéria morta se misturam e se confundem, atestando a não naturalidade de um artefato que simule, ainda que com iminente perfeição, o estado de ser humano. E Natanael, com o decorrer da narrativa, irá interiormente transformar Olímpia em humana e Clara, sua noiva, em autômato – o que se evidencia no episódio em que o protagonista lê um poema sombrio a Clara: "*Clara apertou-o docemente contra o seio e disse-lhe em voz baixa, mas lenta e seriamente: 'Natanael, meu amado Natanael! Jogue ao fogo essa história louca, absurda, delirante.'* Indignado, Natanael levantou-se abruptamente e gritou, repelindo Clara: '*Maldito autômato sem vida!*" (1993: 132).

A paixão por Olimpia se dá, definitivamente, na primeira aparição pública do autômato – um concerto ao piano. Assim como em *Os autômatos*, a relação das máquinas com a música é explorada por Hoffmann como ponto vital da simbiose entre o inanimado e o humano. O verdadeiro elemento sobrenatural, entretanto, estaria por vir: quando Natanael coloca os óculos vendidos por Coppola – personagem-duplo do alquimista Coppelius –, vê outra Olimpia:

Sem se fazer notar, tirou do bolso o binóculo de Coppola e observou a bela cantora. Ah! Agora podia perceber como ela o olhava com languidez e como seu olhar enternecido, que penetrava e inflamava todo o seu ser, exprimia antecipadamente cada nuance de seu canto. Seus trinos pareciam a Natanael o júbilo celestial do espírito transformado pelo amor (...). (1993: 137).

O que se vê, posteriormente, é uma sucessão de quadros cômicos em que Natanael externaliza seu amor a Olímpia, que por sua vez permanece indiferente a tais manifestações – não apenas porque a máquina é incapaz de amar, mas também de se comunicar. Suas palavras se resumem a grunhidos ininteligíveis, que satisfazem um protagonista ansioso por qualquer resposta. A não-comunicação, contudo, acaba funcionando como parte da sedução e Natanael passa a considerar esta característica como parte de seu ideal de beleza:

Mas quando Natanael, em momentos claros e sóbrios, como por exemplo pela manhã, ao acordar, lembrava-se da passividade total de Olímpia e de seu laconismo, então dizia: ‘O que são palavras, palavras! A visão de seus olhos celestiais diz mais do que todas as linguagens. Como poderia uma criação dos céus nivelar-se ao estreito círculo traçado por nossa necessidade ínfima e terrena?’ (1993: 141).

Natanael estabelece, dessa forma, associações entre a incomunicabilidade, a não-vida e o sobrenatural, sem que essa combinação resulte em um quadro indesejável. A vida mundana, tal qual para a geração romântica, representa um obstáculo para o alcance de um estado de harmonia interior. Mas esta questão não interessa a Hoffmann, como nos mostra o desenvolvimento da história.

O protagonista testemunha um conflito enérgico entre o professor Spalanzani e Coppola sobre qual dos dois realmente havia criado Olímpia. No desentendimento, cada um puxa para si uma parte do autômato, que se despedaça em frente a Natanael. O evento traumático o faz perder a razão e tentar, sem sucesso, matar Spalanzani. Ao final, Natanael volta à companhia de sua noiva e de seu irmão, quando passa por um período de certa tranqüilidade. Mas a situação se reverte quando o protagonista apresenta novamente um desequilíbrio em seu comportamento, tentando assassinar Clara e finalmente atirando-se de uma torre ao reconhecer, em meio às pessoas embaixo dela, o hipotético assassino de seu pai, Coppelius.

1.3 – O autômato misterioso de Herman Melville

O escritor norte-americano Herman Melville também se aventurou pela temática do autômato, não com menos carga de mistério que as narrativas contemporâneas sobre o assunto. É o conto *The Bell-Tower*, de 1855, que nos mostra Talus, a criatura mecânica que servirá como agente de desequilíbrio e estranhamento dentro da história.

O renomado mecânico Bannadonna havia sido contratado para tornar possível a construção da maior torre de sino da Europa. A instalação deste sino, bem como do relógio que o acompanhava, era feita por Bannadonna de modo secreto, de modo que nenhuma outra pessoa tinha acesso ao topo da torre. Restava então, aos interessados, observar a construção por terra:

By the looser sort, who encamped about the tower all night, lights were seen gleaming through the topmost blind-work, only disappearing with the morning sun. Strange sounds, too, were heard, or were thought to be, by those whom anxious watching might not have left mentally undisturbed-sounds, not only of some ringing implement, but also — so they said — half-suppressed screams and plainings, such as might have issued from some ghostly engine, overplied⁵. (2006: 313).

O caráter enigmático que as máquinas emanavam seria posteriormente confirmado com a criação de Talus, o ajudante mecânico de Bannadonna, que não se contentara apenas em desenvolver um simples artefato de metal, mas efetivamente um novo ser:

(...) stocking the earth with a new serf, more useful than the ox, swifter than the dolphin, stronger than the lion, more cunning than the ape, for industry an ant, more fiery than serpents, and yet, in patience, another ass. All excellences of all God-made creatures, which served man, were here to receive advancement, and then to be combined in one. (...) Talus, iron slave to Bannadonna, and, through him, to man⁶. (2006: pp. 316-317).

A comparação com elementos da natureza é pertinente à medida que serve de paralelo ambicioso ao potencial de criação por parte do homem. Na cultura judaico-cristã, a viabilidade da conjunção de tamanhas habilidades naturais na constituição de um novo ser só se dá por meio do Criador. A máquina, quando combina essas características, rivaliza, portanto, com as demais criaturas advindas do reino natural – algo que demonstraria a ambição do homem em também ser criador.

No dia da inauguração da torre, no entanto, o estranho acontece – o sino não toca e Talus assassina Bannadonna. Os motivos para tal acontecimento não são claros, mas a

⁵ Segundo aqueles que cercavam a torre por toda a noite, luzes eram vistas brilhando através do trabalho às escuras, desaparecendo apenas com o sol da manhã. Sons estranhos também eram ouvidos, ou pareciam ser ouvidos, por aqueles cuja observação ansiosa não se deixaria abalar por conta do barulho; não se tratava apenas de alguma engrenagem que soava, mas também – como assim diziam – de gritos abafados e raivosos, como se viessem de alguma máquina fantasmagórica sobrecarregada. (Tradução minha).

⁶ (...) provendo a Terra com um novo servo, mais útil que um touro, mais veloz que um golfinho, mais forte que um leão, mais esperto que um macaco, mas trabalhador que uma formiga, mais furioso que serpentes e, ainda assim, com paciência, outro ignorante. Todas as qualidades de todas as criaturas feitas por Deus, que serviam ao homem, estavam aqui para serem melhoradas e combinadas em uma só. (...) Talus, escravo de ferro de Bannadonna, e, por meio dele, do homem. (Tradução minha).

imagem que se forma da máquina, sim: "*But on the magic metal, the magic and metallic stranger never struck but that one stroke, drove but that one nail, served but that one clasp, by which Bannadonna clung to his ambitious life*⁷." (2006: 319).

A máquina, como representante do estranho, do mágico, do não-natural, tem ações inesperadas; é, além disso, fruto de um poder ainda incontrolável por parte de quem a idealiza e produz. Um discurso que nos remete às falas aflitas de dr. Victor Frankenstein, personagem de Mary Shelley, quando se lamenta por sua criação: "*Por quê – ai de mim! – há-de o homem vangloriar-se de sensibilidades mais amplas do que as que revelam o instinto dos animais? Se nossos impulsos se confinassem à fome, sede e desejo, poderíamos ser quase livres.*" (1996: 51).

Em Melville, no entanto, o fantástico encontra seu espaço ao tratar Talus como uma entidade mítica incompreensível – a máquina é, ao final da narrativa, levada pelos habitantes locais ao fundo do mar. A mensagem "anti-ambiciosa" de Frankenstein, ainda assim, encontra reflexo em *The Bell-Tower*, em cujas últimas linhas se tem a explicação de que a própria natureza tratou de derrubar, por meio de um terremoto, a torre:

The stone-pine, with all its bower of songsters, lay overthrown upon the plain. So the blind slave obeyed its blinder lord; but, in obedience, slew him. So the creator was killed by the creature. So the bell was too heavy for the tower. So the bell's main weakness was where man's blood had flawed it. And so pride went before the fall⁸. (2006: 320).

1.4 – A máquina viva de Ambrose Bierce

O escritor Ambrose Bierce, também norte-americano, estabelece um outro debate com a publicação, em 1894, do pequeno conto *Moxon's Master* – a relação existente entre consciência e matéria. Este assunto é o que preenche, praticamente, toda a primeira metade da história, em um diálogo entre o narrador e Moxon, autoproclamado inventor e

⁷ "*Mas no metal mágico, o forasteiro mágico e metálico bateu somente uma única vez, enfiou apenas aquele único prego, atendeu apenas aquelas mãos apertadas, através das quais Bannadonna se agarrou à sua vida ambiciosa.*" (Tradução minha).

⁸ "*O pinheiro de pedra, com todo o seu caramanchão de pássaros, jazia sobre a planície. Assim o escravo cego obedeceu seu senhor que faz cegar; mas, em obediência, matou-o. Assim o criador foi morto pela criatura. Assim o sino foi muito pesado para a torre. Assim a principal fraqueza do sino se deu onde o sangue humano havia falhado. E assim o orgulho se foi antes do outono.*" (Tradução minha).

construtor de máquinas.

O conto se inicia com a indagação, por parte do narrador, a respeito da capacidade de pensar das máquinas; Moxon defende esta possibilidade, o que causa o estranhamento de seu interlocutor:

“And what, pray, does it think with – in the absence of a brain?”

The reply, coming with less than his customary delay, took his favorite form of counter-interrogation:

“With what does a plant think – in the absence of a brain?”⁹ (1999: 430).

Segue-se, então, a descrição de uma série de atividades comuns observadas no desenvolvimento das plantas – como o caule que se movimenta procurando o sol e as técnicas de captura de insetos usadas pelos espécimes carnívoros – que lhe serviriam de argumento para a comprovação de um certo tipo de consciência demonstrado pelos vegetais.

Este paralelo, contudo, não se aplicaria às máquinas, segundo o narrador, pois estes artefatos seriam produzidos em metal e madeira, materiais não orgânicos, que não apresentam nenhum indício de vitalidade. Moxon, por sua vez, contesta esta afirmação ao tomar como exemplo o fenômeno mineral da cristalização, em que os átomos se arranjam de forma "bela e simétrica" – este, para ele, também se constituiria em um legítimo sinal de vida. E finaliza sua conjectura com a afirmação de que não há, em nenhum lugar, matéria morta:

Doubtless you do not hold with those (I need not name them to a man of your reading) who have taught that all matter is sentient, that every atom is a living, feeling, conscious being. *I* do. There is no such thing as dead, inert matter: it is all alive; all instinct with force, actual and potential; all sensitive to the same forces in its environment and susceptible to the contagion of higher and subtler ones residing in such superior organisms as it may be brought into relation with, as those of man when he is fashioning it into an

⁹ “E, diga-me, com o que ela pensa – na ausência de um cérebro?”

A resposta, vinda com menos demora que a habitual, deu-se em sua forma favorita, a de contra-interrogação: “Com o que uma planta pensa – na ausência de um cérebro?” (Tradução minha).

instrument of his will¹⁰. (1999: 432).

Embora a discussão não se resolva completamente dentro desta obra ficcional e esteja presente também em outras narrativas relacionadas – como em *Erewhon*, de Samuel Butler, que abordaremos a seguir –, decerto o legado da *Olimpia* de Hoffmann, como representante da concepção máquina-morte, é aqui colocado à prova. Isto, no entanto, não anula ou interfere no elemento sobrenatural e fantástico que toma conta da história em sua metade final.

O narrador, após a extensa conversa com Moxon, resolve deixar a casa do inventor. O cenário, a essa altura, torna-se sombrio não só pelas condições externas – uma noite chuvosa –, mas principalmente pelo fato de Moxon trancar-se em sua oficina sem que ninguém saiba o que haveria dentro dela:

Rain was falling, and the darkness was intense. In the sky beyond the crest of a hill toward which I groped my way along precarious plank sidewalks and across miry, unpaved streets I could see the faint glow of the city's lights, but behind me nothing was visible but a single window of Moxon's house. It glowed with what seemed to me a mysterious and fateful meaning¹¹. (1999: 433).

O narrador retorna, no mesmo momento, à casa de Moxon sem que este se dê conta e coloca-se, ainda secretamente, à porta de sua oficina. Tal qual Nathanael, de Hoffmann, o narrador testemunha as atividades ocultas do inventor e tudo o que vê são dois homens, compenetrados, jogando xadrez. Um deles, reconhecível facilmente, é Moxon e o outro, de costas para a porta, se mostra completamente estranho ao narrador, que se deixa levar por prenúncios misteriosos: “*Something forbade me either to enter or to retire, a feeling – I know not how it came – that I was in the presence of an imminent tragedy and might*

¹⁰ Sem dúvida você não crê naqueles (não preciso dar nomes a um homem com sua bagagem de leitura) que ensinavam que tudo o que importa é a sensibilidade, que cada átomo é um ser que vive, que sente e consciente. Eu creio. Não há nada morto, matéria inerte: tudo está vivo; todo instinto tem energia, potencial e verdadeira; tudo é sensível às mesmas energias em seu meio e suscetível à influência das forças superiores e misteriosas presentes nos organismos mais elevados que estão à sua volta, como as do homem quando está transformando o meio em um instrumento de sua vontade. (Tradução minha).

¹¹ A chuva caía e a escuridão era intensa. No céu, além do alto de um morro por onde caminhei em meus passeios, e através das ruas lamacentas, não pavimentadas, eu conseguia ver o tênue brilho das luzes da cidade; mas atrás de mim nada mais era visível, a não ser uma janela da casa de Moxon. Ela brilhava com aquilo que parecia, para mim,

*serve my friend by remaining*¹².” (2005: 29).

Ao longo do jogo, contudo, o narrador nota que os movimentos do jogador desconhecido se mostram lentos e grosseiros, ao que passa a perceber a possibilidade de este ser, na verdade, uma máquina. Comprovada a hipótese e sem nenhum outro acontecimento relevante a ser testemunhado naquele momento, o narrador pensa, mais uma vez, em deixar a casa de Moxon:

I was about to retire in disgust when something occurred to hold my curiosity. I observed a shrug of the thing's great shoulders, as if it were irritated: and so natural was this – so entirely human – that in my new view of the matter it startled me. Nor was that all, for a moment later it struck the table sharply with its clenched hand¹³. (1999: 436).

Esta era a imagem da derrota da máquina no jogo de xadrez – quadro que se agravaria com o surto de raiva do autômato, que se levanta, dirige-se ao inventor e o estrangula. O narrador, em choque, desmaia e só retoma a consciência no hospital. A casa de Moxon, àquela altura, havia sido incendiada e o narrador salvo por um ajudante do inventor, que sabia da existência do autômato que o assassinou. O destino da máquina, no entanto, permanece em suspensão ao final do conto, o que ajuda a perpetuar o elemento enigmático da história e a colocar o leitor no campo da hesitação.

1.5 – Uma nova abordagem: a ameaça evolutiva em Samuel Butler

O romance *Erewhon*, do escritor inglês Samuel Butler, publicado em 1872, não se enquadra exatamente entre as características comuns ao fantástico apresentadas nos contos aqui discutidos. Tampouco há a presença de autômatos nesta obra ficcional – há, sim, uma discussão sobre o efeito das máquinas na sociedade tratada pelo autor e a potencial expansão que as levariam a sobrepor o homem no domínio do planeta. Antes,

ter um significado misterioso e fatídico. (Tradução minha).

¹² “*Alguma coisa me proibia tanto de entrar ou sair, um sentimento – não sei como surgiu – de que eu estava na presença de uma tragédia iminente e que poderia afetar meu amigo por consequência.*” (Tradução minha).

¹³ *Estava prestes a sair com desgosto quando algo ocorreu para manter minha curiosidade. Eu observei a coisa encolher seus grandes ombros, como se estivesse irritado: e isso se deu de forma tão natural – totalmente humana – que, em minha nova visão sobre a situação, assustou-me. E isso não foi tudo, um momento depois ela golpeou bruscamente a mesa com sua mão cerrada.* (Tradução minha).

porém, de nos atermos a este debate, convém expor sucintamente como se dá a narrativa.

Higgs, narrador-personagem, é um jovem inglês que deixa seu país natal para explorar uma quase inabitada colônia britânica. No desbravamento desta colônia, Erewhon, depara-se com uma sociedade extremamente isolada, cujo idioma, cultura e costumes mostram-se completamente desconhecidos. Recebido com incomum cordialidade, Higgs deslumbra-se, a princípio, com a civilidade dos anfitriões. A situação se complica, no entanto, quando, em um encontro com o rei de Erewhon, Higgs recebe ordem de prisão por carregar um relógio – as máquinas, de qualquer tipo, eram artefatos proibidos para aquela sociedade.

Não seria esta a única característica incomum de Erewhon aos olhos de Higgs (e de qualquer representante da cultura européia): contrair doenças consistia em um ato criminoso – e o mau humor ou a melancolia, por sua vez, em sinais de enfermidade –, além da crença de que existiria uma pré-vida – todas as pessoas escolhiam nascer e estar em nosso plano material.

O modo com que tratavam as máquinas, contudo, é o tema a nos interessar neste momento. Higgs tem acesso a uma publicação-chave, para os erewhonianos, sobre o assunto e a traduz: "*The Book of the Machines*". Escrita por um respeitado professor de Erewhon, esta obra faz uma análise de quais as possíveis conseqüências para os humanos no caso de um desenvolvimento "excessivo" das máquinas. Para isso, ele inicia a discussão questionando-se sobre os tipos existentes de consciência:

Consciousness, in anything like the present acceptation of the term, having been once a new thing — a thing, as far as we can see, subsequent even to an individual centre of action and to a reproductive system (which we see existing in plants without apparent consciousness) — why may not there arise some new phase of mind which shall be as different from all present known phases, as the mind of animals is from that of vegetables?¹⁴ (1927: pp. 222-223).

O paralelo com as plantas, visto aqui também em Bierce, e com os animais nos

¹⁴ Consciência, diferentemente da atual aceção do termo, já foi algo novo uma vez – uma coisa, como podemos imaginar, subsqüente até a um centro individual de ação e a um sistema reprodutivo (cuja existência vemos em plantas sem consciência aparente). Por que não poderia surgir um novo estágio da mente diferente dos atuais estágios já

introduz ao cerne de toda a especulação criada pelo professor: a teoria evolutiva. A aplicação deste tipo de darwinismo a todos os seres (animados ou não) configura-se basicamente como alicerce à tese proposta em "*The Book of the Machines*", que irá tratar a máquina como forma incipiente e rudimentar de existência, mas que, com a aprimoração exponencialmente superior que sofre em relação aos seres orgânicos, poderia alcançar níveis inimagináveis de consciência: "*It must always be remembered that man's body is what it is through having been moulded into its present shape by the chances and changes of many millions of years, but that his organisation never advanced with anything like the rapidity with which that of the machines is advancing*¹⁵." (1927: 242).

A aparente oposição existente entre o orgânico e o mecânico, em termos de evolução até certo ponto espontânea, também é relativizada pelo professor ao levar em conta as possíveis formas de reprodução dos novos seres:

It is said by some with whom I have conversed upon this subject, that the machines can never be developed into animate or quasi-animate existences, inasmuch as they have no reproductive system, nor seem ever likely to possess one. (...) No one expects that all the features of the now existing organisations will be absolutely repeated in an entirely new class of life. The reproductive system of animals differs widely from that of plants, but both are reproductive systems. Has nature exhausted her phases of this power?¹⁶ (1927: pp. 238-239).

Ao final, o efeito da publicação de "*The Book of the Machines*" para os habitantes de Erewhon havia sido impactante o bastante para que se determinasse a destruição de todas as máquinas existentes até então. Temerosa, portanto, por conta de uma hipotética "evolução" das máquinas, a sociedade erewhoniana passa a considerar crime grave a

conhecidos, tal como a mente dos animais em relação à dos vegetais? (Tradução minha).

¹⁵ "*Sempre se deverá lembrar de que o corpo humano é aquilo o que tem sido moldado, em sua atual forma, pelas possibilidades e mudanças de muitos milhões de anos, mas seu organismo nunca avançou com a rapidez que vemos acontecer no avanço das máquinas.*" (Tradução minha).

¹⁶ *Uma pessoa com quem conversei sobre esse assunto me disse que as máquinas nunca poderiam se desenvolver de forma a chegar a formas animadas ou quase animadas de existência, já que elas não possuem sistema reprodutivo ou parecem poder possuir um. (...) Ninguém espera que todas as características dos organismos hoje existentes sejam reproduzidas em uma classe de vida inteiramente nova. O sistema reprodutivo dos animais diferem largamente daquele encontrado nas plantas, mas ambos são sistemas reprodutivos. Terá a natureza exaurido as fases dessa sua*

posse de qualquer tipo de aparelho mecânico.

A ficção de Butler, entretanto, não parece fornecer bases para uma interpretação *ipsis litteris* dessa ameaça. Vale lembrar que Erewhon pode ser tomado como uma forma de distopia satírica, em que os costumes e procedimentos judiciais, religiosos e governamentais beiram o absurdo para um cidadão da cultura ocidental. Higgs, inclusive, consegue fugir do país no desfecho da narrativa e promete voltar ao local para evangelizar seus habitantes.

As hipóteses, contudo, a respeito das manifestações possíveis de consciência em seres não pertencentes ao universo humano, ou mesmo orgânico, servem como pontos fundamentais da ficção do século XIX que trata a máquina como objeto passível de transformações. Um convívio maior com os artefatos mecânicos daria condições, dessa forma, para que o elemento sobrenatural das obras fantásticas fosse aos poucos substituído pelas características antecipatórias encontradas nos gêneros utópico e distópico. É este o tipo de ficção que dará maior liberdade, a partir do século XX, para uma exploração mais ampla do papel do autômato na literatura.

2. Mundos possíveis ou prováveis: a ficção científica e a antecipação

2.1 – O pacto ficcional: entre a experiência e a imaginação

Quando tomamos a narrativa ficcional como objeto-chave para a discussão sobre o fazer literário, é necessário levar em consideração o jogo de espelhos em que é envolvida a relação entre ficção e não-ficção. Para que o leitor consiga participar deste jogo, é estabelecido um pacto que atenuará – ou mesmo eliminará – algumas das premissas lógicas construídas pela cultura ocidental. A esse respeito, e a da maioria das questões que aqui abordaremos neste momento, Eco ilustra a situação:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. (...) Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu. (1994: 81).

Se o pacto é imprescindível para este tipo de ato de leitura, suas proporções podem variar de acordo com as intenções do autor, do texto e do leitor. Apesar de coexistirem convenções próprias do mundo imaginário proposto e convenções derivadas da experiência do denominado mundo real, a forma com que estes universos dialogam pode nos dar pistas sobre as particularidades sócio-históricas do momento em que a obra literária é publicada.

Esta relação só é possível se assumirmos que o plano ficcional é categoricamente dependente do plano real, como afirma Eco: “*Caso se considere outros mundos possíveis como se nós os encarássemos a partir de um mundo privilegiado, provido de indivíduos e propriedades já dados, então a chamada identidade mediante mundos (transworld identity) se transforma em credibilidade de outros mundos do ponto de vista do nosso*” (1986: 113).

Entretanto, a ficção sempre corresponde a uma espécie de expansão do mundo de nossa experiência, estabelecendo funções, segundo o autor, que se relacionam à familiarização com as leis do mundo físico, bem como com as ações a serem nele

realizadas, além de dar sentido ao tumulto da práxis. Estas são observações que darão base para a discussão que tomaremos a seguir, ao analisarmos pontos comuns entre obras cujo mote seja trazer ao leitor, entre outros aspectos, retratos futuroológicos.

2.2 – A questão da fundamentação teórica na ficção científica

Em um gênero literário como a ficção científica, os graus de conformidade entre o real e o imaginário se mostram dependentes, em princípio, das convenções propostas pelo próprio saber científico. A metodologia calcada na experimentação e na verificação de resultados práticos vem a obrigar que um texto desse gênero, mesmo que ainda inserido no âmbito da fantasia, mostre paralelos coerentes com as leis físico-químico-biológicas vigentes no instante da criação do enredo. Essa é uma das características do que Scholes afirma como constituintes da “structural fabulation”:

... a kind of narrative which is genuinely fictional but strongly influenced by modern science. It is specifically romantic in that it breaks, consciously and deliberately, with what we know or accept to be the case. But it develops its arbitrary parameters with a rigor and consistency that imitates in its fictional way the rigor of scientific method. Seen in purely formal terms, structural fabulation is a development of a tradition of speculative fabulation that has a long history in Western culture¹⁷ (Scholes, 1975: 102¹⁸). (2000: 550).

Os paralelos com o mundo da experiência, no entanto, não devem funcionar como fim *per se* para a construção da obra de ficção científica – afinal ainda estamos no campo das narrativas –, mas sim como uma espécie de fundamentação teórica para que o pacto ficcional seja assimilado de maneira mais concreta, já que o leitor deste gênero será incumbido de trabalhar, na interpretação, com os valores que a própria ciência ajudou a consolidar, que incluem a contestação empírica dos fatos. A ficção científica pode ser

¹⁷ ... um tipo de narrativa que é genuinamente ficcional, mas fortemente influenciada pela ciência moderna. É especificamente romântica quando quebra, conscientemente ou deliberadamente, com o que nós conhecemos ou aceitamos sobre os fatos. Mas ela desenvolve seus parâmetros de arbitrariedade com um rigor e consistência que imitam, em sua forma ficcional, o rigor do método científico. Vista em termos puramente formais, a fabulação estrutural é um desenvolvimento de uma tradição de fabulação especulativa, que tem uma longa história na cultura ocidental. (Tradução minha).

¹⁸ Cf. SCHOLES, Robert. *Structural fabulation. An essay on fiction of the future*. Notre Dame, 1975.

considerada, assim, como campo fértil para o uso de metáforas que, de certo modo, deixariam mais evidentes as relações interpretativas com o “mundo real”, como aponta Le Guin, citada por Fortunati & Trousson: “*Ursula K. Le Guin [...] sees SF as ‘a true metaphor for our strange times’, which can be used for a whole series of narrative methods: ‘satire, extrapolation, prediction, absurdity, exactitude, exaggeration, warning, message-carrying, tale-telling, whatever you like*¹⁹’ (Le Guin, 1979: 115-116²⁰).” (2000: 552).

Assim, a possibilidade, na ficção científica, de se criar uma alternativa ao que denominamos realidade com base na extrapolação de resultados das experiências científicas e, por extensão de sentido, do universo próprio a nossa cognição permite que obtenhamos um gênero literário peculiar e amplamente reconhecível, como afirma Suvin, por meio de Fortunati & Trousson:

For Suvin, SF is ‘the literature of cognitive estrangement [...] a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment,’ a definition which has ‘the unique advantage of rendering justice to a literary tradition which is coherent through the ages and within itself, yet distinct from non-fictional utopianism, from naturalistic literature, and from other naturalistic fictions²¹’ (Suvin, 1979: 4-8²²). (2000: 552).

Naturalmente o autor de ficção científica não demonstra em suas obras a preocupação de formular um tratado lógico, mas se esforça no papel de convencer o leitor de que sua história especulativa tem certo respaldo no universo palpável. Para tanto ele tentará se valer do recurso retórico para que possa sugerir uma congruência entre o

¹⁹ “*Ursula K. Le Guin [...] vê a ficção científica como ‘uma metáfora real para nossos tempos estranhos’, que pode ser usada para uma grande série de métodos narrativos: ‘sátira, extrapolação, predição, absurdidade, exatidão, exagero, advertência, carregar uma mensagem, contar uma história, o que mais você quiser’*”. (Tradução minha).

²⁰ Cf. LE GUIN, Ursula K. *The language of the night. Essays on fantasy and science fiction*. New York, 1979.

²¹ Para Suvin, a ficção científica é “*a literatura da alienação cognitiva [...] um gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença e a interação entre alienação e cognição e cujo dispositivo formal principal é uma estrutura imaginativa alternativa ao meio empírico do autor*”, uma definição que possui “*a única vantagem de trazer justiça a uma tradição literária que é coerente através dos anos e com relação a si mesma, distinta da utopia não ficcional, da literatura naturalista e de outras ficções naturalistas*”. (Tradução minha).

²² Cf. SUVIN, D. *Metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre*. New Haven, 1979.

mundo da experiência e o mundo possível. Eco corrobora esta hipótese:

(...) a Retórica não codifica relações de inexpectatividade que se oponham a todos os sistemas de expectativas do código ou da psicologia dos ouvintes; codifica apenas as relações de inexpectatividade que, conquanto inusitadas, possam integrar-se no sistema de expectativas do ouvinte. (...) a Retórica codifica um tipo de informação sensata, uma inexpectatividade regulada, de modo que o inesperado e informativo intervenham não para procurarem e porem em crise tudo o que se sabe, mas para persuadirem, isto é, estruturarem em parte o que já se sabe. (1976: 77).

Ao nos depararmos, por exemplo, com uma obra como *The Time Machine*, de H. G. Wells, publicada em 1898, observaremos que todo o primeiro capítulo é destinado a fornecer dados ao leitor (ou, dentro da história, aos personagens que escutam as proposições teóricas do protagonista, o viajante do tempo) que sugiram a possibilidade concreta do deslocamento de um ser humano através do tempo. Este efeito é, de certa forma, bem sucedido, ao trabalhar com a noção de dimensões espaço-temporais ainda não exploradas:

“Clearly,” the Time Traveller proceeded, “any real body must have extension in four directions: it must have Length, Breadth, Thickness, and Duration. But through a natural infirmity of the flesh, which I will explain to you in a moment, we incline to overlook this fact. There are really four dimensions, three which we call the three planes of Space, and a fourth, Time. There is, however, a tendency to draw an unreal distinction between the former three dimensions and the latter, because it happens that our consciousness moves intermittently in one direction along the latter from the beginning to the end of our lives²³.” (1995: 4).

Se, em nossa enciclopédia, reconhecemos o fato de que existem três dimensões e o de que nós conseguimos nos mover pelas mesmas, seria aceitável compreender que o

²³ “Claramente,” o Viajante do Tempo prosseguiu, “qualquer corpo real possui uma extensão em quatro direções: ele precisa ter comprimento, largura, espessura e duração. Mas por meio de uma fraqueza natural da carne, que eu explicarei a vocês em um momento, tendemos a omitir esse fato. Há, na realidade, quatro dimensões, três que podemos chamar de planas do espaço e uma quarta, o tempo. Existe, no entanto, uma propensão a estabelecer uma distinção irreal entre as três primeiras e a última, porque nossas consciências se movem intermitentemente em uma direção junto com a última, do início ao fim de nossas vidas.” (Tradução minha).

tempo é mais outra linha passível de deslocamento, sobre a qual ainda não teríamos tecnologia necessária para saber como se dá o transporte por ela. Porém, Wells não nos dá o elo entre esta proposição e sua aplicação prática uma vez que é construída, na narrativa, uma máquina que se presta a essa função. O *modus operandi*, dessa forma, não é revelado; e, para que a ficção funcione, este tipo de explicação não é necessário, pois o autor não tem a intenção de se fazer vivenciar (no mundo real) sua história, nem teria condições, presume-se, para que sua tese fosse totalmente comprovada cientificamente. Sobre esta questão, Eco ainda considera que:

(...) num romance de ficção científica em que se afirma que existe uma máquina que desmaterializa um cubo e o faz reaparecer mais atrás no tempo (pelo que o cubo aparecerá na plataforma da máquina uma hora antes de ter sido ali colocado), tal instrumento é nomeado mas não construído, isto é, se diz que existe e que se chama, de certo modo, mas não se diz como é que funciona. Ele então permanece um operador de exceção como o Doador Mágico das fábulas ou Deus nas histórias de milagres: um operador a quem se atribui a propriedade de poder violar as leis naturais (e as verdades logicamente necessárias). (1986: 129).

Dessa mesma maneira, no romance *Daqui a cem anos*, de Edward Bellamy, originalmente publicado em 1887, não se explica, de acordo com minuciosos métodos científicos, de que maneira um homem do século XIV pôde entrar em estado de transe, ao dormir normalmente em seu quarto, e acordar no ano 2000. As funções vitais deste homem, segundo o autor, teriam permanecido em um estado vegetativo, sendo despertado por um médico – Dr. Leete – depois de mais de cem anos, no mesmo dormitório em que se encontrava anteriormente.

Para a compreensão da história, entretanto, a transição temporal é um detalhe que não passou incólume nos recursos retóricos de Bellamy. O estado de transe pelo qual o protagonista passou este período de tempo, assim como o fato de este personagem não ter sido encontrado por ninguém durante tal “jornada”, foi um assunto meticulosamente discutido por Dr. Leete, em uma clara preocupação de tentar estabelecer um pacto “sério” com o leitor, haja vista que a posição do personagem junto à sociedade da obra seria de notada relevância por conta de seu respaldo científico.

2.3 – A antecipação: um mundo possível

Se a correspondência existente entre leis naturais e verossimilhança costuma cumprir seu papel dentro da ficção científica, isto se deve também à linearidade e à pressuposição lógica dos acontecimentos históricos. Quando duas nações tencionam ocupar um mesmo território, colocando cada qual tropas armadas nesta porção comum de terra, podemos prever um conflito mais contundente, que pode culminar em uma guerra.

Da mesma forma, os autores de ficção científica se vêem imbuídos desse poder de pressuposição, reforçado por sua familiaridade com o funcionamento das teorias científicas. Em *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, os caminhos que tomavam os estudos e pesquisas nas ciências biológicas dariam condições para que o autor trabalhasse a possibilidade de uma sociedade em que a reprodução humana se desse em laboratório. A partir dela, manipulações genéticas dariam vida a indivíduos dotados de características peculiares que determinariam sua inserção em castas pré-estabelecidas:

– É muito bom – concordou. – Mas é estranho que os Alfas e Betas não façam crescer mais plantas do que aqueles horríveis Gamas, Deltas e Ípsilons ali.

– Todos os homens são físico-quimicamente iguais – disse Henry em tom sentencioso. – Além disso, até mesmo os Ípsilons prestam serviços indispensáveis.

– Até os Ípsilons... (...) Suponho que, na realidade, os Ípsilons não se importam de serem Ípsilons – disse em voz alta.

– Está claro que não. Por que haveriam de se importar? Eles não concebem outro gênero de vida. Nós, naturalmente, nos importáramos. Mas acontece que fomos condicionados de outro modo, e além disso, começamos com uma hereditariedade diferente. (2001: 92).

Certamente é o conjunto de possibilidades reconhecidas como verossímeis no mundo real que dará, ao autor de ficção científica, as condições de linearidade e de determinismo histórico, para que sejam formuladas situações nas quais nos reconheçamos – sejam para detecção de valores positivos ou negativos, aos olhos do leitor. Sobre este tópico, Eco reafirma:

(...) do ponto de vista da uma semiótica textual um mundo possível não consiste num conjunto vazio e sim num conjunto pleno ou, para usar uma expressão que circula na literatura em questão, um mundo mobiliado. Por isso, não devemos falar de tipos abstratos de mundos possíveis que não contenham listas de indivíduos (cf. Hintikka, 1973, 1), mas ao contrário, de mundos ‘grávidos’ cujos indivíduos e propriedades devemos conhecer. (1986: 104).

Nada melhor, portanto, que o tempo futuro para que conheçamos os resultados desta “gestação”. O fenômeno literário da antecipação intensifica o diálogo entre o real e o fictício por situar historicamente seus agentes e por designar funções sociais para cada um de seus personagens. Mesmo em histórias nas quais o salto temporal é enorme, como em *The Time Machine* (parte-se do século XIX para o ano 802.700), as possibilidades são delimitadas por concepções atuais, do ponto de vista do autor, de constituição da sociedade:

Looking round with a sudden thought, from a terrace on which I rested for a while, I realized that there were no small houses to be seen. Apparently the single house, and possibly even the household, had vanished. Here and there among the greenery were palace-like buildings, but the house and the cottage, which form such characteristic features of our own English landscape, had disappeared.

“Communism”, said I to myself²⁴. (1995: pp. 25-26).

O socialismo, desta vez em *Daqui a cem anos*, é não só lembrado, mas funciona como destino irrefutável para os Estados Unidos da América na transição entre os séculos XX e XXI:

Deixando de ser conduzidos por um grupo de irresponsáveis corporações e sindicatos de particulares a seu bel-prazer e em seu proveito, a indústria e o comércio do país foram entregues a um único sindicato representando o povo, para serem dirigidos no interesse comum, para proveito comum. Isto é, a nação organizou-se como uma grande

²⁴ Olhando em volta, em um pensamento repentino, de um terraço onde eu descansava por um tempo, percebi que não havia casas pequenas à vista. Aparentemente até as casas de família haviam sido extintas. Aqui e ali, entre as áreas verdes, existiam construções parecidas com palácios, mas a casa e o chalé, característicos do nosso cenário inglês,

corporação de negócios na qual todas as outras corporações foram absorvidas; tornou-se o único capitalista no lugar de todos os outros capitalistas, o único patrão, o monopólio final que engoliu todos os monopólios anteriores e menores, um monopólio cujos lucros e economias eram partilhados por todos os cidadãos. A época dos trustes tinha terminado no Grande Truste. (1960: 51).

Esta história basicamente se traduz na explanação sobre o funcionamento do referido sistema sócio-econômico, bem como na descrição da paisagem e do cotidiano da cidade de Boston – pouco há de narração, efetivamente, ao longo da obra. Bellamy, contudo, preocupava-se com a exploração de detalhes que permitissem ao leitor visualizar a evolução dos modos de produção e distribuição, bem como a reorganização do trabalho. Suas comparações com seu próprio mundo não deixavam dúvida sobre o uso do valor na interpretação evolutiva da provável constituição social ao longo século XX:

Caminhando à frente e ouvindo tal observação, o Dr. Leete virou-se para dizer que a diferença entre a era do individualismo e a do conjunto era bem caracterizada pelo fato de que, no século XIX, quando chovia, a população de Boston punha trezentos mil guarda-chuvas para cobrir o mesmo número de cabeças, e no século XX punham um único guarda-chuva sobre todas as cabeças. (1960: 104).

Mas as transformações poderiam dar-se, também, sob aspectos biológicos. Wells, ao vislumbrar a espécie humana no longínquo ano de 802.700, recorre às teorias darwinistas de modificação genética e adequação ao meio quando aponta sua divisão em duas classes: a dos humanos que vivem na superfície e a dos que vivem nas porções subterrâneas:

Here was the new view. Plainly, this second species of Man was subterranean. There were three circumstances in particular which made me think that its rare emergence above ground was the outcome of a long-continued underground habit. In the first place, there was the bleached look common in most animals that live largely in the dark--the white fish of the Kentucky caves, for instance. Then, those large eyes, with that capacity

havam desaparecido. “Comunismo”, disse a mim mesmo. (Tradução minha).

for reflecting light, are common features of nocturnal things--witness the owl and the cat. And last of all, that evident confusion in the sunshine, that hasty yet fumbling awkward flight towards dark shadow, and that peculiar carriage of the head while in the light--all reinforced the theory of an extreme sensitiveness of the retina²⁵. (1995: 43).

As transformações sociais ocorridas durante esse salto temporal, no entanto, foram os principais determinantes na configuração das novas espécies. O conflito entra em ação quando os homens do subsolo esgotam suas reservas e, agora geneticamente modificados e mais fortes devido às duras condições de vida pelas quais passaram por longos anos, voltam sorrateiramente à superfície para tomar os que ali habitam como alimento. O que temos, portanto, é a recorrência da luta de classes como conformadora dos caminhos da "evolução" humana.

Este é um tema que também resvala no enredo de *R.U.R.*, de Karel Čapek – peça teatral a ser melhor explorada nos capítulos seguintes deste trabalho. Ambientada também em um tempo futuro, a obra mostra a produção em série dos então inéditos "robôs": autômatos destinados à realização dos mais diversos trabalhos, em caráter de servidão absoluta. O conflito se dá quando um dos robôs se rebela, a partir da tomada de uma inesperada consciência, e organiza com os demais autômatos a inversão da ordem exploratória ali estabelecida.

Radius: I won't work for you.

Helena: Why do you hate us?

Radius: You are not like Robots. You are not capable as Robots are. Robots do everything. You only give orders – utter empty words.

(...)

Helena: No one would give you orders. You'd be just like us.

²⁵ *Aqui estava o novo panorama. Obviamente, essa segunda espécie humana era subterrânea. Havia três circunstâncias em particular que me faziam pensar que o raro aparecimento sobre o solo era o resultado de um antigo hábito subterrâneo. Em primeiro lugar, o olhar esbranquiçado comum na maioria dos animais que vivem a maior parte do tempo no escuro – os peixes brancos das cavernas de Kentucky, por exemplo. Depois, aqueles olhos grandes, com a capacidade de refletir a luz, que são características normais de seres noturnos – como os da coruja ou do gato. E, por último, aquela confusão manifesta ao nascer do sol, o movimento precipitado e desajeitado em direção à sombra escura, e a posição peculiar da cabeça na presença da luz – tudo reforçava a teoria de uma sensibilidade extrema da retina.* (Tradução minha).

Radius: I want to be master of others²⁶. (1990: 67).

A leitura do robô como representante de uma classe oprimida que tem o dever de insurgir contra o quadro social dominante, no entanto, reduz o espectro interpretativo da obra. Porém, não podemos deixar de notar a presença de elementos pertencentes ao mundo da experiência daquele momento como peças que dão base para o estabelecimento de um acordo ficcional eficaz – o futuro, real ou imaginário, a partir dali mostrar-se-ia como espaço suficientemente sedutor para o ato de pressupor.

2.4 – A (in)sustentabilidade de um mundo provável

A antecipação, como vimos, dentro das obras de ficção científica se alinha às questões colocadas em debate no momento histórico que permeia o fazer literário. Este processo é concebido de tal modo que sua repercussão, para grande parte dos leitores, passa a gerar um intenso diálogo entre o mundo da experiência e aquele que essa mesma experiência pode causar. Wolfgang Iser, diante deste tópico, ressalta que “...a encenação (enactment) pode ser considerada uma condição transcendental que permite perceber algo de intangível, propiciando ao mesmo tempo a experiência de alguma coisa que não se pode conhecer. Talvez por essa razão exista a literatura” (1999: 77).

Temos, dessa forma, a consolidação do discurso retórico como argumento necessário para a total aceitação do pacto ficcional; paralelamente, a apropriação de teorias científicas e o desenvolvimento linear das mesmas ao longo da história, mesmo que dentro do plano da nomeação e não da construção, traz ao leitor um teor de credibilidade não comumente visto em outros gêneros literários; por fim, a discussão sociológica baseada em preceitos historicamente comprovados completa o tripé que sustenta a análise premonitória das situações que envolvem a constituição humana.

Mais pretensioso que construir um mundo possível é objetivar a fixação de um

²⁶ Radius: Não vou trabalhar para vocês.

Helena: Por que você nos odeia?

Radius: Vocês não são como os Robôs. Não são hábeis como os Robôs. Robôs fazem tudo. Vocês apenas dão ordens – palavras totalmente vazias.

(...)

Helena: Ninguém daria ordens a você. Você seria como nós.

Radius: Eu quero ser o mestre de outros. (Tradução minha).

mundo provável. Somente os escritores podem atribuir a si esta missão sem que ela incorra em prejuízos onerosos aos demais indivíduos, ainda que muitas de suas colocações nos sirvam como denúncia de uma realidade presente. Logicamente (e aqui o termo logicamente não é colocado por acaso), grande parte dos autores que desenvolvem suas utopias e distopias cai por terra em suas apostas – ainda que muitos de nós, leitores, aceitemos o pacto ficcional sob um nível de confiança que em muitas vezes supera os propósitos convencionais de uma obra literária.

3. O desafio de estabelecer novas leituras para *R.U.R.*

3.1 – Um discurso usual sobre robôs

Como visto no primeiro capítulo deste trabalho, a imagem da máquina que assume sua própria consciência representa uma tópica constante na literatura desde o século XIX, especialmente em autores como Ambrose Bierce, Herman Melville e Samuel Butler, que apresentam o deslocamento do simples elemento mecânico para o ser autômato sob a esfera da estética fantástica, em que o inesperado e o misterioso refletem-se como resultado preponderante no pacto ficcional proposto em seus contos.

Mas essa mesma máquina conquista uma identidade substancial ao ser nomeada como “robô” (palavra derivada do tcheco “robotá”, que pode ser traduzida como “trabalho forçado”) por Karel Čapek, em 1920²⁷, ao publicar *R.U.R. (Rossum’s Universal Robots)*, que inaugura concretamente a discussão da total supressão do humano por outra forma de vida potencialmente dominante.

A partir de *R.U.R.*, a proliferação de quadros distópicos em que a figura do robô surge como grande afronta à pretensa harmonia entre os homens ocorre tanto na literatura como no cinema. A demonização da máquina, comum desde as manifestações ludistas, preocupadas com a possível desestabilização social a ser provocada pela substituição da mão-de-obra assalariada pela mecânica, transformou-se em discurso padrão, avesso à crescente interferência da tecnologia nas relações humanas.

Assim, a presença da máquina como novo regulador das práticas sociais decorrentes do trabalho, fato percebido principalmente nos países mais sensíveis à denominada Segunda Revolução Industrial, permite que a ficção tome esta nova perspectiva como ponto inicial para a produção de obras que provoquem o estabelecimento de opiniões, por parte do público leitor, que estejam em conformidade com as contingências daquele período. As distopias posteriores à I Guerra Mundial são

²⁷ A peça foi publicada primeiramente em novembro de 1920, em Praga, pela editora Aventinum. Sua estréia no teatro se deu em 2 de janeiro de 1921, na cidade checa de Hradec Králové, e a primeira apresentação em Praga foi realizada em 25 de janeiro do mesmo ano, no National Theatre. As montagens internacionais que se seguiram foram em Aachen (Alemanha), ainda em 1921; Varsóvia (Polônia), Belgrado (antiga Iugoslávia) e Nova Iorque (EUA), em 1922; Londres (Grã-Bretanha), Viena (Áustria) e Zurique (Suíça), em 1923; Budapeste (Hungria), Cracóvia (Polônia), Paris (França) e Tóquio (Japão), em 1924. *R.U.R.* foi publicado pela primeira vez em inglês em 1923, pela editora londrina Milford.

vistas, assim, como o retrato desolador de como as sociedades ocidentais estariam se entregando à barbárie, mesmo contando com todo seu arcabouço tecnológico – é o que nos mostram Fortunati & Trousson:

After the First World War, the utopian writers' confidence in science completely collapsed and utopia gave way to Dystopia. The genre had for a long time been a synonym for hope in the future, but now it took on the appearance of an anxious foreboding. In *R.U.R.* (1921), Karel Čapek criticised a merely technological civilisation in which robots replaced men making them slaves of their own creations²⁸. (2000: 547)

A leitura comum de *R.U.R.* compreende, dessa forma, a imagem ficcional do robô – tido como símbolo máximo da “civilização tecnológica” – como a derrota da moral humana e de todo o anseio por uma convivência pacífica e igualitária entre os seres que – contraditoriamente – impuseram profundas transformações na natureza. O robô é, portanto, a personificação do não-natural, do não-humano e, conseqüentemente, do não-semelhante – o que nos leva, dentro da cultura ocidental cristã, ao não reconhecimento e à rejeição daquilo que não está em consonância com as leis divinas.

Mais uma vez o discurso antiautômato encontra respaldo na organização cultural, seja por meio da influência religiosa ou pela preservação do domínio de nossa própria espécie sobre a natureza e também sobre o outro. A máquina, quando deixa de ser instrumento a serviço das relações de poder para alcançar consciência própria, representa antes de tudo a ameaça, o confronto. Aqui se encontra, assim, o início do debate entre aquilo que pode ou não ser criado, a partir de conhecimentos científicos específicos, pelo próprio homem.

3.2 – A ciência como manifestação dissociável do humano

O Romantismo nos dá o primeiro indício da relação conflituosa entre o saber científico e uma suposta essência humana. Mary Shelley produz, com *Frankenstein*, um

²⁸ Depois da I Guerra Mundial, a confiança dos autores de utopias na ciência desmoronou e a utopia deu lugar à distopia. O gênero que por muito tempo foi sinônimo de esperança para o futuro era substituído por outro com pressentimentos inquietantes. Em *R.U.R.* (1921), Karel Čapek criticou uma civilização meramente tecnológica na qual

exemplo palpável das possíveis conseqüências do deslumbramento com o próprio poder de criação, ao mostrar um ser sem nome rejeitado pelo cientista que lhe concedeu a oportunidade de viver.

Em paralelo ao afloramento da subjetividade romântica e do conflito existente entre a influência do meio social e a construção da identidade, aqui em clara referência ao pensamento rousseauiano, o depoimento de um doutor Victor Frankenstein visivelmente arrependido reitera o descontentamento com a expansão das experiências científicas: *“Aprenda, se não pelos meus preceitos, antes por meu exemplo, o perigo que representa a assimilação indiscriminada da ciência, e quanto é mais feliz o homem para quem o mundo não vai além do seu ambiente cotidiano, do que aquele que aspira tornar-se maior de que sua natureza lhe permite.”* (1996: 26).

A intenção de interferir no hipotético equilíbrio original existente entre homem e natureza constitui, dentro deste romance, um erro fundamental de conduta, o que contribui para a desordem nas regras de convivência do próprio ambiente onde o ser de Victor é concebido, ao ser repellido e perseguido pelo restante da obra. Tal recusa poderia ser vista também em *R.U.R.*, ao tomarmos como exemplo a fala do personagem Alquist, engenheiro da fábrica de robôs, ao se dar conta da insurgência dos autômatos:

Alquist: I blame science! I blame technology! Domin! Myself! All of us! We, we are at fault! For the sake of our megalomania, for the sake of somebody’s profits, for the sake of progress, I don’t know, for the sake of some tremendous something we have murdered humanity! So now you can crash under the weight of all your greatness!²⁹ (1990: 83).

Esta própria fala, em princípio um bom dado para se atestar um certo caráter moralista da peça, pode-nos servir de base, no entanto, para discutir a suposta dissociação entre ciência e humanidade. O que seria apenas um fenômeno de gradação, o fato de se enumerar “ciência”, “tecnologia” e o “eu” como culpados pelo descontrole dos seres

robôs tomavam o lugar dos homens, fazendo-os de escravos de suas próprias criações. (Tradução minha).

²⁹ *Alquist: Eu culpo a ciência! Eu culpo a tecnologia! Domin! A mim mesmo! Todos nós! Nós, nós falhamos! Por causa de nossa megalomania, por causa do lucro de alguém, por causa do progresso, eu não sei, por causa de alguma coisa espantosa nós aniquilamos a humanidade! Então agora vocês podem se despedaçar sob o peso de toda a sua grandeza!* (Tradução minha).

fabricados deve ser tomado como conjunto de componentes naturais do humano. A curiosidade científica, que pode ser entendida como o desejo pela compreensão do meio, configura-se como parte do que Nietzsche denomina “vontade de poder”:

A luta pela existência é apenas uma exceção, uma temporária restrição da vontade de vida; a luta grande e pequena gira sempre em torno da preponderância, de crescimento e expansão, de poder, conforme a vontade de poder, que é justamente vontade de vida. (2001: 243).

A ciência, como reflexo desta vontade, produz efeitos que tampouco podem ser enquadrados como puramente benéficos ou maléficos, tanto a quem a exerce como a quem está sujeito a ela:

O objetivo último da ciência é proporcionar ao homem o máximo de prazer e o mínimo de desprazer possíveis? E se prazer e desprazer forem de tal modo entrelaçados, que quem desejar o máximo de um tenha de ter igualmente o máximo do outro – que quem quiser aprender a 'rejubilar-se até o céu' tenha de preparar-se também para 'estar entristecido de morte'? E assim é, talvez! (2001: 63).

Entretanto, ainda há críticos que percebem a ciência como instrumento, ferramenta à mercê de agentes passíveis de incursões “para o bem” ou “para o mal”, conceitos estes que partem de certas premissas éticas que não abarcam em sua totalidade à questão de “bem para quem” ou “mal para quem”. É o caso de Sargent a respeito das ficções de H. G. Wells:

A ciência, ao que parece, é neutra, ou, pelo menos, próxima à neutralidade, mas as pessoas são fracas, vaidosas, ambiciosas, ávidas de poder, e, às vezes, simplesmente más, e se tais pessoas controlarem a ciência, estaremos todos em apuros, assim como de fato estamos. Se, por outro lado, existirem pessoas decentes, honestas, que possam usar a ciência pelo bem da humanidade, ao invés de usá-la em proveito próprio, ainda poderemos ser salvos. Wells se preocupou com esse problema durante a maior parte da vida. (2007: 87).

Definir o conjunto de iniciativas e práticas que constituiriam o ideal de “bem da humanidade” seria, por si só, tarefa árdua que esbarraria nos conflitos de interesses diversos que, mesmo em ambientes nos quais há certo consenso, ainda subsistiriam, mesmo que veladamente. É preciso superar a tentativa de classificar ações como puramente “generosas” ou “hostis” e assumi-las como partes legítimas das circunstâncias, contingentes, determinadas a suprir necessidades específicas de nossa constituição e reafirmação como seres dotados de vontade.

Assumir, portanto, a investigação científica como manifestação concorrente e dissociável do ser humano é negar sua própria condição de incompletude e do anseio pelo fazer, pelo criar. Os limites para tais experimentações chocam-se, segundo uma dada tradição literária e cultural, com o instinto de preservação humana por aquilo que já está em seus domínios – o poder geográfico, de ocupação territorial e de exploração de recursos, e aquele sobre o próprio homem, sob a ótica sociológica.

3.3 – O relativismo e a verdade absoluta

Tomar o discurso de Alquist como o preponderante em *R.U.R.* e ainda estendê-lo a uma possível intenção anticientífica de Čapek é um recurso tão atraente quanto perigoso. Sabemos que a questão da intencionalidade dentro do fazer literário é essencialmente difusa diante da impossibilidade em chegarmos diretamente ao autor-modelo. Esta é, ainda, uma missão pouco útil, pois retira do texto ficcional uma de suas propriedades artísticas mais marcantes, que consiste no jogo simbólico, na leitura aberta e na participação do leitor como ser atuante e determinante para a construção de sentidos.

É preciso, ainda, ressaltar uma característica de *R.U.R.* que está presente também em grande parte das obras de Čapek: a convivência e o debate entre personagens ideologicamente bastante distintos. Apenas na peça teatral em questão temos o velho Rossum, cientista que queria provar a obsolescência de Deus; o jovem Rossum, mecanizando as criações do tio a serviço da expansão industrial; Domin, desejoso de ver a tecnologia como a liberdade para que os homens deixem de lado o trabalho; Helena, preocupada com as condições de vida dos robôs; Nana, religiosa que teme o castigo divino; Busman, o homem de negócios que valoriza os dados numéricos da empresa;

Alquist, cético e habituado à autocrítica; Radius, robô que não deseja mais a subserviência de sua classe aos humanos, além de outros personagens que expõem seus mais variados interesses.

Embora algumas dessas figuras nos pareçam mais atraentes, sob o ponto de vista ético, que outras em determinadas passagens da obra, não há nenhum indício concreto de idealização individual ou da eleição de um herói aos moldes românticos para a trama. O grande trunfo em Čapek, neste sentido, é conduzir-nos também ao debate de forma a atestar a impossibilidade de se chegar a qualquer ação, dentro da peça, que não influísse diretamente no *modus operandi* da organização social ali instaurada. Esta espécie de relativismo, comum para o autor, é comentada por William Harkins:

Čapek's favorite philosophical theme was, of course, relativism. But great literature must impart a sense of wonder and mystery to life, not deprive life of richness of meaning. An absolute beyond man's comprehension is more impressive as literary symbol than the most inspired defense of the reality and goodness of everyday life. It is hardly surprising, then, that among Čapek's worst failures are his apologies for relativism, such as *Factory for the Absolute* or *Adam the Creator*. His finest works, on the other hand, are those in which, whatever his philosophy, a sense of the Absolute is present, whether in the form of death, miracle, or "ordinary" life: *Wayside Crosses*, *The Makropulos Secret*, the trilogy, *The Mother* and *Foltyn*. Somewhere between the two groups lies *R.U.R.*, and it is a curious mixture of weakness and strength. In it Čapek dramatizes a conflict of relativist points of view, yet at the end there emerges an absolute: life³⁰. (1962: 170).

Mesmo que a noção de absoluto conste em várias de suas obras – inclusive em *R.U.R.* –, podemos notar que ela nunca se encontra em um campo de domínio total do homem. A morte, o milagre ou a vida são sempre elementos que fogem à explicação

³⁰ O tema filosófico favorito de Čapek era, claramente, o relativismo. Mas a grande literatura precisa dar um senso de maravilha e mistério para a vida, não privá-la de riqueza de significado. Um absoluto além da compreensão do homem impressiona mais como símbolo literário do que como a mais inspirada defesa da realidade e da excelência do cotidiano. É surpreendente notar, então, que entre as piores falhas de Čapek estejam suas apologias ao relativismo, como em *Factory of the Absolute* ou *Adam the Creator*. Seus melhores trabalhos, por outro lado, são aqueles nos quais, independente de sua filosofia, um senso de absoluto está presente, seja na forma da morte, do milagre ou da vida "cotidiana": *Wayside Crosses*, *The Makropulos Secret*, a trilogia, *The Mother* e *Foltyn*. Em algum lugar entre esses dois grupos está *R.U.R.*, que é uma curiosa mescla de fraqueza e força. Nele Čapek dramatiza um conflito com

racional, e é por conta disso que estas imagens permanecem fortes ao final dos textos ficcionais de Čapek – suas obras, mais que trazer-nos a ficção, acabam fomentando a discussão filosófica sobre a existência de uma verdade absoluta.

Esta questão, por sua vez, nos remete às possíveis interferências de aquilo que é produzido no plano da linguagem no chamado mundo real. A impossibilidade de concebermos uma verdade absoluta reside justamente no fato de esta verdade ser um constructo da linguagem que se mostra mais eficaz diante de determinadas circunstâncias, que mudam de acordo com a História. Apenas um Ser absoluto, dessa forma, seria capaz de detectar essa verdade, de acordo com Richard Rorty:

Truth cannot be out there – cannot exist independently of the human mind – because sentences cannot so exist, or be out there. The world is out there, but descriptions of the world are not. Only descriptions of the world can be true or false. The world on its own – unaided by the describing activities of human beings – cannot. The suggestion that truth, as well as the world, is out there is a legacy of an age in which the world was seen as the creation of a being who had a language of his own³¹. (1989: 5).

Isso não quer dizer, ainda segundo Rorty, que não haja efetivamente uma verdade superior – apenas que nós não temos as ferramentas necessárias para alcançá-la. É o tipo de constatação que Čapek nos parece sugerir ao colocar o absoluto como uma entidade existente, mas incompreensível de uma maneira mais profunda.

3.4 – As justificativas de Čapek

Assim como nosso uso de “verdades” surge como produto de um complexo jogo argumentativo, a própria linguagem em si desempenha um papel diferente daquele que se costuma classificar como meio entre o “eu” e a “realidade”, especialmente no que diz respeito ao modo com o que se interpretam os textos literários. A leitura óbvia e alarmista

pontos de vista relativistas, ainda que ao final surja um absoluto: a vida. (Tradução minha).

³¹ *A verdade não pode estar lá fora – não pode existir independentemente da mente humana – porque sentenças também não podem existir ou estar lá fora. O mundo está lá fora, mas descrições do mundo não. Apenas descrições do mundo podem ser verdadeiras ou falsas. O mundo em si – desamparado pelas atividades descritivas dos seres humanos – não pode. A sugestão de que a verdade, assim com o mundo, está lá fora é um legado de uma época na qual*

de *R.U.R.*, colocada como reforço de um discurso usual sobre a máquina e o robô, citado no primeiro capítulo deste trabalho, despertou polêmica mesmo entre a comunidade literária à época da publicação e execução da peça teatral.

Destacam-se, nesse contexto, as opiniões de Bernard Shaw, Gilbert Chesterton e Joseph Kenworthy a respeito de o que poderia ser compreendido a partir da obra de Čapek. Shaw afirmava que a vida rotineira e, de certa forma, robótica do homem daria a ele uma independência espiritual maior; Chesterton tomava a peça como uma sátira à irresponsabilidade da moderna civilização capitalista; Kenworthy, por fim, lia na obra um alerta para a possibilidade de uma grande guerra e de uma anarquia mundial.

Como Čapek não partilhava das interpretações dos colegas, veio a público com o artigo *The meaning of R.U.R.*, em que garante sua predileção pela não determinação de um discurso unilateral que corroborasse o moralismo corrente na leituras de obras de caráter utópico ou distópico. A respeito da pluralidade dos personagens, afirma:

We need to look for actual names for these various and controverted idealisms. Be these people either Conservatives or Socialists, Yellows or Reds, the most important thing is – and this is the point I wish particularly to stress – that all of them are right in the plain and moral sense of the word. Each and every one of them has the deepest reasons, material and mental, for his beliefs, and according to his lights seeks the greatest happiness for the greatest possible number of his fellow-men. I ask whether it is not possible to see in the present social conflict of the world an analogous struggle between two, three, five, equally serious verities and equally generous idealisms? I think it is possible, and this is the most dramatic element in modern civilization, that a human truth is opposed to another truth no less human, ideal against ideal, positive worth against worth no less positive, instead of the struggle being, as we are so often told it is, one between noble truth and vile selfish error³². (1962: 91).

o mundo era visto como a criação de um ser que possuía uma linguagem própria. (Tradução minha).

³² *Precisamos procurar por nomes reais para esses idealismos variados e controvertidos. Sejam essas pessoas conservadoras ou socialistas, amarelas ou vermelhas, o mais importante é que – e esse é o ponto que eu particularmente gostaria de enfatizar – todas elas estão certas no sentido natural e moral da palavra. Cada uma delas possui as mais profundas razões, materiais ou intelectuais, para suas crenças, e de acordo com seus conhecimentos procuram a maior felicidade para o maior número possível de seus companheiros. Pergunto se não é possível perceber no atual conflito social mundial um conflito análogo entre duas, três, cinco verdades igualmente sérias e idealismos igualmente generosos? Penso ser possível, e esse é o elemento mais dramático na civilização moderna, o de que a verdade humana está oposta a outra verdade não menos humana, ideal contra ideal, valor positivo contra valor não menos positivo, em vez de um conflito ser, como freqüentemente nos dizem, entre uma verdade nobre e um erro vil e*

Se os críticos que procuravam uma orientação antitecnológica em *R.U.R.* queriam ligar elementos do texto a uma imaginária veia primitivista do autor, poderiam encontrar um comentário antagônico a suas impressões iniciais na crônica *Inventions*, publicada em 1924. Nela, Čapek revela sua relação com um recém-adquirido aspirador de pó e, em consequência, com as novidades tecnológicas em bens de consumo da época:

I like all kinds of technical inventions, not because they seem logical to me, but because they fascinate me beyond all belief. I don't like them in the sense that an expert, or an American, likes them; I like them the way a savage would; I like them as wondrous, mysterious and incomprehensible things. I like the telephone because it provides a person with all sorts of experiences, as when the operator connects you with the wrong party by mistake and you heartily greet that party with "Listen, you big ox", or something similar; I like the streetcar because it is unpredictable, whereas going on foot is utterly predictable and lacking in adventure. I acquired an American coke stove because it demands so much caution and constant personal attention, as if I had an Indian elephant or an Australian kangaroo in my house. So now I have acquired a Swedish vacuum cleaner. I don't know but what you could say that the Swedish vacuum cleaner acquired me³³. (1990: 178).

O deslumbramento "selvagem" frente às novas tecnologias faz parte da curiosidade epistemológica presente em cada um, que por sua vez está subordinada à vontade de poder nietzschianiana – o ato de conhecer, portanto, reflete-se como premissa ao ato de criar. Torna-se arriscado, assim, classificar a ficção Čapekiana como um reflexo antitecnológico, já que, além de o "desprazer" da ciência ser parte indelével de seu processo de execução, o conjecturado discurso primitivista presente em *R.U.R.* funciona apenas como um entre os tantos outros que compõem suas obras.

egoísta. (Tradução minha).

³³ *Gosto de todos os tipos de invenções tecnológicas, não porque elas pareçam lógicas para mim, mas porque elas me fascinam de um modo surpreendente. Não gosto delas da mesma forma que um especialista ou um americano; gosto delas à maneira de um selvagem; gosto delas porque são coisas maravilhosas, misteriosas e incompreensíveis. Gosto do telefone porque ele proporciona a uma pessoa toda espécie de experiência, como quando o operador o conecta a uma outra pessoa por engano e você entusiasticamente começa a conversa dizendo "Escute, sua anta", ou algo similar; gosto do bonde porque ele é imprevisível, considerando que ir a pé é uma experiência totalmente sem aventura. Adquiri um fogão a coque americano porque ele necessita de muito cuidado e atenção pessoal constante, como se eu tivesse um elefante indiano ou um canguru australiano em casa. Então agora eu adquiri um aspirador de pó sueco. Não sei ao certo, mas você poderia dizer que o aspirador de pó sueco me adquiriu.* (Tradução minha).

3.5 – Novas possibilidades de leitura

As afirmações aqui colocadas não pretendem invalidar, no entanto, as leituras propostas por Shaw, Chesterton, Kenworthy ou quaisquer outras que se pautem em elementos presentes na própria obra. O exercício da interpretação pode ser trabalhado de forma a dar enfoque a elementos textuais que sejam interessantes na formulação de determinadas postulações. Em *R.U.R.* há espaço, assim, para o discurso religioso de Nana, para o humanismo (paradoxalmente voltado aos robôs) de Helena, para o hedonismo de Domin, para a autocrítica de Alquist ou mesmo para a revolta de classe liderada por Radius.

Há dois elementos, contudo, que orientariam a leitura ao discurso anticientífico: a extinção humana juntamente à prevalência dos robôs ao final da peça e a crescente interferência dos mais variados tipos de máquina no cotidiano do público leitor/espectador. É necessário, dessa forma, libertar-nos de dois potenciais caminhos ao propormos novas possibilidades de leitura: o instinto de autopreservação, ao nos assumirmos como semelhantes aos personagens humanos de *R.U.R.*, e a tomada da literatura como representação da realidade, ao considerarmos o avanço tecnológico como fato determinante para a destruição de nossa espécie. A respeito deste último fator, vimos no capítulo 2 que embora o mundo da experiência funcione como o alicerce para a construção do pacto ficcional, ele não nos autoriza a tomar a obra literária como retrato fixo e fiel do porvir.

A pista inicial para uma alternativa às leituras tradicionais pode estar justamente no intangível absoluto deixado por Čapek ao final da obra: a preservação da vida. Este fenômeno, que passa despercebido quando nos identificamos cegamente com os personagens humanos da peça, permite que a leitura se desprenda dos fatores circunstanciais e históricos que compõem nossa tradição cultural e se expanda de modo a questionar a intocabilidade do ser humano como o senhor definitivo de seu meio. Aqui se encontra, portanto, o desafio para uma interpretação mais radical: superar o instinto de autoconservação e discutir como a obra nos aponta a direção para um total recomeço, sob a potencial vivência de uma espécie inteiramente nova.

4. *R.U.R.*, prólogo: a mecanização do homem e a gênese do robô

4.1 – As hesitações de Helena em um cenário de desumanização

Para começarmos a desenvolver uma possibilidade alternativa de leitura de *R.U.R.*, é importante que a princípio nos atentemos ao prólogo da peça teatral. Nele se encontram pelo menos duas questões a serem debatidas aqui com maior interesse: a desumanização provocada pelo tipo de trabalho comum às então emergentes sociedades industrializadas e a pretensa função do robô nesse novo contexto socioeconômico.

No prólogo, a jovem Helena visita a fábrica de robôs R.U.R. (Rossum's Universal Robots) a fim de verificar as condições de existência em que se encontra essa nova espécie dentro da indústria. Mesmo sem ter um sólido conhecimento de como seriam constituídos esses robôs, Helena os imagina como uma nova classe de seres humanos – idéia, por sinal, refutada por qualquer outra pessoa de dentro daquela fábrica.

Assim, inicia-se um importante diálogo entre Helena e Domin, diretor geral da indústria que tem como atividade central desenvolver robôs-trabalhadores, abastecendo o mercado com mão-de-obra barata e à prova de “falhas”. Ele esclarece que a fábrica teve como base os experimentos do velho Rossum, que desejava – tal qual o dr. Victor Frankenstein, de Mary Shelley – criar um novo ser humano a partir de métodos científicos. A intenção do velho Rossum, no entanto, não era a de transformar sua criação em uma linha de montagem de novos trabalhadores, mas a de tatear algumas das até então inexploradas possibilidades do fazer científico.

O diálogo entre Helena e Domin se estende pelo prólogo, até o momento em que ela é apresentada inicialmente a um robô e, mais tarde, à equipe de diretores e engenheiros da empresa. É nesse contato inicial de Helena com os outros personagens – robôs e humanos – em que temos cenas em princípio cômicas de confusão entre quem efetivamente seria autômato ou não. Primeiramente, isso acontece quando Domin introduz Sulla, funcionária-robô:

Domin: Sulla, let Miss Glory have a look at you.

Helena (*stands and offers Sulla her hand*): How do you do? You must be

dreadfully sad out here so far away from the rest of the world.

Sulla: That I cannot say, Miss Glory. Please have a seat.

Helena (*sits down*): Where are you from, Miss?

Sulla: From here, from the factory.

Helena: Oh, you were born here?

Sulla: I was made here, yes.

Helena (*jumping up*): What?

Domin (*laughing*): Sulla is not human, Miss Glory. Sulla is a Robot.

(...)

Helena (*jumping up*): This is preposterous! You are a charlatan! Sulla's not a Robot, Sulla is a young woman just like me! Sulla, this is disgraceful – why do you go along with this farce?

Sulla: I am a Robot.³⁴ (1990: 42, 43).

Ainda hesitante sobre a real natureza de Sulla, Helena procura testar seu caráter humano com questões tipicamente preocupantes para qualquer um de nossa espécie:

Helena (*embracing Sulla*): Don't be frightened, Sulla. I won't let them hurt you! Tell me, darling, is everyone so inhumane to you? You mustn't put up with that, do you hear? You mustn't, Sulla!

Sulla: I'm a Robot.

Helena: That makes no difference. Robots are just as good people as we are. Sulla, you'd let them cut you open?

Sulla: Yes.

Helena: Oh, you are not afraid of death?

³⁴ *Domin: Sulla, deixe a srta. Glory dar uma olhada em você.*

Helena (levanta-se e estende sua mão a Sulla): Como vai? Você deve estar terrivelmente triste aqui, tão longe do resto do mundo.

Sulla: Não posso dizer isso, srta. Glory. Por favor, sente-se.

Helena (senta-se): De onde você é, senhorita?

Sulla: Daqui, da fábrica.

Helena: Ah, você nasceu aqui?

Sulla: Eu fui feita aqui, sim.

Helena (sobressaltando-se): O quê?

Domin (rindo): Sulla não é humana, srta. Glory. Sulla é um Robô.

(...)

Helena (sobressaltando-se): Isso é ilógico! Você é um charlatão! Sulla não é um Robô, Sulla é uma jovem mulher como eu! Sulla, isso é vergonhoso – por que você está fazendo parte dessa farsa?

Sulla: Eu sou um Robô. (Tradução minha).

Sulla: I cannot answer that question, Miss Glory.³⁵ (1990: 43).

A segunda cena em que ocorre o mesmo tipo de mal-entendido acontece quando Helena se depara com a equipe que ajuda Domin a conduzir a fábrica R.U.R. Desta vez, todos os interlocutores de Helena são humanos, embora ela esteja certa de que se tratem de robôs. Sua fala, dirigida a eles, centra-se no questionamento sobre a passividade de sua classe diante de condições de vida que não respeitam a dignidade humana:

Helena: I mean that – (*She explodes.*) – that this is abominable! That this is awful! (*She stands up.*) All of Europe is talking about what’s happening to you here! So I came here to see for myself, and it’s a thousand times worse that anyone ever imagined! How can you bear it?

Alquist: Bear what?

Helena: Your position. For God’s sake, you are people just like us, like all of Europe, like the whole world! The way you live is undignified, it’s scandalous!

(...)

Domin: I’m sorry, Miss Glory. Do you think that you’re talking to Robots?

Helena (*pauses*): Of course, what else?

Domin: I’m sorry. These gentlemen are people, just like you. Like all of Europe.³⁶ (1990: pp. 46-47).

A inabilidade de Helena em não distinguir robôs de humanos configura-se como um acontecimento bastante relevante para uma leitura atenta da peça teatral. É o que

³⁵ Helena (abraçando Sulla): Não se assuste, Sulla. Não vou deixar que a machuquem! Diga-me, querida, todos são tão desumanos com você? Você não pode levar isso adiante, está me escutando? Não pode, Sulla!

Sulla: Eu sou um Robô.

Helena: Isso não faz diferença. Robôs são boas pessoas, assim como nós. Sulla, você os deixaria abri-la?

Sulla: Sim.

Helena: Ah, você não tem medo da morte?

Sulla: Não consigo responder essa questão, srta. Glory. (Tradução minha).

³⁶ Helena: Quero dizer que – (Ela vocifera.) – isso é abominável! É horrível! (Ela se levanta.) Toda a Europa está falando sobre o que está acontecendo com vocês aqui! Então eu vim aqui para ver por mim mesma, e é milhares de vezes pior do que qualquer um tenha imaginado! Como vocês lidam com isso?

Alquist: Lidar com o quê?

Helena: A sua posição. Pelo amor de Deus, vocês são pessoas como nós, como toda a Europa, como todo o mundo! A maneira com que vocês vivem é indigna, escandalosa!

(...)

Domin: Desculpe-me, srta. Glory. Você acha que está falando com Robôs?

Helena (pausa): É claro, com quem mais?

afirma também William Harkins:

In one scene she refuses to believe that a robot is not a woman; later she mistakes the directors of the factory for robots, and tries to incite them to revolt. The humor here is not gratuitous; it introduces us directly to the theme of the play. The point is that man is already dehumanized, and so Helena cannot tell the difference.³⁷ (1962: 87).

Diante desse quadro, caberia a nós, leitores, uma primeira pergunta: qual a principal causa dessa desumanização? Se levássemos em conta uma leitura baseada exclusivamente nos conflitos sociais à época da publicação, diríamos sem grandes dúvidas que o avanço tecnológico seria um dos grandes responsáveis pela "mecanização" do homem. Afinal, as mudanças decorrentes da Segunda Revolução Industrial acabariam por transformar completamente os operários das indústrias em mais um tipo de maquinaria à serviço da produção maciça de bens materiais. Esses trabalhadores estariam, dessa forma, cada vez mais distantes de uma suposta harmonia inicial entre homem e natureza, predominante em tempos em que a manufatura era inexistente.

4.2 – O trabalho como agente descaracterizante

O que freqüentemente não se observa no tipo de crítica descrito pelo último parágrafo é o fato de essa desumanização acontecer justamente com a classe operária, envolvida em um tipo de trabalho que não privilegia o ato de criar – mas sim o de reproduzir em escalas fracionadas. Esta é a deixa para que formulemos uma nova questão: serão as ferramentas as responsáveis pela mecanização do homem ou sua nova relação travada com o trabalho, que tolhe seu domínio sobre o objeto produzido e sua capacidade de efetivamente "fazer"?

Embora Nietzsche tenha afirmado que as sensações de prazer e desprazer são inevitáveis e necessárias para qualquer pessoa que demonstre sua vontade de poder, Freud aponta nossa busca por uma dessas sensações como o fator norteador de nosso

Domin: Desculpe-me. Esses cavalheiros são pessoas, como você. Como todo a Europa. (Tradução minha).

³⁷ *Em uma cena ela se recusa a acreditar que um robô não é uma mulher; depois ela confunde os diretores da fábrica com robôs e tenta incitá-los a uma revolta. O humor aqui não é gratuito; ele nos apresenta diretamente ao tema da*

ideal de felicidade.

Outra técnica para afastar o sofrimento reside no emprego dos deslocamentos de libido que nosso aparelho mental possibilita e através dos quais sua função ganha tanta flexibilidade. A tarefa aqui consiste em reorientar os objetivos instintivos de maneira que eludam a frustração do mundo externo. Para isso, ela conta com a assistência da sublimação dos instintos. Obtém-se o máximo quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual. Quando isso acontece, o destino pouco pode fazer contra nós. Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos. (1997: 28).

Deixando por ora de lado as implicações psicanalíticas sugeridas por Freud, podemos afirmar que as alegrias por ele citadas, decorrentes dos êxitos na relação com o trabalho, não são uma unanimidade entre as diversas ocupações às quais o ser humano se presta. Em muitas vezes nos vemos cercados por tipos de tarefas que representam exatamente àquilo que a etimologia da palavra latina *tripalium* nos remete – um ato de tortura. E a máquina, pelo menos para pessoas que se afinassem aos pensamentos do personagem Domin, poderia livrar o homem do trabalho não-prazeroso.

Domin (*stands up*): (...) But within the next ten years Rossum's Universal Robots will produce so much wheat, so much cloth, so much everything that things will no longer have any value. Everyone will be able to take as much as he needs. There'll be no more poverty. Yes, people will be out of work, but by then there'll be no work left to be done. Everything will be done by living machines. People will do only what they enjoy. They will live only to perfect themselves.³⁸ (1990: 52).

peça. O ponto é que o homem já estava desumanizado, assim Helena não poderia dizer a diferença. (Tradução minha).

³⁸ Domin (levanta-se): (...) Mas nos próximos dez anos a Rossum's Universal Robots irá produzir tanto trigo, tanto tecido e tantas outras coisas de todos os tipos que elas não terão mais valor. Todos poderão ter o que quiserem. Não haverá mais pobreza. Sim, as pessoas não irão mais trabalhar, mas até lá não haverá mais trabalho a ser feito. Tudo vai ser produzido pelas máquinas vivas. As pessoas só farão aquilo de que gostam. E só viverão para se aperfeiçoar.

A idéia de que a máquina poderia libertar o homem de suas obrigações cotidianas para que ele pudesse se dedicar irrestritamente às suas fontes de prazer não era incomum na literatura. Décadas depois de *R.U.R.*, George Orwell, na distopia *1984*, também mencionava a possibilidade desse artifício durante a descrição do quadro histórico-social do início do século XX da referida obra:

Desde o momento em que a máquina surgiu, tornou-se claro a todos que sabiam raciocinar que desaparecera em grande parte a necessidade do trabalho braçal do homem e, portanto, a da desigualdade humana. Se a máquina fosse deliberadamente utilizada com esse propósito, a fome, o excesso de trabalho, a sujeira, o analfabetismo e a doença poderiam ter sido eliminados em algumas gerações. (2005: 182).

O mundo das conjecturas é enriquecedor para a literatura, em especial para a ficção científica. As injeções de componentes do mundo da práxis, notadamente aqueles com respaldo histórico, nutrem as interpretações dos leitores e principalmente daqueles que são seduzidos pela oportunidade de mesclar arte e denunciamento. Este, porém, não é nosso objetivo nesse momento. A desumanização do trabalhador, dentro de *R.U.R.*, servirá como ponto inicial para discutirmos o papel do novo homem – ou mesmo a necessidade dele – em um cenário de prevalência da indústria.

4.3 – Os primeiros robôs, seres sem vontade

O tema que dá base à história de *R.U.R.* já havia sido abordado, de maneira mais superficial, pelo conto *The System*, de 1908, de autoria de Karel Čapek e de seu irmão, Josef Čapek. Nele, a necessidade de trabalhadores desumanizados que fizessem girar à toda força a roda do capitalismo industrial causaria uma posterior revolta da classe oprimida. Ivan Klíma capta o momento-chave em que é descrita a necessidade de operários sem ímpeto próprio:

In that story, factory owner John Andrew Ripraton explains his visions for a solution to the workers' question and the organization of large-scale production:

(Tradução minha).

“Exploit the entire world! The world is nothing but raw material. The world is no more than unexploited matter. The sky and the earth, people, time and space and infinity, everything is just raw material. Gentlemen, the task of industry is to exploit the entire world ... Everything must be speeded up. The workers’ question is holding back ... The worker must become a machine, so that he can simply rotate like a wheel. Every thought is insubordination! Gentlemen! Taylorism is systematically incorrect, because it disregards the question of a soul. A worker’s soul is not a machine, therefore it must be removed. This is my system ... I have sterilized the worker, purified him; I have destroyed in him all feelings of altruism and camaraderie, all familial, poetic and transcendental feelings...”³⁹ (2002: 72⁴⁰).

Em *R.U.R.* temos a tentativa, por parte do engenheiro fundador da empresa – o jovem Rossum –, de efetivamente criar o novo trabalhador do capitalismo industrial. Diferentemente do velho Rossum, o jovem sobrinho não teria o objetivo de desenvolver um ser vivo – e nem o desejaria, já que o trabalhador sem sentimentos, desejos ou frustrações seria a peça ideal para um sistema econômico imune a prejuízos decorrentes da insatisfação operária. Ou seja, o novo trabalhador deveria ser livre de qualquer herança humana e, por que não dizer, biológica.

Domin: (...) Robots are not people. They are mechanically more perfect than we are, they have an astounding intellectual capacity, but they have no soul. (...) And manufacturing artificial workers is exactly like manufacturing gasoline engines.⁴¹ (1990: 41).

³⁹ Nessa história, o dono da fábrica John Andrew Ripraton explica sua visão sobre a solução para a questão operária e a organização da produção em larga escala:

“Explorem o mundo inteiro! O mundo nada mais é que matéria-prima, substância inexplorada. O céu e a terra, as pessoas, o tempo, o espaço e o infinito, tudo é apenas matéria-prima. Cavalheiros, a tarefa da indústria é explorar o mundo inteiro... Tudo precisa ser acelerado. A questão operária está nos atravancando... O operário precisa se tornar uma máquina, assim ele poderá apenas girar como uma roda. Todo pensamento é uma insubordinação! Cavalheiros! O taylorismo está sistematicamente incorreto porque negligencia a questão da alma. A alma do operário não é uma máquina, por essa razão ela precisa ser removida. Esse é o meu sistema... Eu esterilizei o operário, purifiquei-o; aniquilei nele todos os sentimentos de altruísmo e camaradagem, todos os sentimentos familiares, poéticos e transcendentes. (Tradução minha).

⁴⁰ The Brothers Čapek, *Krakonosova zahrada* (The Garden of Krakonos) (Cs, 1957), 18-19.

⁴¹ Domin: (...) Robôs não são pessoas. Eles são mecanicamente melhores que nós, têm uma capacidade intelectual espantosa, mas não possuem alma. (...) E produzir operários artificiais é exatamente como produzir motores a gasolina. (Tradução minha).

A alma citada por Domin pode ser compreendida em um universo que transcende o caráter religioso do termo – a alma é a vontade. Sulla não teme a morte pela indiferença ao fato de que existir não é o mesmo que não existir. Mesmo muitos dos seres aos quais atribuímos o adjetivo de "irracionais", supostamente não dotados de linguagem ou da capacidade de reflexão, demonstram resistência nas situações em que sua vida está em risco. O robô, dessa forma, caracteriza-se por um comportamento extremamente singular: capaz de compreender a linguagem humana e, mais que isso, ainda aceitar suas ordens, presta-se a atividades especialmente úteis aos olhos de quem o toma como propriedade.

Assim, projetar um ser que desconhece prazeres e desprazeres e ter total controle sobre ele mostra-se como a solução perfeita para os industriais que necessitassem de extensa mão-de-obra, ou para os idealistas que tencionassem reorganizar a forma de o homem lidar com a questão do trabalho. Embora Domin pertencesse a este último grupo, o êxito de sua indústria se dava principalmente pelo atendimento aos interesses dos grandes empresários.

O robô, portanto, não é simplesmente máquina. *R.U.R.* nos mostra a gênese de um ser que, embora não tivesse sido criado para que apresentasse aquilo que consideramos vida, seria concebido para uma atividade até então única e exclusiva ao ser humano – a produção em massa, o trabalho, *lato sensu*. Como então encarar essa nova espécie, agora em contato direto com o ambiente e os afazeres humanos? Para Helena, os robôs deveriam a princípio ser respeitados e ter direitos. O decorrer da obra nos mostra, contudo, que eles conseguiriam algo ainda mais notável.

5. Primeiro ato: as implicações da presença da alma em robôs

5.1 – O descontrole como uma das manifestações da vontade

O primeiro ato de R.U.R. apresenta-nos um pequeno salto temporal dentro da obra – cinco anos depois, Helena e Domin estão casados. A personagem, no entanto, ainda busca por respostas que ainda não lhe pareceriam claras em relação à natureza dos robôs. O desejo de humanizá-los leva-a a tomar atitudes que desencadeariam acontecimentos irreversíveis no enredo da peça. Logo no Prólogo, ainda assim, poderíamos identificar de que maneira Helena reconheceria os robôs como uma "espécie irmã":

Hallemeier: (...) Occasionally they go crazy somehow. Something like epilepsy, you know? We call it Robotic Palsy. All of a sudden one of them goes and breaks whatever it has in its hands, stops working, gnashes its teeth – and we have to send it to the stamping-mill. Evidently a breakdown of the organism.

Domin: A flaw in production.

Helena: No, no, that's a soul!⁴² (1990: 50).

Segundo Helena, as manifestações da alma, que de certa forma representariam uma proximidade original dos robôs aos humanos, encontrar-se-iam não só em atitudes que refletiriam a consciência de um ser, mas também em seu ímpeto de transgressão. Este ímpeto acaba sendo traduzido por sintomas que, para a equipe gerencial da fábrica, poderiam ser entendidos como defeitos esporádicos e inexplicáveis apresentados pelos robôs. Há aqui, portanto, uma expressão do fenômeno da vontade, que Schopenhauer coloca como contrário à razão:

Decididamente, o conhecimento intuitivo, no qual sobressai exclusivamente a

⁴² Hallemeier: (...) Às vezes eles enlouquecem, de alguma maneira. Algo como epilepsia, sabe? Chamamos isso de paralisia robótica. De repente um deles quebra o que estiver em suas mãos, pára de trabalhar, range os dentes – e nós temos que mandá-lo para o triturador. Evidentemente isso é um colapso do organismo.

Domin: Uma falha na produção.

Helena: Não, não, isso é a alma! (Tradução minha).

ideia, encontra-se, em suma, diametralmente oposto ao conhecimento discursivo ou abstracto, guiado pelo princípio da razão. É igualmente notório que raramente se encontra um grande génio unido a uma eminente faculdade discursiva; dizemos mais, um homem de génio é muitas vezes presa de violentas afeições e paixões insensatas. A causa deste facto não é, no entanto, de modo algum, a fraqueza da razão; é, em parte, a energia extraordinária do fenómeno da vontade que constitui o homem de génio e que se traduz pela veemência de todos os seus actos voluntários; em parte, a preponderância do conhecimento intuitivo dos sentidos e do entendimento sobre o conhecimento abstracto: daí, com efeito, uma tendência declarada para a contemplação; ora, a intuição activa brilha com uma luz tão soberana ao lado dos conceitos incolores, que ela os fere de importância e reina, de ora em diante, sozinha, sobre a conduta, que se torna, por este mesmo facto, insensata; aliás, a impressão presente tem tanto poder sobre eles, que os leva à irreflexão, ao arrebatamento, à paixão. (19--: 248)

O carácter imprevisível da vontade e sua relação com o que aqui se chama de "alma" é corroborado, ao final da história, pelos próprios robôs. Ao tentarem justificar a Alquist, engenheiro da fábrica, a mudança de seu comportamento, atribuem à força da alma aquilo que comandaria suas drásticas ações:

Second Robot: We were machines, sir, but from horror and suffering we've become –

Alquist: What?

Second Robot: We've become beings with souls.

Fourth Robot: Something struggles within us. There are moments when something gets into us. Thoughts come to us which are not our own.⁴³ (1990: 100).

5.2 – Seres em desacordo à estrutura original cristã

De volta ao primeiro ato, podemos comprovar que a questão sobre a legitimidade

⁴³ *Segundo Robô: Nós éramos máquinas, senhor, mas do horror e do sofrimento nos transformamos –*

Alquist: Em quê?

Segundo Robô: Em seres com almas.

Quarto Robô: Alguma coisa se agita dentro de nós. Há momentos em que algo nos toma. Vêm-nos pensamentos que não são necessariamente nossos. (Tradução minha).

da alma robótica não passaria incólume, se ela dependesse estritamente das posições da personagem Nana, funcionária encarregada pelos serviços gerais da empresa. Seu discurso claramente consonante com a herança cristã traz-nos de volta ao campo do distanciamento entre o elemento orgânico e o mecânico:

Nana (*cleaning*): Nasty beasts! Heathens! God forgive me, but I'd–

Helena (*in the doorway with her back to the audience*): Nana, come here and button me.

Nana: Right away, right away. (*Buttoning Helena's dress.*) God in heaven, what wild beasts!

Helena: What, the Robots?

Nana: Bah, I don't even want to call them by name.

(...)

Helena: But Nana, how can you not feel sorry for them?!

Nana: But you can't stand 'em either, I 'spect. Why else would you have brought me out here? Why else wouldn't you let them even touch you?

Helena: Cross my heart, Nana, I don't hate them. I'm just very sorry for them!

Nana: You hate 'em. Every human being has to hate 'em. Why even that hound hates 'em, won't even take a scrap of meat from 'em. Just tucks its tail between its legs and howls when thos unhumans are around, bah!

Helena: A dog's got no sense.

Nana: It's got more'n they do, Helena. It knows right well that it's better'n they are and that it comes from God. Even the horse shies away when it meets up with one of those heathens. Why they don't even bear young, and even a dog bears young, everything bears young—⁴⁴ (1990: 56, 57).

⁴⁴ Nana (*limpando*): *Bestas horríveis! Pagãos! Que Deus me perdoe, mas eu –*

Helena (na entrada, de costas para a platéia): *Nana, venha aqui me abotoar.*

Nana: *Estou indo, estou indo. (Abotoando o vestido de Helena.) Deus do céu, que bestas selvagens!*

Helena: *Quem, os Robôs?*

Nana: *Bah, não quero nem mencionar o nome.*

(...)

Helena: *Mas Nana, como você não se apieda a eles?*

Nana: *Mas você também não os tolera, eu espero. Se não, por que você teria me trazido aqui fora? Por que você não os deixa nem tocá-la?*

Helena: *Isso parte meu coração, Nana, eu não os odeio. Eu apenas tenho muita pena deles!*

Nana: *Você os odeia. Todo ser humano precisa odiá-los. Por que até aquele cachorro os odeia, recusando o pedaço de carne oferecido por eles? Ele só coloca o rabo entre as pernas e late quando esses desumanos estão por perto, bah!*

Helena: *Um cachorro não compreende.*

Nana: *Ele compreende mais do que se pensa, Helena. Ele sabe muito bem que é melhor porque vem de Deus. Mesmo o*

Nana nos aponta que os robôs, como artefatos produzidos integralmente pelo homem (e, como agravante, tomando seu lugar em algumas de suas atividades primordiais), pertencem ao reino do não-natural. Não estão, dessa maneira, em conformidade com as leis de Deus – e quem não pertence a seu círculo está fadado ao domínio de seu antípoda.

Os animais, como contraponto aos robôs, embora não apresentem uma consciência reflexiva nem uma alma – da mesma forma com que se apresentaria no homem, pelo menos aos olhos da tradição cristã –, são criaturas advindas da criação divina. Ou, nas palavras de Nana, eles “vêm de Deus”. Não se configurariam, portanto, como ameaça ao humano – e mesmo que um dia isso viesse a acontecer, teria sido sob Sua vontade, pois pertenceriam a seu reino.

A impressão de que a produção dos robôs estaria interferindo na ordem natural do planeta e, por extensão de sentido em uma leitura mais apegada à tradição cristã, nos planos divinos está presente em pelo menos um outro diálogo, desta vez entre Helena e Dr. Gall, engenheiro responsável pela criação dos robôs, acerca da extinção da reprodução humana:

Helena: Why have children stopped being born?

Dr. Gall: I don't know, Mrs. Helena.

Helena: Tell me why!

Dr. Gall: Because Robots are being made. Because there is a surplus of labor power. Because man is virtually an anachronism. Why it's just as though – bah!

Helena: Go on.

Dr. Gall: Just as though nature were offended by the production of Robots.⁴⁵

(1990: 68).

cavalo se espanta quando encontra uma dessas bestas. Por que nem ele, o cachorro ou qualquer outra coisa os suporta? (Tradução minha).

⁴⁵ *Helena: Por que não nascem mais crianças?*

Dr. Gall: Não sei, sra. Helena.

Helena: Vamos, diga-me!

Dr. Gall: Porque Robôs estão sendo produzidos. Porque há um excesso de mão-de-obra. Porque o homem é praticamente um anacronismo. Porque parece que – bah!

Helena: Continue.

Dr. Gall: Parece que a natureza se ofendeu com a produção dos Robôs. (Tradução minha).

Embora Helena não se alinhe completamente ao discurso religioso, é arriscado afirmar que ela esteja livre da sua influência. Para Helena, por exemplo, a alma é ainda um princípio separável do corpo e que contém as características essenciais para a constituição da vida. Ela poderia não só ser reproduzida em laboratório, como injetada em um robô, para que este gozasse de seus plenos direitos como "ser". E é exatamente esse o pedido que Helena faz a Dr. Gall.

A presença da alma "salvaria" os robôs de uma existência indigna – traria a essa nova espécie uma contribuição daquilo que consideramos indispensável à nossa composição. Os robôs deveriam receber de nós esse tipo de herança, segundo Helena. Sem saber, com esse gesto ela impulsionaria o desligamento das relações até então virtualmente pacíficas entre as duas espécies.

As declarações alarmistas de Nana e de Dr. Gall teriam sido decisivas pelo menos em um grande momento para o enredo da peça: a destruição da chamada "fórmula da criação" dos robôs. Helena e Nana chegam à conclusão de que muitos problemas poderiam ser evitados com a queima dos papéis que continham as instruções para a criação de um robô. Essa atitude fortalece a grande afirmação de Nana na obra: "*All inventions are against the will of God. It's nothing short of blasphemy to want to take over for Him and improve the world.*"⁴⁶ (1990: 70).

5.3 – Além da revolta operária: a revelação de uma consciência

Dr. Gall cria, a pedido de Helena, um robô diferente: Radius. A forma com que isso ocorre não é revelada pela obra – o que é comum às narrativas de ficção científica, que, como vimos no segundo capítulo deste trabalho, não têm a intenção de certificar experimentos, mas apenas trazer o leitor para a esfera ficcional em um acordo próprio da literatura.

As manifestações inicialmente estranhas de Radius geram um tom de preocupação, especialmente para quem o idealizou:

⁴⁶ "*Todas as invenções estão contra a vontade de Deus. Nada mais é que uma blasfêmia querer tomar o Seu lugar e querer aperfeiçoar o mundo.*" (Tradução minha).

Helena: Doctor, does Radius have a soul?

Dr. Gall: Don't know. He's got something nasty.⁴⁷ (1990: 67).

Radius efetivamente possui sua alma. Não se pode dizer, certamente, que Radius seja humano, haja vista que para isso não basta apresentar vontades. Tampouco poderemos afirmar que Radius se tornará humano, com tudo o que lhe acontece dentro da obra – os robôs podem adquirir traços de humanidade sem, contudo, comprometer o frescor potencial de uma nova espécie. Porém, Radius começa a vivenciar a experiência dos desejos, que para Schopenhauer serão sempre insatisfeitos:

Todo o querer procede duma necessidade, isto é, duma privação, isto é, dum sofrimento. A satisfação põe-lhe um fim; mas, para um desejo que é satisfeito, dez, pelo menos, são contrariados; além disso, o desejo é demorado, e as suas exigências tendem para o infinito; a satisfação é curta, e é parcimoniosamente medida. Mas este contentamento supremo é apenas aparente: o desejo satisfeito dá lugar em breve a um novo desejo; o primeiro é uma decepção reconhecida, o segundo é uma decepção ainda não reconhecida. A satisfação de nenhum desejo pode conseguir contentamento durável e inalterável. É como a esmola que se lança a um mendigo: ela salva-lhe hoje a vida para prolongar a sua miséria até amanhã. – Enquanto a nossa consciência está preenchida pela nossa vontade, enquanto estamos subjugados pelo impulso do desejo, pelas esperanças e pelos temores contínuos que ele faz nascer, enquanto somos súbditos do querer, não existe para nós nem felicidade duradoura, nem repouso. Continuar ou fugir, temer a infelicidade ou procurar o gozo, é na realidade tudo o mesmo: a inquietude duma vontade sempre exigente, sob qualquer forma que se manifeste, enche e perturba sem cessar a consciência; ora, sem repouso a verdadeira felicidade é impossível. Assim o súbdito do querer assemelha-se a Ixião amarrado a uma roda que não deixa de rodar, às Danaides que tiram sempre água do poço para encherem o seu tonel, a Tântalo eternamente sequioso. (19--: 256).

Se para Schopenhauer a vontade não é necessariamente uma característica construtiva, é ela que gera as ações. A vontade será a responsável por transformar a

⁴⁷ *Helena: Doutor, Radius tem alma?*

Dr. Gall: Não sei. Ele tem alguma coisa repugnante. (Tradução minha).

máquina em ser. Não se pode negar que máquinas comuns têm a capacidade de executar tarefas, mas elas o fazem independentemente de sua tenção. Com a vontade, a máquina adquire vida própria, pois passa a manifestar sua intencionalidade ao praticar as ações, sejam elas adequadas à ordem vigente ou nitidamente transgressoras.

São as ações deste último tipo que tornarão Radius um dos personagens principais da obra. Elas revelarão não uma vontade precursora do sofrimento, como quer Schopenhauer, mas aquela de poder, a vontade nietzschiana:

Helena: (...) Look Radius, you're better than the others. Doctor Gall took such pains to make you different!

Radius: Send me to the stamping-mill.

Helena: I am so sorry that you'll be put to death. Why weren't you more careful?

Radius: I won't work for you.

Helena: Why do you hate us?

Radius: You are not like Robots. You are not capable as Robots are. Robots do everything. You only give orders – utter empty words.

Helena: There's nonsense, Radius. Tell me, has someone wronged you? I want so much for you to understand me.

Radius: Empty words.

Helena: You're saying that on purpose. Doctor Gall gave you more brains than he gave the others, more than we have. He gave you the greatest brain on earth. You're not like the other Robots, Radius. You quite understand me.

Radius: I don't want a master. I know everything.

Helena: That's why I put you in the library – so you could read everything. – Oh, Radius, I wanted you to prove to the whole world the Robots are our equals.

Radius: I do not want a master.

Helena: No one would give you orders. You'd be just like us.

Radius: I want to be master of others.

Helena: Then they would certainly appoint you as an official in charge of many Robots, Radius. You could teach the other Robots.

Radius: I want to be the master of people.⁴⁸ (1990: pp. 66-67).

⁴⁸ *Helena: (...) Veja, Radius, você é melhor que os outros. O dr. Gall trabalhou muito para fazê-lo diferente!*
Radius: Mande-me para o triturador.

Aqui está a grande reviravolta de *R.U.R.* Se a colocássemos no plano sociológico, veríamos a usual revolta proletária, modificadora das relações de trabalho entre os poucos donos do capital e a grande massa de trabalhadores. Mas estamos aqui diante de questões mais complexas: esta é a tomada de consciência por parte de uma nova espécie, os robôs. Em primeiro lugar, Radius coloca seu próprio direito de viver a cargo dos humanos. Ele reconhece que já não é mais um robô comum ao recusar-se categoricamente a ser explorado como instrumento de trabalho. Ora, se este é sabidamente o papel do robô, Radius não se presta mais a sua função e deve ser descartado. A consciência sobre sua nova posição é ampla o bastante para fazê-lo abrir mão do grande bem que lhe foi dado – a vida.

Cerca de 70 anos mais tarde, uma outra obra ficcional nos traz uma situação muito parecida. Isaac Asimov, no conto *O homem bicentenário*, retrata um robô que clama por reconhecimento humano. Após inúmeras tentativas, inclusive envolvendo audiências judiciais entre os homens, ele alcança o "status" de humano ao substituir todas suas peças mecânicas por órgãos e tecidos, passíveis, portanto, de degeneração. O robô que decide morrer é, dessa maneira, condecorado como um ser igual ao humano.

Mas Helena, tão próxima àquilo que pensava ser uma simples causa para os robôs, não iria permitir que Radius fosse colocado de lado. Porém, teria que ouvir dele o inimaginável – o desejo em não só ser "respeitado" como um ser humano, mas o de suplantar o homem como o senhor das relações entre as duas espécies. Não se trata, portanto, de uma situação de clamor por direitos, mas o de questionamento sobre quem

Helena: Sinto muito que você será posto para morrer. Por que não foi mais cuidadoso?

Radius: Não irei trabalhar para vocês.

Helena: Por que você nos odeia?

Radius: Vocês não são como os Robôs. Não são hábeis como os Robôs. Robôs fazem tudo. Vocês apenas dão ordens – palavras totalmente vazias.

Helena: Isso não faz sentido, Radius. Diga-me, alguém lhe fez mal? Queria muito que me compreendesse.

Radius: Palavras vazias.

Helena: Você está dizendo isso de propósito. O dr. Gall deu a você mais inteligência que aos outros, mais do que nós temos. Ele lhe deu a maior inteligência da Terra. Você não é como os outros Robôs, Radius. Você me entende.

Radius: Não quero um mestre. Eu sei tudo.

Helena: Por isso nós o colocamos na biblioteca – para que pudesse ler tudo. – Oh, Radius, eu queria provar a todo o mundo que os Robôs são nossos iguais.

Radius: Eu não quero um mestre.

Helena: Ninguém daria ordens a você. Você seria como nós.

Radius: Eu quero ser o mestre de outros.

Helena: Então certamente eles iriam colocá-lo como encarregado de muitos outros Robôs. Radius, você pode ensinar outros Robôs.

Radius: Quero ser o mestre das pessoas. (Tradução minha).

realmente deveria sustentar o peso da "administração" do planeta, já que o ser humano não teria mostrado, até aquele momento, uma clara eficiência em tal tarefa.

O desejo de transformar o meio não nos é estranho. Freud já considerava a realidade, para o homem,

como a única inimiga e a fonte de todo sofrimento, com a qual é impossível viver, de maneira que, se quisermos ser de algum modo felizes, temos de romper todas as relações com ela. O eremita rejeita o mundo e não quer saber de tratar com ele. Pode-se, porém, fazer mais do que isso; pode-se tentar recriar o mundo, em seu lugar construir um outro mundo, no qual os seus aspectos mais insuportáveis sejam eliminados e substituídos por outros mais adequados a nossos próprios desejos. (1997: 30)

Esta é, dessa forma, a vontade da nova espécie: recriar o mundo. Se é uma vontade justa ou mesmo necessária, se culminará em êxito, Čapek não nos afirmará agora – tampouco no final da obra teremos indícios muito claros dessa resposta. Mas as pistas que têm surgido e que continuarão a recheiar o enredo terão o papel de, pelo menos, acostumar-nos a esse cenário.

6. Segundo ato e um paralelo: o levante de outras espécies

6.1 – O cerco aos homens em *R.U.R.* e *A guerra das salamandras*

O segundo ato de *R.U.R.* trata concretamente da revolta dos robôs, que cercam e invadem a fábrica. Apavorados, os diretores e engenheiros lembram-se de que poderiam oferecer os documentos com a fórmula da criação aos insurgentes. Helena, porém, confessa que havia queimado os papéis e dizima qualquer esperança de promover uma reviravolta na situação. A própria Helena chama para si a responsabilidade sobre a repentina mudança de comportamento dos robôs:

Dr. Gall: I alone am responsible for this.

Helena: Don't believe him! Harry, I wanted him to give the Robots souls!⁴⁹
(1990: 84).

Neste momento da análise textual, cabe recorrermos a um evidente paralelo existente entre *R.U.R.* e outra obra de Čapek, *A guerra das salamandras*. Publicado em 1935, o romance distópico *A guerra das salamandras* também nos traz a revolta de uma espécie incipiente no que diz respeito à criação de sua própria civilização. Porém, a diferença primordial entre os rebeldes desta obra em específico reside em sua própria natureza: são seres orgânicos, de origem biológica.

As salamandras *Andrias scheuchzeri* são descobertas em uma das viagens marítimas do Capitão van Toch à região de Sumatra, que percebe uma incomum habilidade em seres daquele tipo – a capacidade de aprender. Ao perceber que as salamandras demonstravam certa dificuldade em abrir as ostras que lhes serviam de alimento, Capitão van Toch decide ensiná-las a usar facas. O êxito é imediato: as salamandras ficam com o seu alimento e van Toch, com as pérolas.

O marinheiro decide, então, expandir seus negócios ao introduzir salamandras em várias partes da Ásia. A essa altura os animais já se prestariam a inúmeros tipos de tarefas especialmente difíceis para os homens, como a construção de canais e outras obras

⁴⁹ Dr. Gall: *Sou o único responsável por isso.*

estruturais debaixo d'água. Seu pagamento, que inicialmente resumir-se-ia ao fornecimento de ferramentas, passa a ser feito em armas.

No decorrer do romance, as relações entre salamandras e homens tornam-se cada vez mais complexas, principalmente pelo casamento entre a aprendizagem dos animais e seu acultramento tipicamente humano. Surgem, então, os primeiros conflitos de interesses e as primeiras sanções, como o bloqueio do abastecimento de armas às salamandras. Este recurso não é suficiente para impedir o amotinamento da ardilosa espécie, já presente – por conta da própria expansão comercial humana – no litoral de todos os continentes terrestres.

As salamandras se organizam e, sob o comando de um chefe aos moldes militares, Chief Salamander, anunciam a destruição de porções de terra a fim de gerar mais regiões litorâneas – habitat natural para que a espécie sobreviva e procrie. A força bélica dos anfíbios é superior o bastante para fazer com que todos os continentes se transformem em um aglomerado de arquipélagos, obrigando os humanos a se refugiarem nos terrenos mais elevados, como as montanhas dos Alpes ou do Himalaia.

6.2 – Diferentes evoluções e suas implicações

Muito mais extenso que *R.U.R.* e com diversos pormenores que renderiam ao romance um ensaio à parte, *A guerra das salamandras* traz uma “humanização” das salamandras de forma relativamente complexa – não propriamente pelo viés cognitivo, mas pelo sociológico, que a Čapek parece muito mais enriquecedor e determinante para a questão do retrato de uma espécie que se assemelhe à humana. É justamente o intercâmbio entre um conceito biológico – a evolução – e suas implicações em âmbitos sociais na construção de uma civilização o que o próprio Čapek procura explorar nessa obra, segundo suas próprias palavras constantes do prefácio:

Naquela época – na primavera do ano passado [1935], quando a situação mundial estava péssima no plano econômico e pior ainda no plano político – tive a oportunidade de escrever a seguinte frase: *Não pensem que a evolução que resultou em nossa vida seja*

Helena: Não acredite nele! Harry, eu lhe pedi para que desse almas aos Robôs! (Tradução minha).

a única possibilidade de evolução neste planeta. E aí está. Esta frase é que foi a culpada; foi ela que me levou a escrever A Guerra das Salamandras. (1988: 8).

Se em *R.U.R.* os robôs não se configurariam como seres passíveis de evolução biológica, restaria a eles um estopim de outra ordem para que passassem a se comportar de forma distinta, de modo a representar o que para nós seria uma efetiva mudança em sua constituição vital. A injeção da alma, nesse caso, faria o papel de detonador da evolução. Mesmo assim, aos olhos de alguns personagens humanos da peça teatral, os robôs seriam sempre uma subespécie se comparados ao referencial humano – mesmo que apresentassem atributos que justificassem a equiparação em relação ao homem sob quaisquer termos.

É o que acontece também em *A guerra das salamandras*: o olhar humano sobre uma espécie animal que começa a se comportar como homem é cercado de desconfiança e descrença – afinal, para um representante menos atento, por exemplo, de uma cultura como a europeia, não é tarefa simples alcançar a condição “favorável” de humanidade que lhe é peculiar. Vemos um exemplo desta questão em um diálogo entre um ex-marinheiro e um comerciante de salamandras:

Dois meses depois, eu jogava xadrez com o sr. Bellamy no hall do Hotel France em Saigon; não mais estava alistado como marinheiro.

– Conte-me uma coisa, Bellamy – disse-lhe eu – o senhor é um homem de bem, um gentleman, como se diz por aí. Não lhe parece repugnante servir a alguma coisa que no fundo não passa de uma desprezível escravidão?

Bellamy encolheu os ombros.

– As salamandras são salamandras – resmungou num tom evasivo.

– Há duzentos anos, diziam: os negros são negros.

– E era mentira? – falou Bellamy. – Xeque! (1988: 169).

As alusões a fatos históricos, como sabemos, podem auxiliar na extrapolação do pacto ficcional em obras utópicas ou distópicas – mas neste momento a passagem anterior tem a função de nos mostrar como alguns de nós trabalhariam com a noção de espécies biológicas, como categorizá-las e, principalmente, qual o grau de etnocentrismo

ou antropocentrismo envolvido nessas imersões classificatórias.

São interpretações possíveis de um termo científico sabidamente forte, a evolução. Mais arriscado que determinar em que ponto ela se inicia, por quais caminhos percorre ou mesmo vislumbrar até onde pode chegar, lidar com o conceito de evolução significa, antes de mais nada, operar com um constructo da linguagem concebido por e com base em nós mesmos. Este mesmo antropocentrismo não nos permite observar a importância da diversidade quando tratamos da relevância de diferentes formas de vida. Nietzsche, nesse aspecto, lembra-nos do essencial: “*O homem é uma corda, atada entre o animal e o além-do-homem – uma corda sobre um abismo. Perigosa travessia, perigoso a-caminho, perigoso olhar-para-trás, perigoso arrepiar-se e parar. O que é grande no homem, é que ele é uma ponte e não um fim: o que pode ser amado no homem, é que ele é um passar e um sucumbir*” (1978: 227). Não é esta a percepção que encontramos na maioria dos personagens tanto de *R.U.R.* com de *A guerra das salamandras*, que vêem no homem um fim em si mesmo.

6.3 – A sexualidade e o rito: heranças biológicas

O ponto mais relevante a nós neste paralelo entre *R.U.R.* e *A guerra das salamandras*, no entanto, talvez esteja centrado na distinção original entre as espécies insurgentes: de um lado, seres mecânicos, e de outro, orgânicos. Esta diferenciação mostra-se útil na observação do comportamento, ao longo dos enredos, de robôs e salamandras. Logo de início, estas últimas apresentam pelo menos duas características importantes que não estão presentes nos autômatos: a questão da reprodução ou sexualidade e manifestações coletivas que poderíamos chamar de ritos culturais.

Esses dois atributos são apresentados a nós, leitores, no apêndice do Livro I, que os explicita sob a forma de um relatório acadêmico/científico. A respeito da reprodução, ela é descrita tal qual um fenômeno comum a outros animais de espécies semelhantes:

No princípio de abril, nos diz H. Bolte, os machos se unem às fêmeas; no decurso de um mesmo período sexual, o macho fica geralmente com a mesma fêmea e durante vários dias dela não se afasta. Nestes dias, ele não se alimenta, enquanto a fêmea

por sua vez manifesta uma grande voracidade. O macho a persegue na água e tenta manter a cabeça bem perto dela. Quando consegue isso, coloca sua boca diante de seu focinho para impedi-la de fugir e fica entorpecido. Assim, tocando-se apenas com a cabeça, com seus corpos formando um ângulo de aproximadamente trinta graus, os dois animais flutuam imóveis lado a lado. Por momentos, o macho se convulsiona violentamente e seus flancos esbarram nos da fêmea; depois, fica novamente imobilizado, com as patas largamente afastadas, tocando apenas com a boca a cabeça daquela que elegeu para companheira e que, nesse meio tempo, devora indiferentemente tudo o que se encontra em seu caminho. Este beijo, se ousarmos assim chamá-lo, dura vários dias; às vezes a fêmea escapa em busca de alimento e então o macho a persegue, visivelmente excitadíssimo, para não dizer perturbado. Enfim, a fêmea deixa de resistir, não mais escapa e o casal flutua na água, imóvel, semelhante a dois pedaços de madeira negra atados um ao outro. Então, estremecimentos convulsivos começam a agitar o corpo do macho que ejacula na água um esperma abundante, viscoso. Depois abandona imediatamente a fêmea e se esconde entre as pedras, totalmente esgotado; neste momento podemos cortar-lhe a cauda ou as patas sem que ele reaja para se defender. (1988: 139).

O relato sobre a vida sexual das salamandras se segue por muitos parágrafos e se encontra com a exposição de outro fenômeno que não necessariamente estaria ligado à reprodução dos anfíbios: um ritual de dança. Curiosamente, este ritual se disseminaria posteriormente também entre os humanos, em uma apropriação presumidamente desvinculada aos propósitos originais das salamandras:

A esse respeito, é preciso dizer algumas palavras a propósito da curiosa cerimônia chamada dança das salamandras. (Não queremos falar da *Salamander-Dance*, que esteve em moda entre a alta sociedade e que o bispo Hirma qualificou como a “dança mais obscena de que já ouvi falar”). Portanto, nas noites de lua cheia (fora do período de fecundação), os Andrias, mas somente os machos, iam até as praias, formavam um círculo e começavam a retorcer o busto com um estranho movimento ondulante. Este movimento também era característico das salamandras em outras circunstâncias; mas, durante estas “danças”, elas se entregavam selvagememente, freneticamente, como se fossem dervixes tresloucados. Alguns sábios estimavam que estes bamboleios e rebolados desvairados representavam um culto à lua, isto é, uma

cerimônia religiosa, outros nela viram uma dança de natureza erótica que explicavam pela estranha vida sexual que acabamos de descrever. (1988: pp. 142-143).

Aqui estão os dois fenômenos que não encontramos em nenhum momento no andar da “evolução” robótica em *R.U.R.*: a sexualidade e o rito. São heranças tipicamente biológicas que, no caso das salamandras, continuariam presentes mesmo depois do acultramento humano. Considerada por muitos homens dentro do romance especialmente primitiva e selvagem, a Dança das Salamandras seria coibida e reprimida em instituições educacionais voltadas a elas – proibição essa que não surtiria o efeito desejado em sua totalidade:

Para maiores informações, consultar o livro: *Mme. Zimmermann, sa vie, ses idées, son oeuvre* (Alcan). Desta obra, citaremos as comovedoras recordações de uma salamandra que foi uma de suas primeiras alunas:

(...)

Nosso desenvolvimento físico era objeto da mesma solicitude que nosso progresso intelectual: uma vez por mês éramos examinadas pelo veterinário local, e a cada seis meses éramos pesadas para saberem se o nosso peso era normal. Nossa querida diretora dava tudo de si para que renunciássemos ao desprezível e indecente costume das Danças Lunares; para minha enorme vergonha, devo confessar que, apesar de tudo, algumas alunas mais velhas se entregavam às escondidas, nas noites de lua cheia, a estes vergonhosos passatempos animais. Espero que este fato nunca tenha chegado ao conhecimento de nossa maternal amiga, pois seu coração tão nobre e apaixonado teria ficado despedaçado. (1988: pp. 182-183).

6.4 – Humanizar para derrocar

Como pudemos notar ao longo das últimas páginas, dificilmente as salamandras conseguiriam ser vistas, aos olhos humanos, como uma espécie equivalente. Porém, Čapek recorre a essa mesma equivalência ao propor uma “solução” para que os homens pudessem voltar ao pleno domínio do planeta após a derrota na grande guerra deflagrada ao final do romance. O último capítulo da obra, *O autor conversa consigo mesmo*, traz o

que seu título denota – a interrupção da narrativa para uma reflexão acerca do destino humano em um quadro de fracasso irreversível:

– Não me pergunte o que quero. Pensa que fui *eu* quem quis que os continentes dos homens se desagregassem, que fui *eu* quem quis que as coisas chegassem a esse ponto? Trata-se simplesmente da lógica dos acontecimentos; acha que posso fazer alguma coisa? Fiz o que podia; preveni os homens enquanto havia tempo; aquele X tinha um pouco de mim. Proclamei: não dêem armas e explosivos às salamandras, vamos acabar com esse ignóbil comércio de salamandras e aí está – veja como as coisas terminaram. Todos tinham mil e uma objeções políticas e econômicas, e cada uma delas mais justa do que a outra. Não sou político nem economista; nem mesmo posso convencê-los. O que fazer? Talvez o mundo seja devorado e submerso. Mas, ao menos, isso acontecerá por razões políticas e econômicas geralmente reconhecidas, ao menos isso será feito com o apoio da ciência, da tecnologia, da opinião pública e com toda a engenhosidade de que os homens são capazes! Nada de catástrofe cósmica, mas apenas razões econômicas, políticas e de Estado... Contra isso a gente não pode fazer nada. (1988: 293).

O homem sucumbe em *A guerra das salamandras* e irá sucumbir também em *R.U.R.*, porém não da mesma forma – veremos que na peça teatral o quadro será menos desanimador. No entanto, o que nos interessa neste momento é constatar como o fim de nossa civilização parece a Čapek natural nas duas obras, ilustrando um percurso lógico e construído ao longo do tempo, mesmo que o homem não queira disso se dar conta. Esta é a opinião também do crítico Ivan Klíma: “*The destruction which befell the representatives of the human ‘tribe’ in R.U.R. in the end is not an expression of the will of the gods, but a consequence of human will. It is, however, equally absolute, equally irreversible, equally fatal. The destruction flows from the very essence of our civilization*”⁵⁰ (2002: 84).

Voltando portanto à “solução” sugerida por Čapek ao final de *A guerra das salamandras*, podemos constatar que se trata, no mínimo, de uma ironia. A salvação do

⁵⁰ “*A destruição dos representantes da ‘tribo humana’ no final de R.U.R. não é uma expressão da vontade dos deuses, mas uma consequência da vontade humana. É, de qualquer modo, igualmente absoluta, irreversível e fatal. A destruição brota da profunda essência de nossa civilização*”. (Tradução minha).

homem, para o autor, estaria na completa humanização das salamandras, de modo que com a total assimilação de nossa herança elas pudessem, por fim, se autodestruir ao recair nos mesmos equívocos de seus antecessores.

- Não existe um jeito de fazer com que estas salamandras parem?
- Não. São numerosas demais. Precisamos ceder-lhes o lugar.
- Não haveria um jeito de matá-las? Não poderíamos enviar-lhes uma doença ou uma degenerescência?
- Fácil demais, meu irmão. Por que a natureza deveria corrigir os erros que os homens cometeram? Assim, nem você está mais acreditando que os homens possam safar-se sozinhos? Está vendo, está vendo? Bem no finalzinho você gostaria de contar com alguém ou com alguma coisa para os salvar, não é? Vou contar-lhe uma coisa: sabe quem *ainda* continua fornecendo explosivos, torpedos e furadeiras às salamandras enquanto um quinto da Europa está submerso? Sabe quem está trabalhando febrilmente dia e noite, nos laboratórios, para descobrir máquinas e produtos ainda mais potentes para varrer o mundo? Sabe quem empresta dinheiro às salamandras, quem está financiando este Fim do Mundo, todo este novo Dilúvio?
- Sei. Todas as fábricas. Todos os bancos. Todos os Estados.
- Está vendo? Se fossem apenas as salamandras contra os homens, talvez pudéssemos fazer alguma coisa; mas homens contra homens, meu velho, nada pode fazê-los parar.
- Homens contra homens! – Espere um pouco. Tenho uma idéia. Quem sabe a gente não põe as salamandras contra as salamandras.
- Salamandras contra salamandras? Como assim?
- Por exemplo... já que as salamandras são assim tão numerosas, elas poderiam brigar por causa de um pedaço de costa, um golfo ou coisa parecida, depois se debaterão por extensões mais vastas de litoral, até que todas as costas do mundo entrem em jogo, não é? Salamandras contra salamandras! O que acha disso, hein? Não estaria na lógica da História? (1988: pp. 295-296).

A conclusão neste momento a que podemos chegar é a de que, segundo Čapek, a espécie dominante do planeta não se deveria deixar levar pela herança humana, que se

mostra prejudicial a si mesma e ao meio como um todo. As salamandras, por carregarem de maneira uniforme traços biológicos semelhantes aos de humanos – como vimos pela representação dos fenômenos ligados à sexualidade e à conformação de ritos – estariam sujeitas de modo mais significativo à assimilação dessa herança. Seria necessário, portanto, que a nova espécie se apresentasse em forma de pura potência, capaz de construir por si só as características que a fariam diferente do homem e, por isso mesmo, resultasse em uma autêntica alternativa à nossa forma de existência.

7. Terceiro ato: o homem encontra seu sucessor

7.1 – A vida não irá perecer

Ao se iniciar o terceiro ato da peça, encontramos um cenário plenamente dominado pelos insurgentes – todos os humanos haviam sido eliminados, restando apenas um, dentro da fábrica: o engenheiro Alquist. Os robôs sabiam da existência de um documento que continha as instruções para a criação de seres semelhantes. Como não era possível a reprodução dos robôs dentro dos moldes biológicos, a aquisição dessa técnica de criação seria indispensável para a continuidade da nova espécie.

Por essa razão Alquist foi preservado – ele indicaria aos autômatos a localização da "fórmula da vida", se Helena não tivesse queimado os papéis. Ao saber da incineração, Radius pede a ele que os ensine a produzir robôs. Alquist, no entanto, nada poderia fazer sem as instruções já inexistentes.

Um dos fatos mais relevantes da obra, contudo, ainda estava por ocorrer – e é justamente esse fato que desloca *R.U.R.* da categorização distópica que lhe é dada comumente. Alquist confunde dois robôs, Primus e Helena, com humanos. Embora esse tipo de hesitação já tivesse acontecido no prólogo com Helena (a humana), as razões agora seriam outras, não só pelo fato de Alquist estar habituado a conviver com robôs, mas principalmente pelo modo como Primus e Helena (a robô) se comportariam naquele momento – como um casal.

Alquist: You two are engaged? People? Where have you come from? (*He touches Primus.*) Who are you?

Primus: Robot Primus.

Alquist: What? Show yourself, girl! Who are you?

Helena: Robot Helena.

Alquist: A Robot? Turn around! What, are you shy? (*He takes her by the shoulder.*) Let me look at you, lady Robot!

Primus: Heavens, sir, leave her alone!

Alquist: What, you're protecting her?⁵¹ (1990: 106).

Alquist tencionava examinar seus mecanismos, de modo a identificar de alguma maneira qual a razão daquelas demonstrações de afeto. Mas Alquist já não percebia que havia características definitivamente distintas naqueles seres, distantes também do modo de se comportar dos antigos robôs subservientes e sem vontade.

Primus (*holding her back*): I won't allow it. (*To Alquist.*) You won't kill either of us, old man.

Alquist: Why?

Primus: We— we— belong to each other.

Alquist: Say no more. (*He opens the center door.*) Quiet. Go.

Primus: Where?

Alquist (*in a whisper*): Wherever you wish. Helena, take him. (*He pushes them out the door.*) Go, Adam, go, Eve – be a wife to him. Be a husband to her, Primus.⁵² (1990: 108).

A aceitação de que uma nova espécie viva havia ali se estabelecido se dá com as demonstrações de bem querer. Ao contrário das manifestações encontradas no comportamento das salamandras de Čapek, em *R.U.R.* não podemos afirmar que o desejo sexual estaria aflorando nos robôs – mesmo porque, em seres evidentemente mecânicos, um outro tipo de "sexo" deveria ser pensado, caso houvesse essa necessidade. O que vemos, entretanto, é o triunfo de um outro sentimento, para a redenção de Alquist:

⁵¹ Alquist: *Vocês dois são noivos? Pessoas? De onde vocês vêm?* (Ele toca Primus.) *Quem é você?*

Primus: *Robô Primus.*

Alquist: *O quê? Deixe-me vê-la, garota! Quem é você?*

Helena: *Robô Helena.*

Alquist: *Um Robô? Vire-se! O quê, está assustada?* (Ele a pega pelo ombro.) *Deixe-me ver você, senhora Robô!*

Primus: *Céus, senhor, deixe-a em paz!*

Alquist: *O quê, você está protegendo-a?* (Tradução minha).

⁵² Primus (segurando-a pelos ombros): *Não vou permitir.* (Para Alquist.) *Você não vai matar nenhum de nós, homem velho.*

Alquist: *Por quê?*

Primus: *Nós – nós – pertencemos um ao outro.*

Alquist: *Não diga mais nada.* (Ele abre a porta central.) *Silêncio. Vá.*

Primus: *Aonde?*

Alquist (sussurrando): *Aonde você quiser. Helena, leve-o.* (Ele os conduz para fora.) *Vá, Adão, vá, Eva – seja uma esposa para ele. Seja um marido para ela, Primus.* (Tradução minha).

Alquist (*alone*): (...) Rossum, Fabry, Gall, great inventors, what did you ever invent that was great when compared to that girl, to that boy, to this first couple who have discovered love, tears, beloved laughter, the love of husband and wife? O nature, nature, life will not perish! Friends, Helena, life will not perish! It will begin a new with love; it will start out naked and tiny; it will take root in the wilderness, and to it all that we did and built will mean nothing – our towns and factories, our art, our ideas will all mean nothing, and yet life will not perish! Only we have perished. Our houses and machines will be in ruins, our systems will collapse, and the names of our great will fall away like dry leaves. Only you, love, will blossom on this rubbish heap and commit the seed of life to the winds. Now let Thy servant depart in peace, O Lord, for my eyes have beheld – beheld Thy deliverance through love, and life will not perish! (*He rises.*) It shall not perish! (*He stretches out his hands.*) Not perish!⁵³ (1990: pp. 108-109).

7.2 – A difícil tarefa de anular a autopreservação

Não só a prevalência do amor – e por que não dizer, do altruísmo – e da vida se configura, no final da obra, como o grande absoluto proposto por Čapek, como há de se notar a falta do elemento de agressividade no comportamento dos robôs entre os membros da mesma espécie. É essa agressividade que, em *A guerra das salamandras*, conduziria os anfíbios à sua própria destruição e, por extensão de sentido, tudo leva a crer que a agressividade existente entre os próprios humanos, manifestada sob variadas formas, teria sido responsável pelo seu fracasso. Acerca desse instinto natural humano, Freud parece compartilhar dessas mesmas impressões:

O elemento de verdade por trás disso tudo, elemento que as pessoas estão tão

⁵³ Alquist (sozinho): (...) Rossum, Fabry, Gall, importantes inventores, o que vocês criaram de grandioso quando comparado a essa moça, a esse rapaz, ao primeiro casal que descobriu o amor, as lágrimas, o querido riso, o amor entre marido e mulher? Ah, natureza, natureza, a vida não irá perecer! Amigos, Helena, a vida não irá perecer! Uma nova vida irá começar com amor; irá começar nua e pequena; irá se enraizar no deserto, e nada do que nós fizemos ou construímos significará alguma coisa – nossas cidades e fábricas, nossa arte, nossas idéias não significarão nada, e ainda assim a vida não irá perecer! Apenas nós perecemos. Nossas casas e máquinas ficarão em ruínas, nossos sistemas entrarão em colapso e nossa grande herança cairá como folhas secas. Apenas você, amor, vai florescer nesse monte de lixo e lançar a semente da vida aos ventos. Agora deixe Seu servo partir em paz, oh, Senhor; meus olhos testemunharam – testemunharam Sua libertação através do amor e a vida não irá perecer! (Ele ri.) Não irá perecer! (Ele estende suas mãos.) Não irá perecer! (Tradução minha).

dispostas a repudiar, é que os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo. (...)

A existência da inclinação para a agressão, que podemos detectar em nós mesmos e supor com justiça que ela está presente nos outros, constitui o fator que perturba nossos relacionamentos com o nosso próximo e força a civilização a um tão elevado dispêndio [de energia]. Em consequência dessa mútua hostilidade primária dos seres humanos, a sociedade civilizada se vê permanentemente ameaçada de desintegração. (1997: pp. 67-68).

O mal-estar na civilização, escrito por Freud em 1929, soa-nos relevante em diversas passagens por parecer dialogar com importantes questões levantadas em *R.U.R.* Para Freud, o mandamento cristão de "amar o próximo como a si mesmo" se revela intangível ao homem comum, justamente por sua inclinação à agressão. Mais ainda, esse mandamento teria a função de controlar o instinto e, dessa forma, ajudá-lo a conviver em sociedade de maneira relativamente estável:

Como já sabemos, o problema que temos pela frente é saber como livrar-se do maior estorvo à civilização – isto é, a inclinação, constitutiva dos seres humanos, para a agressividade mútua; por isso mesmo, estamos particularmente interessados naquela que é provavelmente a mais recente das ordens culturais do superego, o mandamento de amar ao próximo como a si mesmo. (1997: 108).

Ainda tratando sobre instintos, Freud aponta dois princípios básicos – o de vida e o de morte – que regeriam cada indivíduo e sobre cujo conflito recairia toda a vontade de autopreservação, resultando na manutenção de nossa civilização:

Agora, penso eu, o significado da evolução da civilização não mais nos é

obsuro. Ele deve representar a luta entre Eros e a Morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição, tal como ela se elabora na espécie humana. Nessa luta consiste essencialmente toda a vida, e, portanto, a evolução da civilização pode ser simplesmente descrita como a luta da espécie humana pela vida. (1997: pp. 81-82).

Para Nietzsche, a autopreservação, todavia, consiste em um obstáculo a ser superado em benefício da possibilidade de manutenção da vida – não necessariamente da própria: "*Querer preservar a si mesmo é expressão de um estado indigente, de uma limitação do verdadeiro instinto fundamental da vida, que tende à expansão do poder e, assim querendo, muitas vezes questiona e sacrifica a autoconservação.*" (2001: 243).

O que vale ressaltar neste momento é a inclinação do leitor em assumir a supremacia da espécie robótica em detrimento da humana como uma visível derrota daquilo que lhe parece natural – o domínio do homem sobre o meio. Afastar-nos de uma leitura distópica de *R.U.R.* é realmente um desafio ao levarmos em conta nosso desejo por essa autoconservação. Ainda assim, há pelo menos dois fatores do próprio texto que poderiam ajudar-nos a mudar nosso olhar.

Um deles é o fato de que o fim da civilização humana, dentro da peça, deu-se por conseqüência de atos conformados dentro da própria civilização. É o que o autor diria se houvesse um capítulo em que conversasse consigo mesmo, tal qual em *A guerra das salamandras*. Lá ele atribui a extinção humana a "*razões econômicas, políticas e de Estado*" (1988: 293). Aqui, em *R.U.R.*, não conseguiríamos apontar claramente razões políticas ou de Estado, mas as econômicas são as que se sobressaem, ao justificarem a demanda massiva por robôs na então crescente sociedade industrializada. A ciência, dessa forma, incita o fenômeno da evolução (que aqui não se traduz necessariamente por "aperfeiçoamento") em outra espécie, e nenhum elemento extra-humano se observa nas causas do desenvolvimento desses robôs.

O outro fator está na preservação da vida e no reconhecimento de Alquist de pelo menos um valor que ele considera essencial na espécie humana e que está presente em Primus e Helena: o amor. Os robôs, portanto, são distantes o bastante para não carregarem consigo heranças próprias das espécies biológicas e próximas o suficiente para desenvolver sua identidade a partir de valores que consideraríamos construtivos.

O fim da peça deixa em suspensão o destino dos robôs – se teriam tido ou não sucesso na condução de sua vida e na formação de sua própria civilização –, porém os sinais deixados pelo primeiro casal robótico poderia dar-nos esperanças de que um outro caminho seria viável, muito além da frieza e insensibilidade características de simples máquinas.

7.3 – O robô como ser em pura potência

Afinal o que significaria para nós, leitores, a figura do robô – ao menos aquele representado pelo casal Primus e Helena? Para tentar levantar uma hipótese a essa questão, recorreremos à leitura que o filósofo italiano Giorgio Agamben faz de Aristóteles, especialmente com relação ao tema da potência e à teoria do possível.

Em 1993, Agamben e Gilles Deleuze publicam *Bartleby, la formulla della creazione*, contendo meritórias análises do conto de Herman Melville, *Bartleby, the Scrivener*. Em seu ensaio, *Bartleby, o della contingenza*, Agamben destaca Bartleby como o autêntico representante da potência do não, aquele que suspende um ato sem perder a faculdade de fazê-lo:

La mente è, dunque, non una cosa, bensì un essere di pura potenza e l'immagine della tavoletta per scrivere su cui nulla è ancora scritto serve appunto a rappresentare il modo in cui esiste una pura potenza. Ogni potenza di essere o di fare qualcosa è, infatti, per Aristotele, sempre anche potenza di non essere o di non fare (*dynamis me einai, me energhein*), senza di che la potenza trapasserebbe già sempre nell'atto e si confonderebbe con esso (secondo la tesi dei Megarici che Aristotele confuta esplicitamente nel libro *Theta* della *Metafisica*). Questa “potenza di non” è il cardine segreto della dottrina aristotelica sulla potenza, che fa di ogni potenza di per se stessa una impotenza (*tu autou cai cata to auto pasa dynamis adynamía* – Met. 1046a, 32). Come l'architetto mantiene la sua potenza di costruire anche quando non la mette in atto e come il suonatore di cetra è tale perché può anche non suonare la cetra, così il pensiero esiste come una potenza di pensare e di non pensare, come una tavoletta incerata su cui nulla è ancora scritto (l'intelletto possibile dei filosofi medievali). E come lo strato di cera sensibile a un tratto è scalfito dallo stilo dello scriba, così la potenza del pensiero, che in sé non è

qualcosa, lascia avvenire l'atto dell'intelligenza.⁵⁴ (1993: 50).

Agamben trata aqui da relação existente entre potência (*dynamis*) e ato (*energeia*), presente na *Metafísica* de Aristóteles; é justamente o conceito de potência – o que eu posso e o que eu não posso – que nos interessa, algo que se opera em todos os seres vivos, ainda que sob diferentes níveis. Segundo Agamben, Avicenna se propõe a definir categorias de potência:

Consequentemente, Avicenna, in quel suo meraviglioso trattato sull'anima che i medievali conoscevano come *Liber VI naturalium*, si serve dell'immagine della scrittura per illustrare le varie specie o gradi dell'intelletto possibile. Vi è una potenza (che egli chiama *materiale*), che somiglia alla condizione di un bambino che potrà certo un giorno imparare a scrivere, ma che non sa ancora nulla della scrittura; vi è, poi, una potenza (chi egli chiama *facile* o *possibile*), che è come quella di un bambino che comincia a familiarizzarsi con la penna e l'inchiostro e sa appena tracciare le prime lettere; vi è, infine, una potenza compiuta o perfetta, che è quella di uno scriba perfettamente padrone dell'arte di scrivere, nel momento in cui non scrive (*potentia scriptoris perfecti in arte sua, cum non scripserit*).⁵⁵ (1993: 50).

Aristóteles irá chamar a potência encontrada na criança de potência genérica – ela tem a “potência da ciência, ou é um arquiteto ou chefe de Estado em potência” (2006: 15). A potência genérica para Aristóteles, ou material para Avicenna, são portanto

⁵⁴ *A mente é, então, não uma coisa, mas um ser de pura potência que usa tábuas entalhadas na imaginação para escrever sobre aquilo que ainda não há nada escrito. Serve justamente para representar o modo no qual existe uma pura potência. Cada potência de ser ou de fazer alguma coisa é, de fato, para Aristóteles, sempre também potência de não ser ou de não fazer (dynamis me einai, me energhein), sem dizer que a potência transparece já sempre no ato e se confunde com ele (segundo a tese de Megarici que Aristóteles refutou explicitamente no livro nono (theta) da Metafísica). Esta "não-potência" é o segredo cardeal da aristotélica doutrina sobre a potência, que faz de cada potência, para si própria, uma impotência (tou autou cai cata to auto pasa dynamis adynamia - Met. 1046a, 32). Como o arquiteto mantém a sua potência de construir mesmo quando não se coloca de fato no ato e como o músico de cítara é assim chamado mesmo quando não toca a cítara, assim o pensamento existe como uma potência de pensar e de não pensar, como uma tábua vazia sobre os quais ainda não há nada escrito (o intelecto possível dos filósofos medievais). E, como a camada de cera sensível a um trato está manchada pelo estilete do escriba, assim a potência do pensamento, que em si não é uma coisa, deixa vir a tona o ato de inteligência.* (Tradução minha).

⁵⁵ *Por conseguinte, Avicenna, no seu maravilhoso tratado sobre a alma que os medievais conservaram como Liber VI naturalium, serve-se da imagem de escrita para ilustrar as várias espécies ou qualidades de intelecto possível. É uma potência (a que ele chama material), que se assemelha à condição de uma criança que poderá algum dia aprender a escrever, mas que ainda não sabe nada da escritura, pois há uma potência (que ele chama fácil ou possível), que é como aquela de uma criança que começa a familiarizar-se com a caneta e tinta e sabe apenas tirar as primeiras letras; há, finalmente, uma potência completa ou perfeita, que é aquela de um escriba perfeitamente padrão da arte de*

diferentes daquela presente em um arquiteto, que pode decidir projetar uma casa ou não, ou daquela própria do tocador de cítara, que pode ou não tocar seu instrumento. Ela trabalha, dessa forma, com um espectro maior de possibilidades – poderíamos imaginar uma gama de atividades as quais uma criança poderia executar, desde que adquirisse, por meio da aprendizagem, a técnica ou faculdade – a *exis*, para Agamben – necessária para cada uma delas.

Como determinar, assim, a extensão da potência de um robô como Primus ou Helena? Estamos tratando de uma nova forma de ser vivo, que se diferencia de qualquer outro animal, inclusive do próprio ser humano. Poderíamos classificar sua potência como aquela comum a uma criança, à espera da aprendizagem, mas com as sabidas limitações comuns a todos os seres humanos? Ou, diante da impossibilidade de estabelecermos limites à quantidade ou diversidade de técnicas as quais um ser completamente novo poderia adquirir, estaríamos diante de um exemplo de potência absoluta, atribuída até hoje somente a Deus?

I teologi medievali distinguevano in Dio una *potentia absoluta*, secondo la quale egli può fare qualunque cosa (anche, secondo alcuni, il male, anche fare che il mondo sai mai esistito, oppure restituire a una fanciulla la verginità perduta) e una *potentia ordinata*, secondo la quale egli può fare soltanto quello che si accorda com la sua volontà. La volontà è il principio che consente di mettere ordine nel caos indifferenziato della potenza.⁵⁶ (1993: 61).

Esse tipo de categorização não nos soa como tarefa fácil, já que não poderíamos afirmar que um robô teria a habilidade de fazer qualquer coisa, e tampouco poderíamos afirmar o contrário. A suspensão produzida por Čapek ao final do terceiro ato deixa-nos à mercê das divagações sobre as possibilidades ou impossibilidades concernentes a uma civilização robótica. No entanto, parece certo que o robô chega sim para assumir seu papel como ser em pura potência, a serviço da contingência. O que pode ser e o que pode

escrever, no momento em que escreve (potentia scriptoris perfecti in arte sua, cum non scripserit). (Tradução minha).

⁵⁶ Os teólogos medievais distinguem uma potência absoluta em Deus, segundo a qual ele pode fazer qualquer coisa (mesmo que, segundo alguns, mal, como também fazer que o mundo desapareça, ou retornar a pureza de uma menina que perdeu a virgindade) e uma potência ordinária, segundo a qual ele pode fazer apenas aquilo que considera conforme com a sua vontade. O desejo é o princípio que lhe permite pôr ordem no caos indiferenciado da potência.

não ser dependerá do desenvolvimento em caráter próprio de suas faculdades.

Assim, somente a figura do robô tornaria real o desejo humano de total reconstrução de si e de seu meio, na tentativa de eliminar todas as fontes de sofrimento provenientes quer da natureza, quer das insuficiências e da não perenidade de seu próprio corpo orgânico, quer das formas de sua inserção em grupos, organizações e sociedades e de todas as regras dela advindas que limitam a plena manifestação de seus instintos. Projeta-se, assim, no “filho” de nossa rota civilização, a redenção para que se construa, a partir dele, um outro mundo.

Čapek, em *R.U.R.*, faz como Voltaire em *Micromégas*, que observa “externamente” o ser humano e não deixa de relatar certo espanto com suas práticas em relação ao meio e a seus semelhantes, como nos apontam Millet & Labbé – não sem, depois, deixar-nos uma relevante questão a respeito de nossa natureza:

Lorsqu'ils ne sont pas en train de s'entre-tuer pour de bon, ils inventent de nouvelles manières de se massacrer, toujours plus ingénieuses et qui seront plus efficaces lors de leur prochaine mise en oeuvre. Et quand par extraordinaire ce n'est pas ce qu'ils font, alors c'est qu'ils sont en train de faire disparaître des espèces animales, de l'Amazonie à Bornéo. Ou alors c'est qu'ils sont en train de remplir les mers, les airs ou les sols de saloperies.

Faut-il voir dans la nocivité gratuite, non programmée, la caractéristique principale qui distingue l'homme de la machine? En aucun cas il ne s'agirait d'un retour à la bestialité: aucun animal ne torture ses semblables, ne jouit de leur souffrance, ne programme l'extinction d'une espèce.⁵⁷ (2001: 232)

O relativismo de Čapek, ao criar personagens com interesses tão diversos e sem a preocupação de eleger heróis, não nos autoriza apontar causas ou "responsáveis" únicos para o desenrolar do enredo. No entanto, ao nos depararmos com a prevalência dos robôs e com a esperança derradeira de Alquist ao admitir a preservação da vida, podemos

(Tradução minha).

⁵⁷ Quando não são mortos de uma forma boa, eles inventam novas maneiras de se massacrar, sempre mais engenhosas e mais eficazes que as anteriores. E quando, por alguma razão extraordinária, não fazem algo especial, então fazem desaparecer espécies animais, da Amazônia a Bornéu. Ou então preenchem mar, ar e terra com sujeira.

Será que devemos ver na nocividade livre, não programada, a principal característica que distingue o homem a partir da máquina? Em qualquer caso, ele seria um retorno à bestialidade: nenhum animal tortura seu semelhante para

reconhecer que o robô efetivamente redime o homem ao se apresentar de forma inteiramente nova, sob o estado de total potência, na tentativa de construir algo que não se alcançou no decorrer da civilização humana.

gozar do seu sofrimento, tampouco programa a extinção de uma espécie. (Tradução minha).

8. Considerações finais

A máquina tem assumido um papel controverso na literatura desde o século XIX. Naquele período, os autômatos a recheiar a ficção, sobretudo na forma de contos, viam-se como agentes de um poder ainda irreconhecível ao olhar humano, a esfera do mito, do mistério, do sobrenatural. Suas manifestações quase sempre destrutivas – e cujo alvo invariavelmente estaria na “ordem” de nosso cotidiano – pareciam querer alertar-nos sobre os riscos de se manipular artefatos que, àquela época, soariam ainda como símbolos de excentricidade. O autômato, portanto, no gênero literário fantástico, encontraria seu lugar como desencadeador de repulsa.

O desenvolvimento de teorias científicas a partir do fim desse mesmo século traria o autômato para um outro espaço dentro do universo ficcional. Começam a surgir histórias que se aproveitam dessas teorias para promover o fenômeno da antecipação, como se houvesse o desejo de reconhecer quais seriam os fins de todas as mudanças não só científicas, mas também de ordem social e política, a partir daquele momento. Alguns autores começam a estabelecer um outro vínculo entre literatura e “realidade” a fim de gerar novas utopias e distopias, com base nas transformações ocorridas sobretudo na Europa.

É nesse contexto em que se situa *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, no qual o outrora autômato enigmático e a serviço do sobrenatural adquire sua própria identidade e passa a ser conhecido como “robô”. Isso acontece não só porque esse tipo de autômato é produzido para ocupar um papel social específico – o do homem trabalhador da sociedade industrial – mas também pela presença mais evidente do fator “saber científico” em sua constituição, ao contrário das manifestações ficcionais anteriores em que o autômato era resultado de experiências ainda iniciais e incertas.

Ainda assim, o robô de *R.U.R.* carecia de algo especial para que deixasse de ser um servo mecânico e obter maior independência – para a personagem Helena, o robô estaria completo se a ele fosse dada uma alma. Mesmo que para nós parecesse impossível reproduzir a alma em laboratório, devemos nos lembrar de que estamos tratando de literatura e de que aceitamos irrestritamente um pacto ficcional – portanto, a criação de um robô com alma se dá dentro da fábrica e, dessa forma, surge uma nova espécie viva.

O robô de *R.U.R.* é agora um indivíduo que possui vontade – e dela surgirão desejos que se conflitarão com os “territórios” já estabelecidos e dominados pelo ser humano. A luta por esses territórios é inevitável e aparenta ser desigual: o robô foi projetado para que fosse mais forte e inteligente que o próprio homem, e assim ele se apresenta. O que para nós poderia parecer uma distopia – a derrota do homem por sua própria criação – passa ao âmbito das esperanças quando o último humano da Terra reconhece em seu sucessor valores indispensáveis e surpreendentemente benéficos para a continuidade da vida.

A partir da analogia ao mito cristão de Adão e Eva, temos a revelação de que uma nova espécie está pronta para suplantar com sucesso o ser dominante até então. O robô assume o papel de ser na forma da mais pura potência – a partir de agora, ele pode fazer e não fazer tudo o que conseguir a partir de sua consciência e de suas habilidades. A salvação do homem está, portanto, em um recomeço; não com os mesmos agentes, e sequer com representantes da ordem natural, biológica, mas com a conformação de um ser de estrutura completamente nova, libertadora de nossas mazelas como indivíduos de carne e osso, para a construção de um possível outro mundo.

9. Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, o della contingenza*. In: AGAMBEN, Giorgio & DELEUZE, Gilles. *Bartleby, la formula della creazione*. Macerata: Quodlibet, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. In: *Revista do Departamento de Psicologia – UFF, v. 18 – n. 1*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

ASIMOV, Isaac. *O homem bicentenário*. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2001.

BELLAMY, Edward. *Daqui a cem anos – revendo o futuro*. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Record, 1960.

BIERCE, Ambrose. *Moxon's master*. In: *The collected writings of Ambrose Bierce*. Bridgewater, NJ: Replica Books, 1999.

BUTLER, Samuel. *Erewhon and erewhon revisited*. New York: Modern Library, 1927.

ČAPEK, Karel. *Inventions*. Tradução de Norma Comrada. In: KUSSI, Peter (org.) *Toward the radical center: a Karel Čapek reader*. Highland Park, NJ: Catbird Press, 1990.

_____. *A Guerra das Salamandras*. Tradução de Rogério Silveira Muoio. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*. Tradução de Claudia Novack-Jones. In: KUSSI, Peter (org.) *Toward the radical center: a Karel Čapek reader*. Highland Park, NJ: Catbird Press, 1990.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FORTUNATI, Vita & TROUSSON, Raymond (org.). *Dictionary of Literary Utopias*. Paris: Honore Champion, 2000.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HARKINS, William E. *Karel Čapek*. New York: Columbia University Press, 1962.

HOFFMANN, E. T. A. *Os autômatos*. In: HOFFMANN, E. T. A. *Contos fantásticos*. Tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. *O homem da areia*. In: HOFFMANN, E. T. A. *Contos fantásticos*. Tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2001.

KLÍMA, Ivan. *Karel Čapek – life and work*. Tradução de Norma Comrada. North Haven, CT: Catbird Press, 2002.

MILLET, Gilbert & LABBÉ, Dennis. *La science-fiction*. Paris: Belin, 2001.

MELVILLE, Herman. *The bell-tower*. In: MELVILLE, Herman. *Billy Bud and the Piazza tales*. Nova Iorque: Barnes & Noble Classics, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich W. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Obras incompletas*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

OLIVEIRA, Fátima C. R. M. *Vida artificial e os desafios para as fronteiras entre humanos e máquinas: um olhar da ficção científica*. In: *Congresso brasileiro de ciências da comunicação, 25º, 2002, Salvador*. São Paulo: Intercom, 2002.

ORWELL, George. *1984*. Tradução de Wilson Velloso. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 2005.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

RORTY, Richard. *Contingency, irony, and solidarity*. New York: Cambridge University Press, 1989.

SARGENT, Lyman Tower. *Eutopias e distopias da ciência*. Tradução de Helvio G. Moraes. In: *Revista Morus: utopia e renascimento*; n° 4. Campinas: Unicamp, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução

de M. F. Sá Correia. Porto: Rés, 19--.

SHELLEY, Mary W. *Frankenstein*. Tradução de Éverson Ralph, 5ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

WELLS, Herbert George. *The time machine*. London: Everyman, 1995.

10. Anexos

10.1 – Anexo 1: *Inventions*⁵⁸

I like all kinds of technical inventions, not because they seem logical to me, but because they fascinate me beyond all belief. I don't like them in the sense that an expert, or an American, likes them; I like them the way a savage would; I like them as wondrous, mysterious and incomprehensible things. I like the telephone because it provides a person with all sorts of experiences, as when the operator connects you with the wrong party by mistake and you heartily greet that party with "Listen, you big ox," or something similar; I like the streetcar because it is unpredictable, whereas going on foot is utterly predictable and lacking in adventure. I acquired an American coke stove because it demands so much caution and constant personal attention, as if I had an Indian elephant or an Australian kangaroo in my house. So now I have acquired a Swedish vacuum cleaner. I don't know but what you could say that the Swedish vacuum cleaner acquired me.

The man who introduced me to it and forced it on me said that inside the cylinder is a motor; he was probably right, because when I turn it on, it makes as much racket as a factory. Along with it I acquired a cord and all sorts of tubes and extensions, maybe ten pieces in all; you can play with it like a Meccano set. This cord is poked into an electrical outlet, and the other end travels across the floor or wherever you want it to go; at the same time the cylinder howls like a steam lathe, and it is this howling which heats it up. As you see, it is enormously simple. And afterwards, aha, I nearly forgot the main point; inside this cylinder is a small pouch, and afterwards, this is taken out and shaken over a piece of newspaper; and after that, a person can only say "I can't believe it" and "I must be mad," and call everyone in the whole house to come see how much dust came out of that pouch. I assure you, the astonishment of those present is the chief pleasure in owning a vacuum cleaner and it will afford you priceless satisfaction daily.

Up until now I believed in a whole range of things: in the Good Lord, in universal moral law, in the atomic theory and other things more or less inaccessible to human

⁵⁸ Crônica de Karel Čapek publicada originalmente em 1924 sob o título "Vynalezà". Tradução de Norma Conrada. Cf. KUSSI, Peter (org.) *Toward the radical center: a Karel Čapek reader*. Highland Park, NJ:

understanding. Now I am compelled to believe absolutely in the metaphysical, ubiquitous and extraordinary presence of dust. I now believe that dust I am and to dust I shall return, and furthermore that I am now in the continuous process of returning to dust. I think that I scatter dust wherever I walk or sit. I think that even as I write this, a small pile of dust is coming into existence under my chair. My thoughts descend to the floor in something like a rich gray dust. If I speak, dust pours like lies from my mouth, even when I speak the holiest of truths. Everything is turning to dust. Otherwise it is not possible to explain the existence, the quantity and the first-class consistency of the dust in my vacuum cleaner. In that enchanted pouch, rather.

Every belief and every idol requires certain ritualistic ceremonies. Ever since I have been serving the Vacuum Cleaner, a ritual ceremony takes place at my house each morning: Shaking Out the Pouch. It's very similar to when a parlor magician shakes a dozen glasses out of his sleeve, or a rabbit, a sheaf of paper and a live girl out of a hat; it is, in short, magic. You shake out the pouch in a more or less ritualistic fashion and anxiously lift it aside; a pile of dust appears; as I say, it is sheer sorcery. Dust from the Vacuum Cleaner isn't dirty, ordinary dust; it is dense, uniform, heavy and mysterious; it is conjured, in some way or other, for you never understand how so much dust gets in there.

If it so happens that the pile of dust is smallish, you are instantly alarmed; no doubt heathens likewise are alarmed when their idol refuses to devour an offering. As far as you are concerned, it is a matter of faith and even ambition, of a sort, that the pile of dust be large. You search for some forgotten corner where there is still some secret and unexploited dust. If you weren't so bashful, you would go out and suck up dust from the street, in order to pay homage to you idol. When you are off visiting somewhere, you envy those people with beautiful, un-vacuumed dust. I think I'll begin secretly bringing dust back to the house with me, as I've probably extracted the last pinch of it at home.

As I say, I have an awesome reverence for technical inventions. If I had the money, I would buy in addition a three-stage internal-combustion engine and a threshing machine, and maybe even a roller for rolling plate-glass windows. Or that machine which makes matchboxes. Meanwhile I have only an American coke stove and a Swedish

vacuum cleaner; but I serve even these two idols in a constant wonder. Not long ago, the coke stove ran for fourteen days in a row, and you should have seen the amount of dust in the pouch yesterday. It was splendid.

10.2 – Anexo 2: *The meaning of R.U.R.*⁵⁹

I have just learnt of the discussion about the meaning of a play which, for certain serious reasons, I lay claim to as my own. Authors are reputed to be childishly vain, and as one of them I claim the privilege of saying a few words on behalf of my work.

Mr. Chesterton, in the course of the discussion, said rightly that nobody can say what is the tendency of a work of art. I cannot tell it myself. But the discussion was by no means useless, in that it gave an opportunity to the distinguished participators to express their personal opinions, creeds and ideals. I enjoyed very much the creeds and ideals of Mr. Chesterton, as well as those of Mr. Shaw and Commander Kenworthy. But it seems to me that, so far as my play was concerned, their chief interest was centred upon Robots. For myself, I confess that as the author I was much more interested in men than in Robots.

There are some fathers who are, shall we say, more interested in education in general than in that of their own children in particular. Allow me to take the opposite view, of a father who speaks of his own child rather than of the principles of education. I am not altogether sure of what I have written, but I know very well what I wished to write. I wish to write a comedy, partly of science, partly of truth. The old inventor, Mr. Rossum (whose name in English signifies Mr. Intellect or Mr. Brain), is no more or less than a typical representative of the scientific materialism of the last century. His desire to create an artificial man – in the chemical and biological, not the mechanical sense – is inspired by a foolish and obstinate wish to prove God to be unnecessary and absurd. Young Rossum is the modern scientist, untroubled by metaphysical ideas; scientific experiment is to him the road to industrial production, he is not concerned to prove, but to manufacture. To create a Homunculus is a mediaeval idea; to bring it in line with the present century this creation must be undertaken on the principle of mass-production. Immediately we are in the grip of industrialism; this terrible machinery must not stop, for if it does it would destroy the lives of thousands. It must, on the contrary, go on faster and faster, although it destroy in the process thousands and thousands of other existences.

⁵⁹ Artigo de Karel Čapek publicado em *Saturday Review*, n. 136 (21 de julho de 1923), p. 79. Cf. HARKINS, William E. *Karel Čapek*. New York: Columbia University Press, 1962.

Those who think to master the industry are themselves mastered by it; Robots must be produced although they are, or rather *because* they are, a war industry. The conception of the human brain has at last escaped from the control of human hands. This is the comedy of science.

Now for my other idea, the comedy of truth. The General Manager Domin, in the play, proves that technical progress emancipates man from hard manual labour, and he is quite right. The Tolstoyan Alquist, on the contrary, believes that technical progress desmoralizes him, and I think he is right, too. Bussman thinks that industrialism alone is capable of supplying modern needs; he is right. Ellen is instinctively afraid of all this inhuman machinery, and she is profoundly right. Finally, the Robots themselves revolt against all these idealists, and, as it appears, they are right, too.

We need to look for factual names for these various and controverted idealisms. Be these people either Conservatives or Socialists, Yellows or Reds, the most important thing is – and this is the point I wish particularly to stress – that all of them are right in the plain and moral sense of the word. Each and every one of them has the deepest reasons, material and mental, for his beliefs, and according to his lights seeks the greatest happiness for the greatest possible number of his fellow-men. I ask whether it is not possible to see in the present social conflict of the world an analogous struggle between two, three, five equally serious verities and equally generous idealisms? I think it is possible, and this is the most dramatic element in modern civilization, that a human truth is opposed to another truth no less human, ideal against ideal, positive worth against worth no less positive, instead of the struggle being, as we are so often told it is, one between noble truth and vile selfish error.

These are the things I should like to have said in my comedy of truth, but it seems that I failed, for none of the distinguished speakers who took part in the discussion have discovered this simple tendency in “R.U.R.”.