

PROMETEU NA ERA REAGAN? ROBOCOP E O MITO DE FRANKENSTEIN

PROMETHEUS IN THE REAGAN ERA? ROBOCOP AND THE FRANKENSTEIN MYTH

Mateus Dagios¹

RESUMO: O artigo é uma análise comparativa entre o romance *Frankenstein* (1817) de Mary Shelley e o filme *Robocop* (1987, direção de Paul Verhoeven). Aborda-se a ideia de monstro nas duas obras para evidenciar como Robocop é um herdeiro do mito moderno de Frankenstein. O filme atualiza parte dos conflitos entre ciência e criação para o contexto militar da Era Reagan, apresentando a questão do monstro, do ciborgue e das corporações. Para a definição do ciborgue, trabalha-se com textos de Donna Haraway e Thierry Hoquet.

Palavras-chave: Monstro; Frankenstein; Robocop; Ciborgue.

ABSTRACT: This paper is a comparative analysis between the novel *Frankenstein* (1817) by Mary Shelley and the movie *RoboCop* (1987, directed by Paul Verhoeven). The concept of monsters is addressed in both works to show how RoboCop is an heir to the modern myth of Frankenstein. The movie updates some of the conflicts between science and creation for the military context of the Reagan Era, presenting issues about monsters, cyborgs, and corporations. The definition of cyborg is based on works by Donna Haraway and Thierry Hoquet.

Keywords: Monster; Frankenstein; RoboCop; Cyborg.

“Was I then a monster?”

Frankenstein – Mary Shelley

“You're our product.”

Dick Jones – Robocop

Frankenstein é um mito moderno. Apesar de ter sido inaugurado no romance homônimo (1818) de Mary Shelley, tem raízes mais antigas em Prometeu, Fausto e outras narrativas. O tema foi repetido à exaustão, recriado incontáveis vezes. Talvez mais famosa que o livro seja a versão cinematográfica de James Whale (1931), na qual Boris Karloff deu corpo à criatura. No mito, um cientista quase sempre atormentado resolve criar um ser humano. Os motivos podem variar. O que está colocado é a *hybris* e seus limites. Potência

¹ Prof. Dr. Mateus Dagios. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: mateusdagios@yahoo.com.br

criadora, curiosidade e espírito científico geram um monstro: “*it’s alive, it’s alive, it’s alive*”. Os gritos do doutor Frankenstein na memorável interpretação de Colin Clive são o prólogo de uma tragédia.

Como criatura, o monstro de Frankenstein é um ser híbrido, formado a partir de corpos de cadáveres e galvanizado pela ciência, um monstro, resultado da cultura, criado fora da natureza, mas a partir dela. O monstro como entidade encara a humanidade do seu criador e revela ser um espelho das suas aspirações.

Como criador, o Dr. Frankenstein é o emblema do espírito científico, como definiu Merleau-Ponty: “esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desenvolto, esse *parti pris* de tratar todo ser como ‘objeto em geral’” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 11). Dr. Frankenstein toma a vida como um objeto, analisa-a em laboratório e por meio da ciência replica-a em um corpo artificial.

No diálogo entre o *Frankenstein* de Mary Shelley e o filme *Robocop* (1987, direção de Paul Verhoeven)², investigamos o sentido da monstruosidade. Asma argumenta um valor cultural dos monstros: “o monstro é mais do que uma criatura odiosa da imaginação; é um tipo de *categoria cultural*, empregada em domínios tão diversos como a religião, a biologia, a literatura e a política” (ASMA, 2009, p. 13, tradução nossa)³. O monstro então nos interessa como *categoria cultural* que permite explorar temas de identidade, por vezes só percebidos no estranhamento.

O monstro é um indicador, um barômetro de tensões, individualizado ou corporificado em um ser. Franco Moretti, no ensaio *A Dialética do Medo*, encontra no monstro um elemento de antagonismo: “O monstro serve para deslocar os antagonismos e horrores evidentes *dentro* da sociedade para *fora* da própria sociedade” (MORETTI, 2007, p.106). Procuramos em *Robocop* indícios da monstruosidade pertencentes às políticas do capitalismo da Era Reagan (1981 – 1989).

² Entre as publicações nacionais sobre *Robocop*, podemos destacar os dois textos presentes na coletânea *Cinema e Distopia. A direita política, narrativa e zombaria em RoboCop*, de Peterson Silva (2020) e *RoboCop e o resultado da eleição brasileira de 2018*, de Rafaela Elaine Barbosa (2020), fazem importantes reflexões sobre o filme e a violência contemporânea.

³ No original: “The monster is more than an odious creature of the imagination; it is a kind of *cultural category*, employed in domains as diverse as religion, biology, literature, and politics.”

O filme aborda uma trágica transformação. O agente Alex J. Murphy deixa sua humanidade, seu corpo frágil, finito, de homem, pai de família, agente repressivo característico da política *Law and Order* e representante da classe trabalhadora para transformar-se em uma máquina operando por diretrizes de uma grande corporação que presta serviços ao Estado. Uma junção entre carne e máquina, Robocop é alegoria da relação problemática entre ciência, Estado, violência e capital. Qual é a condição de Robocop? Homem preso a uma máquina? Um ciborgue? Ou um monstro das relações capitalistas entre poder corporativo e Estado?

Jean-Jacques Lecerde, em *Frankenstein: Mito e Filosofia*, afirma: “há filosofia e história em Frankenstein — e por isso mesmo temos o mito” (LECERDE, 1991, p. 12). Como uma recriação contemporânea do mito de Frankenstein, Robocop redimensiona elementos do monstro, agregando-lhe significados. Abordamos o sentido do mito de Frankenstein em *Robocop*, o que significa sua permanência e atualização, partindo de duas perguntas: Qual a relação entre o mito de Frankenstein e Robocop? O que Robocop, em sua monstruosidade, nos permite compreender sobre o que o torna humano e o que o torna máquina?

Rastrear a presença de um mito no cinema não é interrogar em que medida os agentes responsáveis, como diretores, roteiristas, atores, produção, conheciam ou não determinado mito. Em vez disso, é reconhecer, como no caso do mito de Frankenstein, sua permanência no repertório da memória cultural vigente. Jan Assmann define *memória cultural*: “A memória cultural é um tipo de instituição. Ela é exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas [...] [que] podem ser transferidas de uma situação a outra e transmitidas de uma geração a outra” (ASSMANN, 2016, p. 118). Nesse sentido, ela guarda conexões com um passado que é vivido como um discurso capaz de ser reapresentado no presente.

O artigo é construído na intersecção entre o mito e a monstruosidade, conectados pela memória cultural, que atualiza a monstruosidade de Frankenstein em Robocop. A reflexão divide-se em dois momentos: 1. *O mito de Frankenstein*, em que abordamos o significado do mito literário, as afiliações míticas com Prometeu e outras narrativas e o seu sentido; 2. *Robocop como Frankenstein da Era Reagan*, em que dividimos o filme em três momentos, traçando aproximações e distanciamentos da monstruosidade do ciborgue e de Frankenstein.

1. O MITO DE FRANKENSTEIN

Em junho de 1816, Mary Shelley, Percy B. Shelley, Claire Clairmont, Lorde Byron e o seu médico, John W. Polidori encontravam-se na *Villa Diodati*, propriedade bucólica próxima ao Lago Genebra. O romance gótico ainda fazia um relativo sucesso, com cenários sombrios de cemitérios, mosteiros, florestas inóspitas, perfeitos para ambientar a atmosfera de terror desejada por Polidori e Byron. A febre literária do momento eram as coletâneas de caráter popular de historietas sobrenaturais. No ambiente de chuva, bebida, com *frisson* de assombração induzido pela leitura, Byron desafiou os convidados a escreverem histórias de terror. O desafio ficou marcado em Mary Shelley, que depois de dois anos, em 1818, apresentou *Frankenstein* ao mundo.

Susan Tyler Hitchcock, em *Frankenstein: as muitas faces de um monstro*, acredita que pode haver algo de inventado no relato de Mary Shelley sobre a gênese do seu romance, presente na edição de 1831 (HITCHCOCK, 2010, p. 45). A simbologia do encontro ao redor da lareira remete-nos à transmissão dos antigos mitos, narrados ao redor do fogo. Eram narrativas que contavam histórias de nascimento e morte de criaturas incríveis, metamorfoses e desfechos maravilhosos. Frankenstein, como um mito moderno, parece ter nascido como uma antiga história.

Mircea Eliade explica que

o mito garante ao homem que aquilo que ele se prepara para fazer já foi feito, ajuda-o a dissipar as dúvidas que poderia ter quanto ao resultado do seu cometimento. Por que hesitar perante uma expedição marítima, uma vez que o herói mítico já a efetuou num tempo lendário? (ELIADE, 1989, p. 120)

O mito pode ser definido como um discurso criador, texto fundacional, que geralmente habita a esfera do sagrado, pode abordar um princípio ordenador ou um embate de forças que devem ser equilibradas e como discurso pode ser refundado a partir de novas exigências sociais. Ao abordarmos uma obra literária em relação a uma obra fílmica, cabe o questionamento sobre a natureza do mito literário.

Philippe Sellier coloca oposições entre o mito literário e o mito estudado pela etnografia. Do ponto de vista etnográfico, “essa narrativa é anônima e coletiva, elaborada

oralmente ao longo das gerações” (SELLIER, 1984, p. 113, tradução nossa)⁴. O mito abordado pela etnologia seria diferente do construído pela literatura: “Retrabalhado por muito tempo, o mito atinge uma concisão e uma força que, aos olhos de determinados mitólogos, o tornam muito superior a esses arranjos individuais a que chamamos de literatura” (SELLIER, 1984, p. 113, tradução nossa)⁵.

Para a etnologia com as abordagens clássicas de Lévi-Strauss ou para a antropologia histórica, como a do helenista Jean-Pierre Vernant, o mito opõe-se à literatura, sendo a passagem do primeiro para a segunda um ponto de ruptura (SELLIER, 1984, p. 115). É preciso salientar que não se trata de uma disputa pelo mito, na qual uma área do conhecimento teria primazia pelo objeto, mas uma configuração de racionalidade, em que cada instância opera com um conceito diferente. O mito de caráter etnorreligioso para tais autores não pode ser equiparado em sua função com o mito literário.

Para Sellier, quando passamos do mito como compreendido pela etnologia para o mito literário, algumas características do primeiro desaparecem para emergirem outras (SELLIER, 1984, p. 113). Para o autor, a importância dos mitos literários não está somente em como eles reinterpretem os mitos consagrados do panteão grego ou de outros imaginários antigos, mas à medida que essa categoria inaugura em sua própria dinâmica novos mitos, como no caso específico que nos interessa, o mito de Frankenstein.

Raymond Trousson, mesmo reconhecendo a importância do mito para a literatura, prefere não usar o conceito para análise, recorrendo à noção de tema. Para o autor, a polissemia da palavra e a maneira como ela é encarada colocam o mito em uma categoria aberta, indefinida e oposta a uma ideia de obra literária. De acordo com Trousson, cada época compreende o mito e suas variantes com dinâmicas próprias:

Cada época constrói uma mitologia particular, adequada para expressar suas preocupações, para refletir suas aspirações e suas inquietudes; o tema, sempre proteiforme e suscetível de renovação, ganha mais ou menos importância conforme sua estrutura interna se adapta melhor ou pior às

⁴ No original: “ce récit est anonyme et collectif, élaboré oralement au fil des générations.”

⁵ No original: “Longtemps retravaillé, le mythe atteint une concision et une force qui, aux yeux de certains mythologues, le rend bien supérieur à ces agencements individuels qu’on appelle littérature.”

exigências do novo pensamento (TROUSSON, 1981, p. 98, tradução nossa)⁶.

O conceito de tema em relação ao mito teria a potencialidade de reelaboração autoral, que na apropriação revelaria a engenhosidade do autor e as demandas do tempo. Trousson descreve o tema como um fio condutor: “O tema é um fio condutor, eterno ao longo do tempo, que se encarrega, ao longo dos séculos, de todo o butim artístico e filosófico acumulado, na sua jornada ilimitada, pelo aventureiro humano” (TROUSSON, 1981, p. 122, tradução nossa)⁷.

Mito ou tema, o conceito opera com transformações, mutabilidades, percebidos na historicidade do problema. Mas cabe repetir uma indagação comum aos que tomam o monstro de Mary Shelley como um mito: Se Frankenstein é um mito, qual é o seu sentido?

A pergunta permite vários desdobramentos. É importante principiarmos salientando que Mary Shelley reivindica para seu livro a modernização do mito de Prometeu: *Frankenstein or, The Modern Prometheus*. O mito grego presente na *Teogonia* e em *Os Trabalho e os Dias* de Hesíodo e depois também na tragédia de Ésquilo compreende um conflito entre Zeus e o titã Prometeu, que rouba um pedaço do raio, esconde-o em uma semente e entrega aos homens a semente do fogo, *sperma pýros*. Como semente, o fogo terá que ser cultivado, alimentado e mantido. A conquista do fogo, dádiva da astúcia de Prometeu, permite que a humanidade asse o trigo, fazendo o pão que a distancia dos animais.

Por um lado, o roubo do fogo é um mito sobre a criação de um processo técnico que permite o progresso. Mas Jean-Pierre Vernant lembra um outro aspecto do fogo, que remete a um aspecto destruidor: “quando se enfurece, [o fogo] não pode mais parar. Tudo queima, tanto o alimento que lhe dão como as casas, as cidades, as florestas; é uma espécie de fera ardente, faminta e que nada satisfaz” (VERNANT, 2000, p. 68-69). A ambiguidade do fogo, cultura e destruição, remete a Frankenstein, o cientista e o monstro, ciência emancipadora e

⁶ No original: “Chaque époque se fait une mythologie particulière, propre à exprimer ses préoccupations, à refléter ses aspirations et ses inquiétudes; le thème, toujours protéiforme et susceptible de renouvellement, prend plus ou moins d’importance selon que sa structure interne s’adapte plus ou moins bien aux exigences de la pensée nouvelle.”

⁷ No original: “Le thème est un fil conducteur, éternel à travers la durée, qui se charge, au long des siècles, de tout le butin artistique et philosophique amassé, sur sa route illimitée, par l’aventurier humain; c’est pourquoi il préserve et restitue, à travers ses innombrables transmutations, quelques constantes, quelques préoccupations fondamentales, en un mot quelque chose de l’essentiel de la nature humaine.”

a selvagem criatura incontrolável, que ecoa na potencialidade destruidora e violenta de Robocop.

Na versão latina do mito, Ovídio conta que Prometeu (*Metamorfoses* I, 76-88), ao desenterrar um pouco de terra com barro, fez o homem à semelhança dos deuses, com a cabeça erguida para o céu. O Titã forma o homem, mas não lhe dá a vida. Isso cabe à deusa da sabedoria Minerva. O monstro de Frankenstein é construído, moldado não com o barro, mas com partes profanadas, roubadas de túmulos. Como os deuses, de cabeça erguida, os homens podem criar, assim como Prometeu os criou. Frankenstein é um mito que imita possibilidades de Prometeu. As duas versões encontram-se: o Prometeu *pyrophore* ladrão do fogo e o *plastificador* dos latinos. Elas não se contradizem, mas se complementam no criador e na criatura.

Por causa da afronta a Zeus, por sua dedicação à débil raça dos homens, Prometeu recebeu o castigo de ser pregado em um rochedo, no qual uma águia devora seu fígado durante o dia e ele se recompõe durante a noite para ser torturado no próximo. Castigo infinito, como infinita é a ambição dos homens. A tragédia de Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, de data incerta no século V. a.C., é uma apropriação do mito, com questões sobre a violência e a tirania de Zeus.

De acordo com Jean-Jacques Lecerde, o mito de Frankenstein elabora uma versão sombria do mito de Prometeu. Victor Frankenstein equipara-se a Prometeu. Seu crime foi ter interferido na ordem cósmica, ato de *hybris*. Ao gerar uma criatura fora da natureza, cria um monstro, que não tem linhagem. O monstro será o abutre do cientista e virá sempre castigá-lo, destruindo sua ordem familiar. Será na geleira de Montanvert, equiparada à rocha, que os dois terão o desfecho do destino. Mas se Prometeu lega aos homens a possibilidade de progresso com o fogo, Victor dá a humanidade uma criatura disforme, que depois da destruição do seu criador também decide por seu próprio fim (LECERDE, 1991, p. 22).

Raymond Trousson, no seu estudo sobre *Prometeu na Literatura* (1978), destaca que o mito de Prometeu é ambíguo para os românticos: pode ser encarado como semelhante a Cristo, crucificado por suas virtudes, e ao mesmo tempo louvado como um Lúcifer que personificou a revolta contra a divindade maior. É um libertador e ao mesmo tempo um agente revoltado da ordem do cosmo. Prometeu pode ser compreendido na dualidade: “O

Prometeu de Mary Shelley é o antigo Titã criador, mas é também o Prometeu malfazejo, símbolo da *hybris* e da fé numa ciência que ultrapassa a compreensão humana” (TROUSSON, 1978, p. 321).

Frankenstein ecoa dois outros mitos. O primeiro é Pigmaleão, tratado no livro X das *Metamorfoses* de Ovídio (X, 243-297). O escultor Pigmaleão, isolando-se em uma ilha, esculpe uma linda estátua à qual devota ardorosa paixão e chama de Galateia. Comovida por tamanho amor, Afrodite resolve dar vida ao mármore, transformando a estátua em uma mulher. Joana F. P. Costa, em seu artigo sobre o mito de Pigmaleão revisitado, argumenta que se trata de um mito de transformação: “É um mito que, de modo muito claro, faz luz ao ideal da metamorfose, patente no avivar de uma estátua em donzela, com carne e sensações humanas” (COSTA, 2018, p. 64). Em seu monstro, Victor Frankenstein almeja metamorfose semelhante, mas para coroamento da ciência e não dos seus impulsos sexuais.

O segundo é o tema de Fausto. Apesar de ter sido imortalizado com a versão de Goethe, Fausto é um dos maiores mitos literários da literatura europeia, tendo tanta influência nas gerações românticas quanto Prometeu. Em linhas gerais, o mito trata de Fausto, intelectual amante de alquimia, direito, teologia e medicina, sedento por prazeres, faz um contrato com um demônio, Mefistófeles, no qual em troca da sua alma tem a idade rejuvenescida e adquire bens materiais. Depois da sua jornada e das suas ambições, Fausto tem um fim trágico. O mito de Fausto discorre sobre a busca da imortalidade pela ciência, sobre a revolta dos homens contra as leis do universo, como a morte. Como Dr. Fausto, Dr. Frankenstein busca conhecimento em antigos livros de alquimia, de Cornelius Agrippa e Paracelso, e busca adentrar nos segredos da natureza. A sombra do Dr. Fausto está presente na busca do Dr. Frankenstein.

Dominique Lecourt, no ensaio *Prométhée, Faust, Frankenstein*, defende que o imaginário da Revolução Industrial é herdeiro dessas três narrativas, que estruturaram a lógica de progresso pela técnica e a ideologia da sociedade industrial (LECOURT, 1998). Como todo grande mito, Frankenstein é plural em significados. Nele confluem os sentidos de criação, da relação criador-criatura, de responsabilidade e dos limites de um saber proibido.

Frankenstein é um mito de ascensão e queda do criador. Julio Jeha argumenta que a derrocada de Frankenstein começa quando ele desvenda os segredos da criação, fabricando um monstro horrendo: “À luz moribunda de uma vela, ele tomara consciência do seu poder sobre a vida e a morte, mas não enxergara sua responsabilidade para com a criatura, o que acarretaria consequência desastrosas” (JEHA, 2009, p. 18). *Robocop* retoma conflitos do mito de Frankenstein, a responsabilidade do conhecimento, a desmedida da criação e os sentidos da monstruosidade.

2. ROBOCOP COMO FRANKENSTEIN DA ERA REAGAN

A associação entre Robocop e Frankenstein não é nova. Críticos vêm apontando a presença de Frankenstein no filme desde seu lançamento em 1987. *Robocop* tem roteiro de Edward Neumeier e Michael Miner e direção de Paul Verhoeven. O filme foi produzido na esteira de grandes sucessos de ficção científica como *Blade Runner* (1982, direção de Ridley Scott) e *O Exterminador do Futuro* (1984, direção de James Cameron). *Robocop* é um filme que satiriza o militarismo do governo Reagan e aborda questões da tecnologia ciborgue.

A tensão militar da Guerra Fria, o conflito entre a tecnologia dos produtos japoneses e americanos e o começo da indústria do computador pessoal trouxeram à tona a discussão das possibilidades da tecnologia ciborgue. Apesar de ser teorizada desde a década de 1960, o ciborgue passa a ser associado a todas as esferas de consumo, da cozinha à guerra. O corpo ciborgue passa a ser desejado como uma técnica, artefato de consumo. *Robocop* pertence ao desejo do ciborgue na segurança pública. Com os projetos de segurança urbana cada vez mais recorrendo à vigilância eletrônica e com o avanço da robótica com o protagonismo de empresas como Boston Dynamics, o filme ganha uma desconcertante atualidade.

Um ensaio de grande importância para pensar o ciborgue como ser híbrido, dentro de uma perspectiva ontológica, é *Manifesto Ciborgue* de Donna J. Haraway, publicado em 1985. A autora defende o ciborgue como “um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (HARAWAY, 2009, p. 35). Como símbolo do híbrido em uma sociedade que discute cada vez mais os papéis das fronteiras, políticas e sexuais, a partir de práticas e significações corporais, o tema do ciborgue adquire relevância. O filme *Robocop* tornou-se uma constante

para quem problematiza relações entre Estado, ciborgue e segurança, como argumentam Rob Wilson em *Cyborg America* (1994) e Thierry Hoquet em *Filosofia Ciborgue* (2019).

No começo do século XIX, a química e a eletricidade associadas ao crescimento de técnicas como a cirurgia ajudaram a sedimentar o imaginário científico por trás de Frankenstein, como argumenta Kathryn Harkup em *Making the Monster* (2018). No final do século XX, *Robocop* é imaginado como filho dos interesses da indústria da segurança pública e da robótica. O ciborgue é fruto da corporação, que presta serviços ao Estado.

2.1 A metamorfose de Murphy, ou o coração Jensen-Yamaha

O filme é ambientado em um futuro distópico, hiperviolento e massificado, no qual publicidade, consumo e privatizações unificam a ordem neoliberal, sendo uma crítica satírica a Detroit e suas intermináveis crises.

O enredo articula as contradições da relação entre corporação e Estado. Em uma Old Detroit, cidade que claramente evoca o berço do fordismo e tornou-se símbolo da decadência industrial, uma corporação chamada OCP — *Omni Consumer Products, Omni* do latim todo, inteiro, em uma alegoria de ambições totalitárias das corporações — deseja reconstruir a cidade, chamando-a de Delta City, uma cidade-estado gerida por uma empresa.

A OCP, em sua onipresença, administra a segurança de Old Detroit nesse contexto de relações entre Estado e corporação, típica das ambições econômicas do governo Reagan. Policiais acusam a corporação de sucatear o departamento e de colocar a vida de agentes em risco; por isso, ameaçam greve. Nesse clima de revolta e insegurança, um policial chamado Murphy, nome que evoca *metamorfose*, recebe transferência para o caótico distrito.

Ao mesmo tempo, os dirigentes da OCP apresentam em uma reunião o projeto de manter a segurança das ruas com um robô, o assustador ED-209. A estética de ED-209 remete a algo diferente de um humano. É como um veículo grande, perigoso, mas desajeitado. O robô revela-se um desastre, matando um membro da diretoria. Em uma briga interna, o projeto de ED-209 é abandonado e um novato consegue protagonismo com um projeto experimental chamado Robocop.

No que concerne às políticas econômicas da Era Reagan, o período entre 1980 e 1989 no qual Ronald Reagan governou os Estados Unidos foi marcado por medidas de eficácia dúbia chamadas de *Reagannomics*, como a redução de gastos públicos em programas sociais, redução do imposto de renda e de impostos sobre ganhos e redução da regulamentação da economia, o que permitiu o crescimento das grandes corporações e das políticas de privatização.

Robocop, como sátira, é uma crítica às políticas neoliberais de Reagan, como aponta o crítico Mark Ayala:

Robocop é uma das sátiras mais cruéis da cultura capitalista enlouquecida, no estilo Reagan. Retrata um mundo em que serviços públicos básicos foram privatizados, os lucros são preferíveis às pessoas, os humanos são transformados em corpos primordiais, a TV é um bastião do lixo (AYALA, 2017, tradução nossa)⁸.

No livro de Mary Shelley, o espírito científico é representado pelo jovem Victor Frankenstein em seu ímpeto pelo estudo e pela descoberta. Em *Robocop*, não temos a figura do cientista. A ciência é substituída pela figura da OCP. A corporação como símbolo do capital não precisa de um cientista brilhante. Seus projetos são guiados por grupos de cientistas. Não existe o desejo fundamentado em um ideal filosófico, representado em um homem de aspiração. As decisões são tomadas por diretorias, com ambições de lucro. O logotipo da OCP, a corporação ambiciosa e totalitária, substitui o espírito científico: na dinâmica mercadológica, o cientista é apenas outro trabalhador na engrenagem do mercado.

Para apresentar as possibilidades ciborgues no mundo distópico de Old Detroit, o filme explora o recurso da metalinguagem publicitária. Em inserções comerciais, comuns na filmografia de Paul Verhoeven, apresenta-se o anúncio de um coração mecânico da marca Jensen-Yamaha (Figura 1). A ideia de um coração mecânico sendo vendido em comerciais de televisão, nos intervalos de violentos telejornais, é uma maneira de apresentar as possibilidades tecnológicas dessa realidade satírica.

O coração Jensen-Yamaha é concebido a partir do conceito de organismo ciborgue. Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline, no artigo *Cyborgs and space*, afirmam que “o

⁸ No original: “*RoboCop* is one of the cruelest satires of capitalist culture gone nutz, Reagan style. It portrays a world where basic public services have been privatized, profits are preferred over people, humans are transformed into primordial bodies, TV is a bastion of trash.”

Ciborgue incorpora deliberadamente componentes exógenos, estendendo a função de controle autorregulatório do organismo para adaptá-lo a novos ambientes” (CLYNES; KLINE, 1960, p. 27, tradução nossa)⁹. O organismo ciborgue é um artifício de sobrevivência, um prolongamento do corpo, obviamente disponível somente para aqueles que podem pagar ou recorrer a uma linha de crédito.

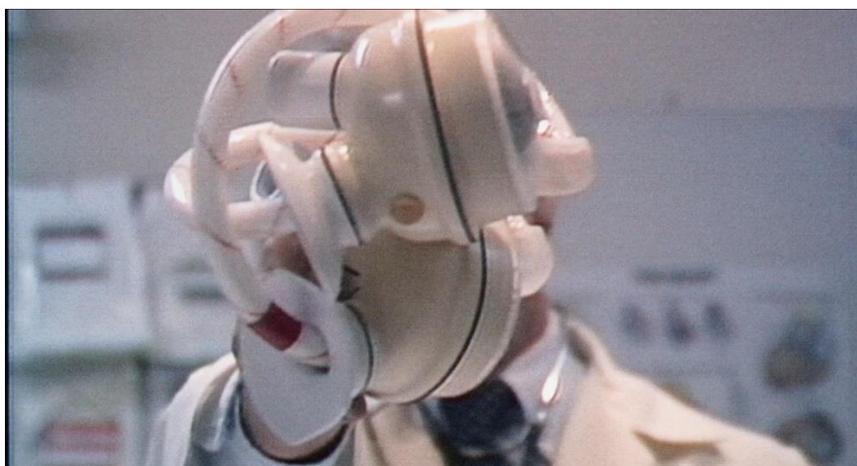


Figura 1. O coração Jensen-Yamaha.

O nascimento de Robocop começa na tragédia de Murphy. O policial e sua parceira Lewis são alertados para uma ocorrência de assalto a banco. A perseguição acaba levando a dupla para uma fábrica abandonada, lugar comum na falida Old Detroit destruída por várias crises do capital. Murphy é sadicamente baleado. Os bandidos fogem, e ele é encaminhado ao hospital, onde, à beira da morte, é recrutado para o projeto. Robocop, assim como o monstro de Frankenstein, só pode nascer com a morte do corpo.

O monstro de Frankenstein é moldado em uma busca proibida de violação de túmulos. Corpos são desmontados, profanados, para erigir uma estrutura de carne: “Quem poderá imaginar os horrores de meus trabalhos secretos, enquanto eu profanava sepulturas frescas ou torturava animais vivos para animar o barro sem vida?” (SHELLEY, 1985, p. 53). Robocop é moldado com um corpo da força de trabalho policial, destruído pela violência urbana.

⁹ No original: “The Cyborg deliberately incorporates exogenous components extending the self-regulatory control function of the organism in order to adapt it to new environments.”

A metamorfose de Murphy é a transformação de um homem em produto. O policial, homem de família, no arquétipo do *American Way of Life*, tem uma casa no subúrbio, uma esposa feliz e um filho fascinado por heróis do Velho Oeste. A violência destroça o corpo de Murphy. Como Dr. Frankenstein, a corporação cria um corpo pela costura de carne e ferro. Os dois corpos, apesar de terem monstruosidades semelhantes, nascem de ambições diferentes. O monstro do Dr. Frankenstein é criado pela ótica do progresso e do avanço da ciência; Robocop como monstro nasce em uma dinâmica de mercado, na qual a ciência é apenas mais um elemento dentre os fatores do lucro.

2.2 Robocop: O monstro como produto

Como salientamos, o mito de Frankenstein dimensiona problemas de criação e responsabilidade. Em sua ambição prometeica, o criador do monstro descreve sua motivação: “Uma nova espécie me abençoaria como seu criador e sua origem; muitas criaturas felizes e excelentes passariam a dever sua existência a mim” (SHELLEY, 1985, p. 53). Mas e quanto a Robocop: qual é a ambição de sua criação?

Robocop é criado para um fim. Ele é um objeto mecânico com partes humanas, construído para tornar segura uma cidade perigosa. Ele não deve existir como agente possuidor de vontade. Sua materialização corresponde à da mercadoria, como observa Thierry Hoquet: “Robocop é uma identidade sob direitos de *copyright*. Trata-se de uma marca que rende; um negócio privatizado cuja prosperidade serve aos interesses de uma casta, a dos dirigentes. É um humano despossuído de si mesmo e transformado em mercadoria na moda” (HOQUET, 2019, p. 14).

O monstro de Frankenstein nasce para ser uma “nova espécie”, fruto da visão prometeica da ciência do século XIX. Seu criador procura a gratidão e o reconhecimento. Robocop nasce para ser um produto. Ele é especial por ser o número 000001 de uma série que, como qualquer outra, pode ser ilimitada, mediante o pagamento.

Como um produto, Robocop tem vantagens sobre seus concorrentes humanos. Se o filme começou na iminência de uma greve por melhores condições de trabalho, Robocop não sente fome, não sente desejo, não sente cansaço, podendo trabalhar até ser desligado.

Ou seja, não tem nenhum tipo de vontade, impulso ou desejo. É guiado em teoria por três diretrizes: 1. servir ao interesse público; 2. proteger os inocentes; 3. cumprir a lei. Contudo, além delas há uma quarta diretriz secreta, que revela todo o poder das relações promíscuas entre corporações e Estado: uma tentativa de prisão a um executivo da OCP resulta em desativação.

Como um ciborgue, Robocop encarna a figura do filho ilegítimo, como descrito por Haraway: “O principal problema com os ciborgues é, obviamente, que eles são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo” (HARAWAY, 2009, p. 40). Robocop deve sua paternidade a essas relações da grande corporação capitalista com o Estado militarista proposto na Era Reagan.

Na segunda parte do filme, temos o triunfo da funcionalidade de Robocop. Ele é o ciborgue defensor da lei e executor da violência, o que Hoquet define como “um corpo ‘tomado’ pela máquina e, através dela, anexado ao capitalismo industrial” (HOQUET, 2019, p. 63). Ele patrulha a cidade, destrói um mercado para prender um delinquente, dá um tiro no pênis de um estuprador e invade a prefeitura para salvar os reféns. É o mais eficaz dos policiais, reduzindo a criminalidade, e também o mais violento. Como produto mecânico, tem melhor mira, mais força e é à prova de balas.

Sua antiga parceira Lewis reconhece o antigo parceiro Murphy pelos movimentos que Robocop executa com a arma, um performático giro com os dedos que é um tributo do diretor Paul Verhoeven ao Western, fonte mitológica da violência americana. Memória contra o automatismo ou humanização da máquina? Lewis tenta avisar Robocop de que ele é Murphy. A máquina começa em sua trama contra o crime a reconhecer seus antigos assassinos, ou os assassinos de Murphy. Robocop procura indícios do que seria sua antiga vida, encontra a casa de Murphy, reconhece nos vestígios de um passado a presença de um corpo que não pode mais ser usado e percebido como humano.

Thierry Hoquet encontra nessa relação entre a memória e o ciborgue aquilo que torna Murphy humano, as lembranças:

Murphy, cuja consciência aflora por meio de fragmentos do automatismo de ações robóticas, acaba retornando posse de sua personalidade e recuperando alguma liberdade, uma certa consciência ou uma determinada humanidade no seio de um dispositivo maquínico. Por essa vitória contra

a alienação ou contra a despossessão de si, o Ciborgue consegue então, *in extremis*, guardar alguma coisa de humano: lembranças, isto é, um futuro (HOQUET, 2019, p. 15).

Robocop pode ser compreendido como uma sátira crítica às relações promíscuas entre Estado e corporações, mas, por outro lado, reafirma valores que são as bases da propaganda do reaganismo, como a glamourização do *American Dream* e a hipermasculinização dos corpos.

Todas as lembranças de Robocop sobre Murphy orbitam em torno da casa, da esposa e do filho, além do imaginário dos filmes de *cowboy*. Christine Cornea, em *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality* (2007), argumenta que a masculinidade é um tema central no subgênero dos filmes de ciborgue produzidos na década de 1980. Filmes como *O Exterminador do Futuro* e *Robocop* trazem um corpo hipermasculinizado, comum à ideologia do reaganismo e à época do *blockbuster*.

Murphy tem uma postura masculina influenciada por códigos de filmes de Western, evidente na sua frase “Vivo ou morto, você vem comigo” (ROBOCOP, 1987, tradução nossa)¹⁰ e na sua fixação por uma performance com a arma para agradar ao filho, que será transposta para quando Murphy se tornar um ciborgue. Para Cornea, existe algo irônico na forma como os dois corpos são construídos: “a batalha entre humano e robô é então encenada neste único corpo ciborgue: um corpo que foi socialmente construído antes de se tornar literalmente construído” (CORNEA, 2007, p. 127, tradução nossa)¹¹.

Durante sua investigação, Robocop descobre que o alto executivo da OCP Dick Jones mantém relações criminosas com aqueles que o mataram. Ao tentar prendê-lo, é revelada a Robocop a diretora secreta, ou seja, que ele não pode dar voz de prisão a nenhum membro da diretoria da corporação. Jones, o gestor corrupto, revela ao ciborgue sua condição: “O que você pensou? Que era um policial normal? Você é nosso produto. E não podemos deixar que nossos produtos se voltem contra nós, não é?” (ROBOCOP, 1987, tradução nossa)¹².

¹⁰ No original: “Dead or alive, you're coming with me.”

¹¹ No original: “The battle between human and robot is therefore enacted within this single, cyborg body: a body that was socially constructed before it became literally constructed.”

¹² No original: “What did you think? That you were an ordinary police officer? You're our product. And we can't very well have our products turning against us, can we?”

Robocop é um produto. Murphy era uma pessoa. O mito prometeico da ciência corporativa não cria humanidade, mas produtos, utilitários de consumo. Como produto, ele pertence à fatia de mercado da segurança pública. Não pode ser comparado a um trabalhador ou operário, que em última instância pode procurar um novo emprego. O ciborgue é o produto de uma linha de montagem, tecnológica e exclusiva, mas ainda uma linha de montagem. Nenhum produto é fabricado para prejudicar a empresa.

A OCP como corporação mantém relações com a lei e com o crime. Murphy morreu em parte por causa da ineficácia e do jogo duplo da OCP. Robocop é criado na esteira desse problema e para não o revelar deve ser eliminado. Como em *Frankenstein*, o criador renega sua criação, abandonando-a. Entretanto, o abandono do Dr. Frankenstein ocorre com o peso na consciência dos limites ultrapassados. A corporação não possui consciência, apenas interesses.

Para defender Dick Jones, outros policiais atiram em Robocop, que acaba gravemente danificado. Ele é auxiliado pela agente Lewis, que o leva para a fábrica onde terminou sua jornada como humano e começou como Robocop. Na antiga fábrica, Robocop começa a refletir sobre suas lembranças e pensar no que ele é. Como humano, não se reconhece nos demais. Como robô, é o único de uma série. A condição de Robocop enseja algumas perguntas. Se ele é um ciborgue, ele ainda é um humano? Que tipo de existência pode almejar?

Qualquer desejo físico é ausente na máquina, mas, contraditoriamente, ele ainda sente dor. Sobre a antiga família, ele reflete: “Posso senti-los, mas não consigo me lembrar deles” (ROBOCOP, 1987, tradução nossa)¹³. Murphy permanece vivo entre a carne e o ferro? Ou temos apenas fragmentos de memória conectados à máquina que perturbam seu funcionamento? Seriam as lembranças efeitos colaterais, um defeito que faz o ciborgue agir com humanidade?

Robocop, assim como o monstro de Frankenstein, aborda a fronteira: “a relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras. As coisas que estão em jogo nessa guerra de fronteiras são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação” (HARAWAY, 2009, p. 37). Carne e máquina emulam um corpo em Robocop, formando um

¹³ No original: “I can feel them, but I can’t remember them.”

constructo de humanidade. A máquina percebe o passado, mas não consegue lembrá-lo. A ausência de corpo, substituído pelo ferro, afeta a dinâmica da memória. As percepções de memória do resto de corpo de Murphy são intrusas na lógica de diretrizes da máquina, e as diretrizes são também artificiais ao corpo. O monstro de Frankenstein nasce sem memória: tudo lhe é ausente. Ele passa por um processo educativo no qual significa o mundo. Robocop possui nas diretrizes da OCP sua educação, e seu mundo é a violência de Old Detroit. No policial ciborgue, as lembranças são as fronteiras em disputa entre a carne e a máquina.

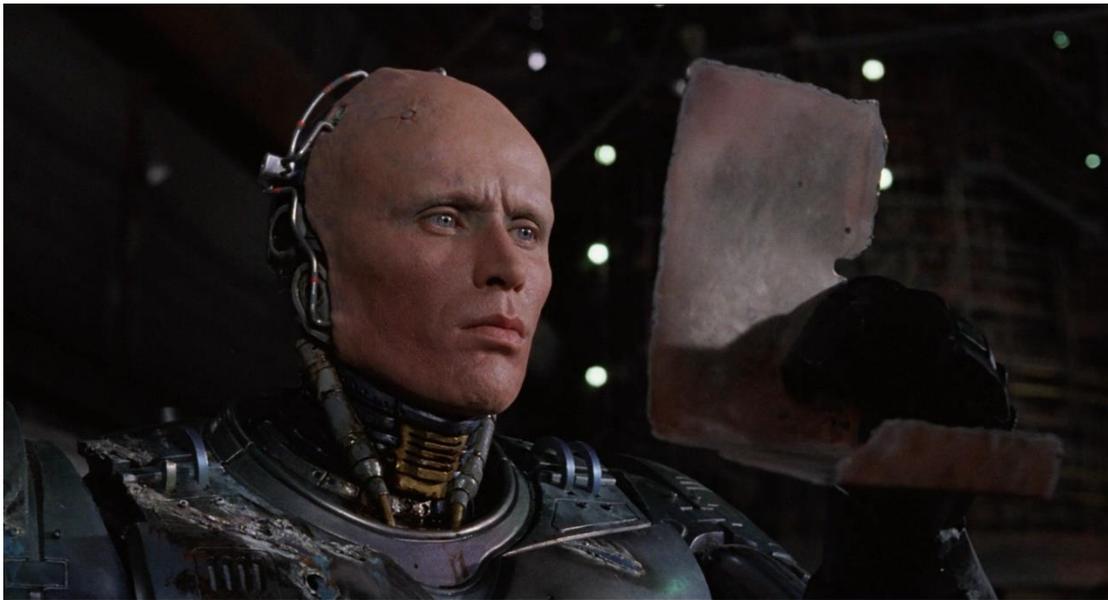


Figura 2. A reflexão de Robocop.

A cena das lembranças de Murphy e da reflexão sobre a existência de Robocop não poderia ser mais simbólica (Figura 2). Diante de um pedaço de latão que lhe serve como espelho, Robocop tenta se descobrir como Murphy. A cena pode ser comparada a umas das partes mais líricas de *Frankenstein*, quando o monstro indaga sobre a sua criação, sua identidade e seu lugar no mundo:

E que era eu? Tudo ignorava de minha criação e de meu criador, mas sabia que não tinha dinheiro, amigos ou qualquer espécie de propriedade. Era, além do mais, dotado de um aspecto hediondo, deformado e repelente: eu nem era da mesma natureza que o homem. Era mais ágil do que ele e podia viver sob uma dieta mais inferior, suportava quase sem danos os extremos de frio e de calor; minha estatura era muito superior à sua. Quando olhava em volta, eu ninguém via igual a mim. Era eu, então, um monstro (SHELLEY, 1985, p. 115-6).

As similaridades são muitas entre o lamento do monstro criado pelo Dr. Frankenstein e a condição do ciborgue da OCP. Murphy é morto no cumprimento do dever e transformado em um produto. Como produto, também se torna culpado, por ter descoberto mais do que deveria. O monstro do romance não entende qual é o seu lugar em um mundo no qual destoa. Qual é a razão dessa existência na qual é o único?

As duas criaturas encontram-se em suas monstruosidades. O monstro da OCP e o monstro de Frankenstein procuram respostas sobre o que poderão ser no mundo. Robocop agarra-se a uma rede de lembranças pulsantes em seu corpo, uma mente entre vestígios de lembranças e as diretrizes. O monstro do romance, por causa de sua educação romântica, procura um semelhante, uma alma que o compreenda. Os dois terão a mesma ideia, voltar ao seu criador e pedir-lhe um sentido. O monstro procurará o Dr. Frankenstein, contará suas aventuras e pedirá uma mulher, construída como ele. Robocop não é assediado pelo desejo, executará sua vingança e reencontrará na OCP seu novo destino.

2.3 A vitória da OCP: a corporação como Prometeu

Na terceira e última parte do filme, o grupo de bandidos patrocinado por Dick Jones sai em uma caçada contra Robocop. O ciborgue consegue matar seus antigos assassinos e retorna ao prédio da OCP para prender Dick Jones. Ele invade a sala de reuniões e mostra as imagens que incriminam Jones. O executivo tenta matar o chefe da empresa. Robocop, em um ato de astúcia, não podendo atirar em um membro da OCP ou dar voz de prisão, pede para ser demitido. Ao ser demitido, Robocop está livre da quarta diretriz e pode exercer vingança, atirando e matando Dick Jones.

Nessa última parte do filme, não acompanhamos somente o ato da vingança de Murphy quanto aos bandidos que o fuzilaram quando era policial. De maneira contraditória, percebemos o triunfo da OCP. Ao invadir o prédio e matar o corrupto Dick Jones, Robocop reestrutura a ordem da empresa, possibilitando o entendimento de que o problema da corporação não é a sua existência, mas elementos ruins e corruptores. O presidente da OCP,

legalmente o dono e responsável legal pela máquina, parabeniza-o pelo tiro: “Boa pontaria, meu filho. Qual é o seu nome?” (ROBOCOP, 1987, tradução nossa)¹⁴.

Somente duas vezes no filme o policial fala seu nome: na primeira cena de Murphy, quando ele se apresenta no distrito — “Ah, Murphy. Transferindo de Metro South” (ROBOCOP, 1987, tradução nossa)¹⁵ —, e na última cena de *Robocop*, quando ele responde ao dono da OCP: “Murphy” (ROBOCOP, 1987). O filme pode ser compreendido como uma viagem sombria de perda, busca e recuperação da identidade, uma jornada da morte à ressurreição pela ciência. Moretti destaca que o monstro de Frankenstein não tem nome, o que o aproxima do ciborgue:

Como o proletariado, nega-se ao monstro um nome e uma individualidade. É o monstro de Frankenstein; pertence inteiramente ao seu criador (assim como se pode falar de “um operário da Ford”). Como o proletariado, é uma criatura coletiva e artificial. Não se encontra na natureza, foi construído (MORETTI, 2007, p. 107).

Murphy, como indicamos, evoca o conceito de metamorfose. A jornada de Murphy é o *mutatas formas* de um corpo tragicamente mutilado pelo crime a um corpo radicalmente transformado em produto pelo capitalismo. “Robocop” não é um nome, mas uma marca que pertence à OCP. Recuperar o nome que o antigo corpo portava não dá à máquina a humanidade perdida, somente agrega à máquina um passado humano, o passado do corpo de Murphy, mas não o passado de Robocop.



Figura 3. Dizendo seu nome.

¹⁴ No original: “Nice shooting, son. What’s your name?”

¹⁵ No original: “Uh, Murphy. Transferring in from Metro South.”

É difícil reconhecer a humanidade de Murphy em Robocop quando comparamos sua apresentação na delegacia e sua tomada de identidade na OCP. Tentamos reconhecer o rosto do policial, mas Robocop não é mais Murphy. Alex J. Murphy era um policial, pai de família, com esposa, filho, fome, desejo sexual e finitude. Robocop é uma máquina que precisa da OCP para continuar funcionando. Não é o acaso que o faz dizer seu nome à frente do logotipo da corporação.

Murphy diz seu nome para o presidente da empresa que o criou. Não demonstra revolta. Não faz perguntas ao seu criador. Como um bom empregado, ajudou a empresa a se livrar de um funcionário corrupto. O filme retrata a vitória da lógica do capital sobre o corpo, da corporação sobre o direito individual. O antigo policial está preso à OCP, sem sua família. É um funcionário que não faz greve, que não recebe salário, que não tem fome, que pode trabalhar sem descansar e não tem casa para a qual voltar.

Per Schelde defende que a figura da grande corporação ou do criador é fundamental nas narrativas sobre humanoides e ciborgues, sendo mais trágica em *Robocop*, por problematizar o mercado e sua funcionalidade:

Robocop é uma sátira cruel — porque infelizmente está próxima da verdade — da política e das disputas corporativas. As corporações, como outras grandes burocracias, assumem uma vida própria. Elas tornam-se estados dentro do Estado, organismos cercados por um mundo “hostil” e assim se justifica que façam toda e qualquer coisa para “sobreviver” (SCHELDE, 1993, p. 209, tradução nossa)¹⁶.

Victor Frankenstein, em sua ambição de Prometeu, criou um monstro sem linhagem, feito de restos de corpos. A corporação recria também um homem dos restos de um corpo. Se o monstro requer a atenção de Frankenstein para poder exercer uma vida emocional e é uma criatura revoltada contra seu criador, Robocop não esboça conflito ou revolta. Ao ter todos os membros da diretoria da OCP à sua frente, nada reivindica, nada propõe, nem para si, nem para os outros policiais. Seria Murphy um homem sem consciência de classe? Que aceitou passivamente sua condição de zumbi mecânico? Ou estamos diante de uma máquina? Que, como máquina, é incapaz de se revoltar?

¹⁶ No original: “Robocop is a vicious — because it unfortunately is close to the truth — satire of corporate politics and infighting. Corporations, like other huge bureaucracies, take on a life of their own. They become states within the state, organisms surrounded by a ‘hostile’ world and thus justified in doing any and everything to ‘survive’.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao problematizarmos a relação entre o mito de Frankenstein e a sua permanência em *Robocop* como indício de uma memória cultural atualizada na figura do monstro, demonstramos que o policial ciborgue é construído como uma crítica ao capitalismo neoliberal, às privatizações, à invasão das corporações em todas as esferas do cotidiano e à presença da grande indústria do capital em serviços públicos.

Robocop é a atualização da monstruosidade de Frankenstein. A discussão do ciborgue como criatura, herdeira da *hybris* de um criador, uma corporação bilionária que opera à sombra de Prometeu, coloca novamente na encruzilhada do progresso uma reflexão sobre os limites da ciência. Mas a corporação não pensa em parâmetros de limites, apenas em questões de cifras.

Como sátira da sociedade americana da década de 1980, o filme apresenta uma visão sombria do futuro. As cidades são violentas, as corporações são corruptas, o Estado é ineficiente e a saúde é somente mais uma área de consumo, na qual órgãos ciborgues como o coração Jensen-Yamaha são vendidos, tudo é usado e profanado pelo mercado e até mesmo o corpo de um policial se transforma em um produto.

Em sua filmografia, Paul Verhoeven gosta de cruzar limites de gêneros. Em nossa conclusão, cabe deixar um questionamento: seria *Robocop* um filme de horror? Sendo herdeiro de Frankenstein, é um conto macabro sobre a perda da humanidade, mas seríamos incapazes de nos assombrar por recebermos a tragédia de Murphy contraditoriamente revestida pelo otimismo do consumo da Era Reagan, pela linguagem da publicidade e pela mercadologização da vida?

Como mito moderno, Frankenstein tem uma história na encruzilhada entre ciência e responsabilidade, na qual a presença do monstro serve como um aviso a ambições do progresso. Demonstramos nesse artigo como Robocop é um dos itinerários na recepção de Frankenstein ao retratar problemas de políticas econômicas do governo Reagan. Assim, na figura do monstro o filme faz um presságio sobre um futuro no qual todos, de uma forma ou de outra, nos tornamos produtos.

REFERÊNCIAS

ASMA, Stephen T. *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. *História Oral*, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016.

AYALA, Mark. *RoboCop*. New Beverly Cinema. 2017. Disponível em: <https://thenewbev.com/blog/2017/06/robocop/>

BARBOSA, Rafaela Elaine. RoboCop e o resultado da eleição brasileira de 2018. In: RIPOLL, Leonardo; MARKENDORF, Marcio; SILVA, Renata Santos da (orgs.). *Cinema e distopia: exploração de conceitos e mundos paralelos*. Florianópolis: BU Publicações/UFSC, 2020, p. 239-254.

CLYNES, Manfred E.; KLINE, Nathan S. Cyborgs and Space. *Astronautics*, v. 5, n. 9, p. 26-27, 74-76, September 1960.

CORNEA, Christine. *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

COSTA, Joana F. P. *O mito de Pigmalião revisitado: a sua aplicação na Época Moderna e o Frankenstein de Mary Shelley*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1989.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org.) *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 33-118.

HARKUP, Kathryn. *Making the Monster: The Science Behind Mary Shelley's Frankenstein*. S/l: Bloomsbury Sigma, 2018.

HITCHCOCK, Susan Tyler. *Frankenstein: as muitas faces de um monstro*. São Paulo: Larousse, 2010.

HOQUET, Thierry. *Filosofia Ciborgue: Pensar Contra os Dualismos*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JEHA, Julio. Das origens do mal: a curiosidade em *Frankenstein*. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (orgs.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 11-23.

LECERDE, Jean-Jacques. *Frankenstein: Mito e Filosofia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

LECOURT, Dominique. *Prométhée, Faust, Frankenstein: Fondements imaginaires de l'éthique*. Paris: Livre de Poche/Biblio Essai, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Belo Horizonte: Cosac Naify, 2004.

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

ROBOCOP. Direção de Paul Verhoeven. S/l: Orion Pictures, 1987.

SCHELDE, Per. *Androids, Humanoids, and Other Science Fiction Monsters: Science and Soul in Science Fiction Films*. New York: New York University Press, 1993.

SELLIER, Philippe. Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? *Littérature*, n. 55, p. 112-126, 1984.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Miécio Araujo J. Honkis. Porto Alegre: L&PM, 1985.

SILVA, Peterson. A direita política, narrativa e zombaria em RoboCop. In: RIPOLL, Leonardo; MARKENDORF, Marcio; SILVA, Renata Santos da (orgs.). *Cinema e distopia: exploração de conceitos e mundos paralelos*. Florianópolis: BU Publicações/UFSC, 2020, p. 228- 238.

TROUSSON, Raymond. *Prometeu na Literatura*. Porto: Rés Editora, 1978.

TROUSSON, Raymond. *Thèmes et Mythes*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, Os Deuses, Os Homens*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

WILSON, Rob. Cyborg America: Policing the Social Sublime in Robocop and Robocop 2. In: BURT, Richard (ed.). *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, p. 289-306.