
Realismo e cinema de ficção científica: equilíbrio delicado

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia¹

Resumo: Discutir como alguns filmes de ficção científica lidam com algum tipo de realismo, tanto no nível da forma quanto no de conteúdo, demonstrando que tal operação pode ser fundamental para o sucesso do gênero. Autores como Darko Suvin (*Metamorphoses of Science Fiction*) ou Christine Brooke-Rose (*The Rethoric of the Unreal*) consideram o realismo um fator de equilíbrio no contexto da literatura fantástica ou de ficção científica. A mesma abordagem poderia ser aplicada à crítica cinematográfica, com algumas adaptações. Para ilustrar esse debate, serão examinados filmes de ficção científica internacionais como *A Mulher na Lua* (1929), de Fritz Lang, *Destination Moon* (1950), de Irving Pichel, *La Jetée* (1962), de Chris Marker, *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovsky, e finalmente *Filhos da Esperança* (2006), de Alfonso Cuarón, filme contemporâneo no qual reverberam, anacronicamente, pensamentos do crítico francês André Bazin sobre o realismo cinematográfico. Comparam-se diferentes manifestações de realismo no cinema de ficção científica, do filme de efeitos especiais, semi-documental e com ampla inspiração em teorias científicas, até um cinema de FC mais sutil em termos de apuro técnico, orientado pela criação de uma “atmosfera” realista. Com isso, pretende-se traçar um esboço preliminar de uma taxonomia do realismo no cinema de ficção científica.

Palavras-chave: cinema; ficção científica; teoria literária

Abstract: Examining how some SF films deal with realism in both form and content levels, demonstrating that realism can be essential to the achievement of a fully and admirable “science fiction effect”. Authors such as Darko Suvin (*Metamorphoses of Science Fiction*) or Christine Brooke-Rose (*The Rethoric of the Unreal*) devise the role of realism as a balance factor in fantastic or SF literature contexts. The same approach could be applied to film critique, with some adaptations. Illustrating this debate, international titles such as Fritz Lang’s *Woman on the Moon* (1929), Irving Pichel’s *Destination Moon* (1950), Chris Marker’s *La Jetée* (1962), Andrei Tarkovsky’s *Stalker* (1979) and Alfonso Cuarón’s *Children of Men* (2006) will be carefully examined, in order to show and compare different realist approaches

¹ Professor do PPGCOM/UFJF e do Depto. de Artes e Design, IAD-UFJF.

in SF film, from the hyper-accurate special FX based documentary SF to the more “atmosphere oriented” realist SF cinema.

Keywords: cinema; science fiction; literary theory

No cinema, a ficção científica (FC) ganha um recurso de realismo suplementar, o qual teria a ver tanto com a natureza do suporte fotográfico, nos moldes do que propõe André Bazin em seu célebre ensaio “Ontologia da Imagem Fotográfica” (*O Cinema*, 1991), quanto com a impressão de realidade no cinema, discutida por Christian Metz em sua coletânea *A Significação no Cinema* (1972)².

No âmbito de um cinema de FC realista, amparado em ampla pesquisa e detalhamento técnico, beirando o documentário e com a assessoria de pessoal especializado, destaca-se um diretor pioneiro em especial: Fritz Lang. Com efeito, Lang dirigiu filmes fundadores do gênero, como *Metropolis* (1927) e *A Mulher na Lua* (1929).

A despeito de sua veia expressionista (visível em seqüências como a do Moloch), *Metropolis* não disfarça a inclinação realista de Fritz Lang, sua obsessão pelo detalhe e acabamento técnico apurado. Não surpreende que a matriz visual desse filme possa ser buscada na pintura alemã da Nova Objetividade.

Filme seguinte a *Metropolis*, *A Mulher na Lua* dá continuidade a essa concepção languiana de ficção científica realista. Nesse filme, Hermann Oberth e Willy Ley, especialistas em astronáutica, prestaram valiosa consultoria científica³. Exemplo da preocupação de Fritz Lang com o realismo, o filme antevê situações típicas da exploração espacial, como o ambiente de “gravidade zero” e o procedimento da contagem regressiva⁴, a despeito de alguns erros científicos. Também apresenta a idéia de um foguete com estágios, similar aos

² Segundo Metz, ‘Este sentimento tão direto de credibilidade vale tanto para os filmes insólitos ou maravilhosos como para os filmes “realistas”. Uma obra fantástica só é fantástica se convencer (senão é apenas ridícula) e a eficácia do irrealismo no cinema provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um acontecimento, e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse sido simplesmente *inventado*. Os assuntos de filme podem ser classificados em “realistas” e “irrealistas”, como se queira, mas o poder atualizador do *veículo* fílmico é comum aos dois “gêneros”, garantindo ao primeiro a sua força de familiaridade tão agradável à afetividade, e ao segundo seu poder de desnorteio tão estimulante para a imaginação. As criaturas fantásticas de King Kong foram *desenhadas*, mas em seguida estes desenhos foram *filmados* e aí é que começa, para nós, o problema.’ (1972: 17-8).

³ Segundo Patrick McGilligan, “Lang, whose friendship with Willy Ley continued over the years, always chose to emphasize the ‘great help’ the younger expert gave in developing the plausible concepts of space flight for *Die Frau im Mond*.” (1997: 142).

que veríamos décadas depois com a corrida espacial. *A Mulher na Lua* foi tão realista em determinados aspectos que o governo nazista proibiu sua exibição durante algum tempo, temendo a divulgação de segredos científico-militares relativos aos foguetes alemães. Carlos Clarens resume nosso ponto de vista fazendo o seguinte comentário a respeito do filme de Fritz Lang:

A primeira parte de *Frau im Mond*, que abrange o planejamento e construção do foguete, é bem fundamentada em teoria astronáutica desenvolvida até 1928; a segunda parte, que lida com a viagem à Lua e a alunissagem, é simplesmente a elaboração visual de uma conjectura científica. Assim, o elemento fantástico é uma extensão da realidade (...).

Depois que os astronautas alcançam a superfície da Lua, a estória deteriora num melodrama rotineiro que, no entanto, não compromete a construção da espaçonave gigante, fascinante em sua autenticidade quase documentária – tão documentária, de fato, que finalmente a Gestapo destruiu as belas maquetes e retirou todas as cópias do filme de circulação. O Professor Ley escapou para se tornar um especialista em mísseis nos EUA, mas Oberth permaneceu na Alemanha e contribuiu para o desenvolvimento do foguete V-1, empregado com grande poder de destruição pelos alemães durante a Segunda Guerra (CLARENS, 1997: 34-5).

A influência do estilo de *A Mulher na Lua* pode ser evidenciada numa produção americana do início da “Golden Age” do cinema de ficção científica. Baseado no romance *Rocket Ship Galileo* (1947), de Robert Heinlein, *Destination Moon* (1950) é outro exemplo de filme baseado no esmero e atenção aos detalhes científicos. Não bastasse a pedagogia inerente ao cinema americano de extração clássica, em *Destination Moon* toda a aventura é narrada de forma particularmente didática.

A Terra vista do espaço em *Destination Moon* é azul e envolta em nuvens, e a superfície lunar também é apresentada com razoável fidelidade, fruto provavelmente da “consultoria técnica em arte astronômica” prestada por Chesley Bonestell. O próprio Robert Heinlein também trabalhou como consultor técnico no filme de Pichel, um dos que melhor lida com temas como vácuo e força da gravidade até então.

⁴ Conforme aponta Patrick McGilligan, “As Willy Ley wrote in *Rockets, Missiles and Men in Space*: ‘Thinking back, I realized to my own surprise that it [the countdown] had first been used in the film *Die Frau im Mond*. This was a silent movie, and at one point the words ‘ten seconds to go’ flashed on the screen, followed by the numbers, ‘6-5-4-3-2-1-0-FIRE’. Knowing that Fritz Lang had been in the Austrian Army in the First World War, I asked him whether he had adapted some military practice which used a countdown. He replied that he had thought it up for dramatic purposes when working on the film; on the proving ground nobody would possibly think of that side effect!” (1997: 144).

Na URSS, *Planeta Bur* (1962), de Pavel Klushantsev, seria a engenhosa investida soviética na ficção de exploração espacial com razoável apuro técnico. O filme teria contado com o apoio de uma equipe de consultores científicos.⁵ Vale a pena lembrar que Klushantsev foi o diretor de importantes filmes educativos ou de propaganda científica soviética. Em películas como *Road to the stars* (*Doroga k zvezdam*, 1957), *Luna* (1965) ou *Planeta Bur* (1961), Klushantsev já utilizava técnicas divulgadas como pioneiras em *2001: Uma odisséia no espaço* (1968) (BARKER e SKOTAK, 1994a, 1994b).

Na França, os propósitos especulativos do cinema de ficção científica continuariam a se servir das propriedades realistas da fotografia. É o que pode ser verificado num filme de ficção dirigido por um cineasta famoso por sua obra documentária: o francês Chris Marker.

Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance. Com esta legenda explicativa começa *La Jetée* (1962), “filme de ficção científica feito com imagens fixas, à exceção de um único movimento” (VÁRIOS, 1986: 100).

O modelo do documentário clássico é o que mais se aproxima da estética de *La Jetée*, conforme se verifica no recurso ao *voice-over*, a narração do início ao fim que explica, comenta e antecipa cada plano ou cena. Como no documentário clássico ou ainda nos filmes-tese⁶, o narrador guia o espectador até determinadas conclusões ou “descobertas morais”, com propósito francamente didático. Quando a viagem no tempo começa a se efetuar, o narrador instiga nosso afeto pela realidade ao comentar o aparecimento de imagens “verdadeiras”: “um quarto de dormir verdadeiro”, “crianças verdadeiras”, “pássaros verdadeiros”, “gatos verdadeiros” e “sepulturas”. Se o cinema permite uma sofisticada manipulação do tempo através da montagem, *La Jetée* demonstra que mesmo imagens estáticas são capazes de se submeter ao fluxo do tempo. O filme trata de um conteúdo posto em constante debate através de sua forma⁷.

⁵ Segundo o Internet Movie Database, seriam quatro os consultores científicos em *Planeta Bur*: B.T. Denison, K.K. Flerov, A.M. Kasetkin e A.V. Markov. (<http://www.imdb.com/title/tt0056352/fullcredits>)

⁶ Aqui convém ressaltar que o filme-tese ou a guia do espectador não são fenômenos observáveis apenas no escopo do documentário clássico. O *cinéma-vérité*, o direto ou filmes de entrevista polifônicos também podem servir ao reforço de uma tese proposta de antemão, por vezes de maneira ainda mais sutil e eficaz do que o documentário clássico.

⁷ Observamos então, com maior evidência, a função da macronarrativa, qualidade cinematográfica já examinada por André Gaudreault em “Film, Narrative, Narration - The Cinema of the Lumière Brothers” (1990). Gaudreault menciona a análise de *La Jetée* feita por Roger Odin, para quem “o filme que consiste inteiramente em fotografias ou ‘imagens congeladas’ apresenta um ‘efeito de *slide*’” (ODIN apud GAUDREULT, 1990: 72). Comenta também estudos de Roman Gubern e Jurij

Se para Bazin a fotografia foi a primeira técnica que dispensou o homem do trajeto mediador de representação da realidade, Kendall Walton advoga, após as investidas pós-estruturalistas ou pós-modernas, que as imagens fotográficas estão num patamar que as distingue das demais imagens pictóricas, ainda que não deixem de ser representações⁸.

“As imagens fotográficas são transparentes” (WALTON, 2005: 117 *et passim*)⁹, afirma Walton categoricamente. “Ao ver a fotografia de um cravo, vejo o cravo” (WALTON, 2005: 122), complementa. Quando vemos as fotografias de *La Jetée*, vemos as ruínas de Paris, os becos escuros do subsolo, o experimento científico, as lembranças do protagonista, as imagens do passado. Mesmo que isso dependa de um “*imagining seeing*”, como o proposto por Noël Carroll – e que Kendall Walton não negligencia. “Imaginamos ver” o Arco do Triunfo semi-destruído, “imaginamos ver” uma fase obscura da história da civilização,

Lotman, para chegar à noção de que “embora esses dois níveis da narrativa [a macro e a micronarrativa] sejam concomitantes, eles tendem inevitavelmente a cancelar um ao outro. Ou, mais precisamente, o segundo nível só pode operar tendendo a encobrir o primeiro: espectadores não estão cientes de estarem assistindo a um vasto número de micronarrativas sendo ligadas e se acumulando, peça por peça, para a criação de uma macronarrativa. Em outras palavras, a macronarrativa é formada não por micronarrativas sendo encadeadas, mas pelo fato de as mesmas serem sistematicamente desconsideradas enquanto tais. Esse é o caso, pelo menos, num certo tipo de narratividade (o qual tem sido de fato dominante na prática cinematográfica)”. (GAUDREAULT, 1990: 72-3).

Se com a ausência de movimento perde-se a micronarrativa, isto é, a narrativa inerente à movimentação interna de cada plano em particular, *La Jetée* demonstra que a macronarrativa, a narrativa decorrente da sucessão de planos, uma vez preservada, sustenta sem problemas todo o procedimento do discurso fílmico. Pois como já disse Raymond Bellour, “(...) não é o movimento que define o cinema de forma mais profunda (Peter Wollen tinha razão, ao lembrá-lo recentemente), mas o tempo.” (BELLOUR, 1997: 92). Bellour refere-se entre parênteses ao artigo “Feu et Glace”, no qual Peter Wollen assinala, na página 21, que “o movimento não é uma necessidade inerente ao cinema” e que “a impressão de movimento também pode ser criada por uma decupagem de imagens fixas” (WOLLEN apud BELLOUR, 1997: 129).

⁸ “Quase todos os filmes são representacionais; mais especificamente, são representações que retratam alguma coisa, são imagens pictóricas. (...) as fotografias distinguem-se entre as imagens pictóricas por sua *transparência*: olhar uma fotografia é de fato ver, de forma indireta, porém genuína, o objeto nela representado.” (WALTON, 2005: 105).

⁹ O autor continua explicando: “(...) não importa se o que vejo mantém comigo esta ou aquela relação espacial. (Ver um objeto pode exigir ver algo que é verdadeiro a seu respeito, podendo resultar disso a exigência de que ver alguma coisa é, num sentido relevante, reconhecê-la. Mas disso não resulta a exigência de ver o que os fatos egocêntricos predominam - fatos sobre a relação espacial do objeto com o observador)”. (WALTON, 2005: 117)

período de decadência humana e de nostalgia, mas “imaginamos ver” tudo isso, evidentemente, sobre o suporte persuasivo da imagem fotográfica. Raymond Bellour sintetiza a questão do apelo documentário de *La Jetée* ao expor estas impressões:

Mas gostaria, principalmente, de dizer por que esse filme de ficção (e até mesmo de ficção científica) pôde parecer indispensável numa seleção de caráter documentário (isso valeria também, por exemplo, para *Coloque des Chiens*, de Raoul Ruiz). A coisa é simples, apesar de estranha: é que a fotografia, em si mesma, mas também em sua diferença em relação ao filme, ainda mais quando este filme é um filme de ficção, tem uma dimensão documentária indiscutível. Ela não duplica o tempo, como o filme; ela o suspende, fratura, congela e, desse modo, o “documenta”. Ela constitui, por assim dizer, uma verdade absoluta de cada um dos instantes sobre os quais assenta seu domínio. “A foto é a verdade” (foi o que Godard pediu para Michel Subor dizer a Anna Karina, acoçando-a com sua máquina em *O Pequeno Soldado*). Mas o que realmente significa a frase: “O cinema é a verdade 24 vezes por segundo?” Algo impossível, visto que o cinema esconde o que a fotografia mostra: cada imagem por si mesma, em sua verdade nua, que sucumbe a seu transcorrer. A menos que o cinema possa, em seu próprio transcorrer, aproximar-se dessa verdade por diversos meios entre os quais imagino que o mais seguro, ou pelo menos o mais marcante, seja o de contar uma história, feita de instantes congelados, desde a sua tomada, seja qual for “a vida” com que sejam dotados pela montagem, pela música, pelo texto e pela voz. É o que faz *La Jetée*, dois anos depois de *O Pequeno Soldado* da revolução do cinema ter lançado sua fórmula. Trata-se ao mesmo tempo de uma maneira (de novo: não é a única, mas uma das mais radicais e, provavelmente, a mais marcante, de um modo ao mesmo tempo abstrato e material) de verificar uma segunda proposição de Godard, que é preciso articular à primeira (elas se esclarecem mutuamente): um filme sempre deve ser o documentário de sua própria filmagem (BELLOUR, 1997: 170-1).

Recentemente, *Filhos da Esperança* (*Children of Men*, 2006), de Alfonso Cuarón, retoma a vocação documentária de um certo cinema de ficção científica numa perspectiva baziniana. Entrevistas com o elenco, equipe técnica e o próprio diretor deixam clara a intenção documentária do filme¹⁰. Além disso, *Filhos da Esperança* prima pela tentativa de preservação da continuidade do espaço e do tempo, numa espécie de apologia do plano-seqüência.

O viés documentário de *Filhos da Esperança* já está contido no próprio pano de fundo da estória: um mundo decadente em que só o governo britânico ainda consegue impor alguma ordem. O preço disso é o estabelecimento de um

¹⁰ Cf. *Men Under Attack*, curta-metragem incluído como bônus no DVD distribuído no Brasil.

estado policial que combate ferozmente a imigração ilegal, enquanto ondas de refugiados não param de chegar ao país. Nesse cenário, ataques terroristas são creditados a um grupo rebelde pró-refugiados (The Fishes). Tendo em vista que *Filhos da Esperança* foi lançado em 2006, um ano após os ataques terroristas na capital britânica e em plena crise da imigração nos países ricos, não foi preciso extrapolar muito o noticiário contemporâneo para se chegar à Londres de 2028 do filme.

Basicamente, quatro planos-seqüência dominam a narrativa de *Filhos da Esperança*. O primeiro ocorre antes mesmo da apresentação do título. Ele começa no interior de um café em Londres, onde o protagonista Theo (Clive Owen) está assistindo, junto a várias outras pessoas, ao noticiário de TV que anuncia a morte da pessoa mais jovem do mundo, Diego Ricardo (o “Baby Diego”), assassinado em Buenos Aires aos dezoito anos de idade. Theo deixa o café e ganha a calçada. A primeira externa que revela Londres denuncia também a influência do filme *Blade Runner* (1982), do britânico Ridley Scott¹¹. Theo caminha alguns metros na calçada e pára para misturar algo ao café que trazia na mão. A câmera passa por suas costas e, ao tomar seu perfil esquerdo, uma explosão repentina destrói o café ao fundo, onde Theo se encontrava há poucos instantes. A câmera abandona Theo em direção ao café, de onde emerge uma mulher ferida. Entra o título “*Children of Men*”.

Esse primeiro plano-seqüência anuncia a tonalidade e frequência de tudo que virá a seguir. O segundo plano notadamente longo será um verdadeiro *tour de force*. Nele, Theo está na companhia de mais quatro pessoas num carro pequeno em movimento. A câmera tem seu eixo localizado mais ou menos no centro do veículo. Ela avança, fechando nos personagens que ocupam o banco de trás, e recua, revelando o motorista e o passageiro da frente. Giros de 180 e 360 graus permitem que a câmera cubra um raio considerável, revelando o exterior do veículo através do pára-brisa ou dos vidros laterais, bem como motorista e passageiro da frente de ponto de vista similar ao dos passageiros de trás. Os cinco personagens viajam bem até um carro em chamas bloquear a estrada e uma horda de vândalos investir contra eles. O motorista é forçado a fugir em marcha ré, enquanto os agressores atiram todo tipo de objeto no carro, inclusive um coquetel molotov. Dois agressores numa motocicleta partem em perseguição do carro. Até agora a câmera, claustrofóbica, ainda não saiu do interior do veículo, bem como não houve nenhum corte. Um dos motociclistas

¹¹ A Londres de *Filhos da Esperança* é uma cidade decadente. A tecnologia, embora avançada, parece estagnada, mal conservada e suja. Uma atmosfera depressiva (*dark*) parece envolver a cidade. A remissão a *Blade Runner* extrapola, porém, o nível cenográfico. Não só a fotografia do filme de Cuarón tem semelhanças com a de *Blade Runner*, como também a performance e caracterização de Clive Owen como Theo – o anti-herói, virtuoso sob pressão, envolto numa trama obscura, geralmente por causa de uma mulher – também lembra Harrison Ford como Rick Deckard, o que estabelece ainda uma relação oblíqua de *Filhos da Esperança* com o *film noir*.

dispara e atinge Julian (Julianne More) no pescoço. A ex-mulher de Theo, uma das líderes do movimento rebelde, sangra profusamente e acaba morrendo. A imagem (e, subentendida, a lente da câmera), ganha pingos de sangue. Theo livra-se dos perseguidores abrindo a porta do carro e atingindo a motocicleta. Carros da polícia cruzam o dos personagens principais. Um deles dá meia volta e obriga os fugitivos a parar. Luke (Chivitel Ejiofor), o motorista, mata os dois policiais que fazem a abordagem. Theo sai do carro, juntamente com a câmera. Há discussão entre ele e Luke. Finalmente o carro parte com todos a bordo, mas a câmera fica, voltando-se para os corpos dos policiais deitados na estrada. *Men Under Attack, making-of de Filhos da Esperança*, exhibe a dificuldade desse plano-seqüência em especial, para o qual foi necessária a criação de um aparato sofisticado.

O terceiro plano-seqüência digno de nota é o único não exatamente associado a morte ou violência. Trata-se da cena em que Kee (Claire-Hope Ashitey) dá a luz sua filha, num quarto para refugiados em Bexhill¹². Em tempo real, a câmera passeia sobre o corpo de Kee e de Theo, seu parceiro, até revelar a criança saindo de entre as pernas da jovem.

O quarto e último plano-seqüência importante retoma a ameaça e violência contida nos anteriores. Desta vez Theo, Kee, o recém-nascido, Marichka (Oana Pellea) e Sirdjan (Faruk Pruti) estão em pleno levante de refugiados nas ruas de Bexhill, tentando chegar a um ancoradouro. Mais longo que todos os demais, este plano-seqüência se resume no clímax do filme. Ao estilo da reportagem de guerra, a câmera segue Theo através da cidade em ruínas, no meio do fogo cruzado entre o exército e os rebeldes. Escapando dos tiros dos Fishes, Theo entra num ônibus usado como abrigo. Janelas se estilhaçam com as balas e gotas de sangue salpicam a lente da câmera, de forma ainda mais explícita que na seqüência do carro. Theo entra num prédio que está sendo alvejado pelo exército. Tudo lembra cenas da segunda guerra mundial, embora a estória se passe no futuro. Theo finalmente encontra Kee e o bebê e consegue salvá-los, tirando-os do prédio sob olhos perplexos, tanto dos refugiados quanto dos soldados. Pouco depois o longo plano é interrompido abruptamente, talvez porque, conforme aponta Bryan Nixon, Theo tenha recuperado a guarda de Kee e do bebê (NIXON, 2007). Temos aqui um ponto interessante. Diferente do usual, *Filhos da Esperança* recorre ao corte nos momentos de relativa ou total estabilidade – como nas primeiras conversas entre Theo e Jasper (Michael Caine) –, e aos planos-seqüência nos momentos de tensão, ameaça, violência e morte. Nesses planos longos, fica mais evidente a câmera na mão, a imagem trêmula tão associada à veracidade da cobertura jornalística. No plano do combate de rua em Bexhill é evidente o estilo de cobertura de guerra, a câmera na mão que persegue o repórter em meio ao fogo

¹² Localidade tornada uma espécie de gueto, nos moldes daqueles destinados aos judeus pelos nazistas.

cruzado, como nos conflitos cobertos pela CNN no Oriente Médio. Além disso, *Filhos da Esperança* guarda alguma similaridade com *Invasión* (1969), de Hugo Santiago, não só no pouco interesse em explicar o enredo, no foco sobre a ação em si mesma, mas também no balanço tenso entre estabilidade e ameaça, nas irrupções repentinas de violência intensa.

Bryan Nixon observa que, excetuando-se a cena do nascimento, cada plano-seqüência tem duração maior que a de seu precedente, num *crescendo* de ameaça e morte. No primeiro, personagens sem-nome são vítimas de uma explosão. No segundo, Julian é morta e, no terceiro, Theo é baleado, vindo a morrer pouco depois. Outro aspecto relevante apontado por Nixon é o convite à participação, ou melhor, a convocação do espectador proporcionada por cada um desses planos longos, mas em especial no claustrofóbico plano-seqüência do carro, e no do levante em Bexhill¹³. Nixon encerra sua análise de *Filhos da Esperança* concluindo que

These long takes serve as a motif that defines the turmoil in a society that has lost hope, providing a documentary-like examination of chaos in full motion. The viewer is thrown into this insanity before the plot even initiates, forced to deal with whatever happens next. By expertly filming these sequences in such a way, the viewer becomes personally involved, as there are no flashy editing devices to take away from the experience (NIXON, 2007).

Além dos planos-seqüência que promovem a preservação da continuidade de espaço e de tempo em momentos-chave do filme, convém ressaltar que toda a ação de *Filhos da Esperança* se dá em tempo real, ou pelo menos simula essa cadência. A porção decupada do filme não apresenta elipses significativas. Em outras palavras, a linha da diegese está colada à linha do discurso. Somando-se ao plano-seqüência está também o recurso à profundidade de campo como outro elemento de adesão a um realismo baziniano no filme de Cuarón.

Essa característica é corroborada por Slavoj Žižek quando este comenta que a verdadeira arte de *Children of Men* deve ser buscada no pano de fundo, e não no primeiro plano de cada imagem (ŽIZEK, 2009). Ao dizer isso, Žižek ratifica o papel da profundidade de campo no filme de Cuarón, numa perspectiva baziniana de análise. Ainda de acordo com Žižek, “O filme oferece o melhor diagnóstico sobre o desespero ideológico do capitalismo tardio, de uma sociedade sem história. (...) A verdadeira infertilidade está na própria falta de experiência histórica significativa.” Daí Žižek gostar tanto da seqüência em que

¹³ Nas palavras do próprio Nixon: “(...) each long take is lengthier than that which preceded it, and that the chance of death increases with each subsequent take. Due to the fact that these harrowing scenes are depicted in real time, the viewer is offered the sensation of standing, sitting, or running beside Theo for the duration of the chaos” (NIXON, 2007).

as maiores obras de arte do mundo aparecem guardadas em poder do Warden of England (ZIZEK, 2009).

Naturalmente, o filme resulta numa série de transformações da obra original, o romance *Children of Men*, de P. D. James, embora mantenha dois aspectos principais: o realismo e a especulação sociológica. Personagens são fundidos, ações rearranjadas, encurtadas ou acrescentadas. O filme de Cuarón exagera o realismo (ou até mesmo naturalismo) do romance de James – perceptível, por exemplo, nas descrições longas e detalhadas –, ao mesmo tempo em que lança mais luz sobre o pano de fundo sociológico enredado no livro, atualizando-o com detalhes da cena contemporânea. A ação do romance, já razoavelmente dinâmica, também é multiplicada. O foco sobre a esfera individual, em especial os conflitos internos do protagonista, perde terreno no filme para uma descrição mais detida do ambiente, do contexto social e político que envolve os personagens. Por exemplo, em relação ao protagonista, Theo Faron, o trauma da morte da filha pequena e o peso do parentesco e antigo relacionamento com o soberano da Inglaterra (Xan Lypiatt, “the Warden of England”) recebem pouca ou nenhuma atenção no filme, enquanto no romance esses aspectos são detidamente detalhados e respondem por muito do comportamento do personagem. Xan, o chefe do governo autoritário, tem sua relevância sensivelmente diminuída no filme de Cuarón. No livro, Theo é divorciado, mas sua mulher não é uma revolucionária. Ele se envolve com um grupo rebelde amador, os “Five Fishes”, e apaixona-se por Julian, um dos rebeldes. Eles pretendem a desativação do presídio da Ilha de Man (uma região abandonada à própria sorte, para onde são enviados todos os criminosos do Reino Unido), o fim do “Quietus” (um ritual de suicídio coletivo de idosos, franqueado pelo estado), dos “testes compulsórios de esperma” e do tratamento diferenciado dos “Sojourners”, jovens imigrantes responsáveis por boa parte da mão de obra no país. No filme de Cuarón, o Quietus é apenas sugerido, enquanto os temas da imigração e do racismo ganham importância. A figura do gueto também ganha maior destaque, sendo Bexhill o equivalente à Ilha de Man. Os “Ômegas”, a última geração humana, responsável por muito do vandalismo e superstição que se abateram sobre a sociedade, praticamente inexistem no filme, onde os Fishes são bem mais complexos e perigosos. No romance é Julian quem está grávida, enquanto que, no filme, a primeira gestante em mais de 25 anos é uma jovem negra, imigrante. O romance recria, numa atmosfera de ficção científica, a fuga de José, Maria e o Menino Jesus do perigo representado por Herodes. Nisso, *Children of Men* relembra um romance brasileiro também considerado ficção científica: *O Fruto do Vosso Ventre* (1976), de Herberto Salles, bem como *O 31º Peregrino* (1993), de Rubens Teixeira Scavone. As referências ao Cristianismo começam no próprio título do romance de P. D. James e estendem-se pela fuga dos “Fishes”, acompanhados por Theo, culminando no nascimento da criança. Coincidentemente, o romance é dividido em 33 capítulos, como a idade de Cristo. Seu pai, Luke, é o mais –

senão o único – religioso entre os personagens, responsável pela fé e cristandade de Julian. Como Cristo, Luke se sacrifica para salvar a vida de Julian e assegurar o nascimento do “filho do homem” – diferentemente do filme, onde Luke é um ativista político inescrupuloso. Enquanto no romance Theo termina portando o anel do Warden of England, o filme opta pelo sacrifício do herói num final esperançoso porém melancólico, prolongando a ação do romance por horas depois do nascimento da criança.

Conclusões

Darko Suvin destaca na literatura de ficção científica seu referencial analógico ao presente (1980: 242). Toda a análise de Suvin baseia-se no reconhecimento do viés realista do gênero, embutido em seus conceitos de *novum* e suas referências à cognição¹⁴. Com isso, Suvin lança luz de uma só vez à articulação (dialética) entre as dimensões realista e fantástica do texto de ficção científica, responsável pela geração de uma síntese, bem como à historicidade do *novum* e, por extensão, da narrativa do gênero¹⁵.

Segundo Adam Roberts, a vocação realista da obra de ficção científica funciona como elemento de suporte, valorizando o *novum* (2000: 17-8). Irleamar Chiampi, por sua vez, observa que em toda narrativa fantástica, “(...) a falsidade lúdica das premissas improváveis é sustentada pela motivação realista, cuja mediação assegura o efeito chocante que o insólito provoca num universo reconhecível, familiar, estruturado” (CHIAMPI, 1980: 57). Muitos filmes de ficção científica partem de razoável embasamento científico e documental, num claro esforço de afiançar ainda mais um discurso que, já de início, goza da

¹⁴ O autor de *Metamorphoses of Science Fiction* observa que “(...) deve julgar-se a ficção científica pela densidade e riqueza dos objetos e agentes descritos no microcosmo do texto, parecendo-se nisso com a maioria da narrativa naturalista ou ‘realista’ e diferenciando-se totalmente da fantasia de terror. Outro modo de interpretar a distinção feita por Philmus em 1.2 consiste em criar outra tríade hegeliana, na qual a narração naturalista – que exerce um efeito de realidade empiricamente validado – seria a tese, os gêneros sobrenaturais – que carecem de tal efeito –, a antítese, e a ficção científica – onde o efeito de realidade acaba validado por uma inovação cognoscitiva – a síntese. Por sua vez, o *novum* essencial de qualquer relato de ficção científica deve ser julgado pelos novos *insights* que permita e possa permitir nas relações imaginárias, porém coerentes e deste mundo – ou seja, *históricas* – que apresenta.” (SUVIN, 1980: 81).

¹⁵ Adiante no marxismo de sua análise, Suvin assinala que “Todas as deduções e correlativos epistemológicos, ideológicos e narrativos do *novum* levam à conclusão de que a ficção científica importante é um modo especificamente indireto de comentar o contexto coletivo do autor, que geralmente resulta num comentário surpreendentemente concreto e agudo.” (SUVIN, 1980: 84).

impressão de realidade do cinema¹⁶. Num capítulo sobre as tentativas fracassadas de adaptação do romance *I am Legend* (1954), de Richard Matheson, David Hughes cita Ridley Scott, diretor de *Alien*, *O Oitavo Passageiro* (1979) e *Blade Runner* (1982): “Eu penso que o verdadeiro poder da ficção científica aparece quando você olha para a frente e se sente inseguro por se sentir como se estivesse retratando o que poderia ser. Isso poderia ser acurado” (SCOTT apud HUGHES, 2001: 129). Hughes observa que “Essa abordagem ultra-realista seria claramente fundamental para a versão de Scott de *I am Legend*, tanto quanto foi para *Blade Runner*” (2001: 129).

Em “Science Fiction and Realism”, capítulo de *A Rethoric of the Unreal*, Christina Brooke-Rose examina as teorias de alguns estudiosos que já se pronunciaram sobre a ficção científica, em especial Tzvetan Todorov e Darko Suvin. Segundo Brooke-Rose, para Todorov e outros autores, a ficção científica pertenceria às categorias do maravilhoso e do romance, enquanto que para Suvin a ficção científica estaria mais ligada ao realismo, em função de seu cognitivismo e pluritemporalidade (BROOKE-ROSE, 1981: 81). Brooke-Rose examina também a tese de Robert Scholes, expressa em *Structural Fabulation: An essay on fiction of the future* (1975), segundo ela capaz de reconciliar a discussão sobre ficção científica como maravilhoso ou ficção científica como realismo¹⁷. Tendendo para a tese de Darko Suvin, Brooke-Rose conclui que

O livro de Scholes é a afirmação mais clara que pode nos ajudar a reconciliar as teses contaditórias: ficção científica como maravilhoso / ficção científica como realismo. Porque claramente a ficção científica é ambos. Para Todorov e outros a ficção científica pertence ao maravilhoso e ao romance, para Suvin ela se assemelha ao realismo. (...) E no entendimento de Scholes, para quem a ficção científica é uma “fabulação estrutural”, uma nova forma de fabulação especulativa, que usa o mundo imaginado, radicalmente descontínuo, para confrontar nosso mundo conhecido de uma forma cognitiva, ela também deve ser realista (BROOKE-ROSE, 1981: 81).

Brooke-Rose se apóia também no trabalho de Philippe Hamon (1973) sobre a literatura realista para defender a idéia de que ficção científica e ficção realista partilham técnicas e características¹⁸.

¹⁶ Sobre isso ver Christian METZ, “A respeito da impressão de realidade no cinema”, em *A Significação no Cinema*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1972, p. 15-28.

¹⁷ A autora cita Scholes, para quem “Fabulação é ficção que nos oferece um mundo clara e radicalmente descontínuo (ou diverso) do que conhecemos, embora retorne para confrontar esse mundo conhecido de alguma forma cognitiva.” (SCHOLES, 1975: 29 apud BROOKE-ROSE, 1981: 81)

¹⁸ “(...) a maioria das características do discurso realista descritas por Hamon parece ser partilhada pela ficção científica, (...). É claro que pelo menos a FC tradicional toma na íntegra e no atacado a maioria das técnicas da ficção realista: a narrativa pós-datada no

Também Raymond Williams, em “Realism and the Contemporary Novel”, observa o método realista em determinadas obras de ficção científica, em especial aquelas que ele considera representativas de um tipo de romance social¹⁹. Logo no início de “Realism and Contemporary Novel”, Williams observa que “o realismo não é um objeto a ser identificado e apropriado”. “Ele é, na verdade, uma maneira de descrever certos métodos e atitudes, e as descrições, naturalmente, têm variado, nas trocas ordinárias e desenvolvimento da experiência” (1984: 300). Williams comenta também que, no século XX, tornou-se razoavelmente aceita a idéia de que o realismo literário não teria seu objeto restrito ao comum, contemporâneo e cotidiano. A realidade de uma experiência estaria assim validada por diferentes tipos de método artístico²⁰. Isso abre uma nova perspectiva para narrativas fantásticas como a de ficção científica²¹.

Uma vez passíveis de transmutação para o contexto cinematográfico, o exame procedido por Brooke-Rose e a análise de Williams colaboram, portanto, para a idéia de que a ficção científica articula dois vetores, o realista e o fantástica, de maneira interdependente.

Obviamente, esta análise cobre apenas uma pequena parcela do cinema de ficção científica mundial. Outros títulos, como *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard, e *Invasión* (1969), de Hugo Santiago, também poderiam ser analisados

pretérito, o *flashback* explicativo e o abuso do discurso indireto livre para os pensamentos dos personagens” (BROOKE-ROSE, 1981: 100-2).

¹⁹ Segundo Raymond Williams, nesse gênero de literatura, “um padrão específico é abstraído, da soma da experiência social, e toda uma sociedade é criada desse padrão. Os exemplos mais claros estão no campo da *future-story*, onde o dispositivo “futuro” (geralmente apenas um dispositivo, pois quase sempre é obviamente sobre a sociedade contemporânea que se está escrevendo; de fato, essa tem se tornado a principal maneira de se escrever sobre a experiência social) remove a tensão entre o padrão selecionado e a observação normal. *Admirável Mundo Novo, 1984 e Fahrenheit 451*, são poderosa ficção social, na qual um padrão é tomado da sociedade contemporânea e materializado, como um todo, noutra tempo ou lugar.” (WILLIAMS, 1984: 307). É justamente a esse texto de Williams que Darko Suvin remete em seu destaque do realismo e contemporaneidade na ficção científica (Cf. SUVIN, 1980: 77).

²⁰ *Ibid.*, p. 301-2.

²¹ Segundo Williams, “Quando primeiro foi descoberto que o homem vive através de seu mundo perceptivo, o qual é uma interpretação humana do mundo material a seu redor, isso foi pensado como a base para a rejeição do realismo; somente uma visão pessoal era possível. Mas arte é mais do que percepção; é um tipo específico de resposta ativa, e parte de toda a comunicação humana. Realidade, em nossos termos, é o que os seres humanos tornam comum, por meio do trabalho e da linguagem. Assim, justamente nos atos de percepção e comunicação, essa interação prática do que é pessoalmente visto, interpretado e organizado e o que pode ser socialmente reconhecido, sabido e formado é rica e sutilmente manifesta” (*Ibid.*, p. 314-5).

sob o prisma talvez de outros tipos de realismo, como o brechtiano. O que fica evidente é que, por mais heterogênea que seja a produção de ficção científica no cinema mundial, boa parte dela não é refratária ao(s) realismo(s) em suas diversas manifestações – muito pelo contrário.

Referências

- BARKER, L. e SKOTAK, R. (1994a) “Klushantsev: Russia’s wizard of Fantastika” (Part 1). *American Cinematographer*, v. 75, nº 63, p. 78-83.
- _____. (1994b) “Klushantsev: Russia’s wizard of Fantastika” (Part 2). *American Cinematographer*, v. 75, nº 7, p. 77-82.
- BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.
- BROOKE-ROSE, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge/London/New York: Cambridge University Press, 1981.
- CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CLARENS, C. *An Illustrated History of Horror and Science Fiction Films: The Classic Era, 1895-1967*. New York: Da Capo, 1997.
- GAUDREAU, A. ‘Film, Narrative, Narration - The Cinema of the Lumière Brothers’. In ELSAESSER, T. e BARKER, A. (eds.). *Early cinema: space, frame, narrative*. London: BFI, 1990.
- HUGHES, David. *The Greatest Sci-Fi Movies Never Made*. Chicago: A Cappella, 2001.
- MCGILLIGAN, Patrick. *Fritz Lang: The Nature of the Beast*. New York: St. Martin’s Press, 1997.
- METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NIXON, Bryan. ‘The Long Take: Finding Hope Amongst the Chaos’, *Film International*, disponível em <http://www.filmint.nu/?q=node/71> (acessado em 12 de junho de 2007).
- ROBERTS, A. *Science Fiction*. London: Routledge, 2000.
- SCHOLES, R. *Structural Fabulation*. Notre Dame, Ind.: Univ. of Notre Dame Press, 1975.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven/London: Yale University Press, 1980.
- VÁRIOS. *O Bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

WALTON, Kendall. Sobre Imagens e Fotografias: Resposta a Algumas Objeções.
In: RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema I*. São Paulo: Ed.
Senac São Paulo, 2005, pp. 105-125.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

_____. *The Long Revolution*. Middlessex: Penguin, 1984.

ZIZEK, Slavoj. “Zizek on Children of Men” (video). Disponível em
http://www.youtube.com/watch?v=pbgrwNP_gYE . Último acesso: 6 de
setembro de 2009.