



LIMITE DE ALERTA!

FICCÃO CIENTÍFICA EM ATMOSFERA RAREFEITA

Uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias
off-Hollywood

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



LIMITE DE ALERTA!

FICÇÃO CIENTÍFICA EM ATMOSFERA RAREFEITA: UMA
INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA FC NO CINEMA BRASILEIRO E EM ALGUMAS
CINEMATOGRAFIAS *OFF-HOLLYWOOD*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do título de Doutor em Multimeios

Orientador: Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos

CAMPINAS

2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Su76L

Suppia, Alfredo Luiz Paes de Oliveira.

Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita:
Uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em
algumas cinematografias off- Hollywood / Alfredo Luiz Paes
de Oliveira Suppia. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: José Mário Ortiz Ramos.

Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Cinema brasileiro 2. ficção científica 3. Crítica
cinematográfica 4. Cinema e história. I. Ramos, José Mário
Ortiz. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Alert Limit! Science Fiction in Rarefied Atmosphere:
An introduction to the study of SF in the Brazilian cinema and some off-
Hollywood filmographies”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Cinema brasileiro, Science
fiction. Moving-pictures criticism. Moving-pictures and history.

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos

Profa. Dra. Bernadette Lyra

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares

Prof. Dr. Eduardo Morettin

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira

Data da Defesa: 29-08-2007

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo
Doutorando Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia - RA 994778 como parte
dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca
Examinadora:**



Prof. Dr. José Mario Ortiz Ramos
Presidente/Orientador



Prof. Dra. Maria Bernadette Cunha de Lyra
Membro Titular



Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin
Membro Titular



Prof. Dr. Francisco Einaldo Teixeira
Membro Titular



Profa. Dra. Rosana de Lima Soares
Membro Titular

Dedico esta tese a dois grandes amigos que, infelizmente, tiveram de se separar de mim, momentaneamente, enquanto trilhávamos o mesmo caminho. Meu pai, Alfredo Suppia, amigo e apoiador, de quem herdei o gosto pela leitura, escrita e reflexão, e Kuma, companheiro de leituras e outros momentos felizes.
Espero revê-los.

Agradecimentos

A meus pais, Alfredo e Dolores, pelo apoio irrestrito, incentivo e compreensão.

A minha namorada Carla Rente, com quem divido projetos e aventuras.

A CAPES, pelo financiamento da pesquisa (*sem a bolsa ia ser impossível*).

À Profa. Dra. Lúcia Nagib, minha orientadora de mestrado e início de doutorado, a quem devo muito de minha formação.

Ao Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos, meu orientador, pela acolhida e cumplicidade.

Aos amigos Lúcio Reis e Rogério Ferraraz, pela amizade e colaboração constante.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Multimeios e do Depto. de Multimeios.

Agradecimentos destacados a todos os entrevistados: André Carneiro, Antônio Leão da Silva Neto, Braulio Tavares, Carlos Canela, Claudinê Perina Camargo, Clóvis Vieira, Eduardo Mondini, Eduardo Morettin, Elie Politi, Fernão Ramos, Francisco de Paula, Gerson Lodi-Ribeiro, Henrique de Oliveira Jr., Jorge Luiz Calife, José de Anchieta, Júlio Xavier, M. Elizabeth Ginway, Marcos Bertoni, Mariano Paz, Max Malmann, Máximo Barro, Paulo Bastos Martins e Roberto de Sousa Causo. Todos eles têm sua parcela de autoria neste trabalho, pois suas contribuições foram fundamentais.

Meus agradecimentos também a todos aqueles que, de alguma maneira e em alguma medida, colaboraram com este estudo:

Aarão Mendes Pinto, Adalberto Dalambert, Adam Frisch, Adilson Mendes, Adrian Martin, Alfredo Franz Keppler Neto, Ana Cláudia, Andy Sawyer, Antonio de Macedo, Armando Fernandes, Arthur Autran, Audemaro Taranto, Bernadette Lyra, Carolyn Wendell, Castorita e Emma do Arquivo Edgar Leuenroth, Celso Palermo, César Kieling, Charles Dias, Cida Sepúlveda, Constantine Verevis, Cybelle Tedesco, David Mead, David Neo, Deirdre Giraldo, Denilda Bortoletto, Denise Tavares, Diana Dobranszky, Edgar Franco, Etienne Samain, Francisco Alberto Skorupa, Fernando Almeida Diniz, Fernando Mascarello, Flávia Cesario Costa, Francisco Elinaldo Teixeira, Gelson Santana, Gilberto Schoederer, Guilherme Kujawski, Gumercindo da Rocha Dórea, Humberto Fimiani, Ian Christie, Ismail Xavier, Janet Martin, Janet Steiger, Janice Bogstad, João Luiz Vieira, Joel Yamaji, José Mário De Martino, José Mojica Marins, Larissa Koroleva, Laura Cánepa, Leandra Bizello, Leandro Moura, Liv Sovik, Lucas Vega, Luciana Araújo, Lúcio Manfredi, Marcelo Simmão Branco, Marcelo Carrard, Márcio Serelle, Marcíus Freire, Marino Zigiatti, Marcus Mello, Maurício de Bragança, meninas da biblioteca da Cinemateca Brasileira, Mia Tracey, Michael Walsh, Miguel Carqueija, Mino Barros Reis, Neuzo Marques, Orlando Senna, Paul Ramaeker, Paulo Marcos Bubolz, Paulo Thiago, Philip Kaveny, R. C. Nascimento, Remier Lion, Renato Pucci, Rosana de Lima Soares, Sergio Hartman, Sílvia Cléa Coutinho Ramos, Sílvio Alexandre, turma do “Cinema de Bordas”, Ulisses do site Putrescine, Wanda Jorge, Wendell Stein, Wilson Lazaretti e Zuleika Bueno.

“The more rationalistic a time becomes the more it needs the escape valve of the fantastic.”

Carlos Clarens
An Illustrated History of Horror and Science-Fiction Films, p. xix

Resumo

“A Ficção Científica no Brasil: Um planeta quase desabitado.” Esse é o título de um artigo do crítico e escritor Fausto Cunha¹, referente à literatura de ficção científica, mas que poderia ser aplicado também à análise do gênero no cinema brasileiro. Na Europa, nos EUA e no Japão, o cinema de ficção científica encontra terreno fértil. Sua relevância estética e econômica é evidente, desde o período mudo, sendo até hoje freqüente objeto de estudo. No Brasil, entretanto, a situação é um pouco diferente, uma vez que a ficção científica cinematográfica tem sido frequentemente encarada como algo “fora de lugar”. Afinal, podemos falar de ficção científica no cinema brasileiro? Esta tese traz uma resposta afirmativa a essa pergunta, muito embora tenhamos de levar em consideração algumas peculiaridades.

Ao contrário dos EUA e Europa, o Brasil não tem grande tradição no estudo da ficção científica. Apesar disso, escritores brasileiros de ficção científica têm obtido reconhecimento internacional, e o cinema brasileiro tem tido experiências na produção de filmes do gênero. Por exemplo, manifestações da ficção científica no cinema brasileiro podem ser detectadas em comédias ou chanchadas dos anos 1940/50, distopias ecológicas dos anos 1970/80 e na produção mais recente, da retomada aos dias atuais. Mas por que o cinema brasileiro de ficção científica não tem tido maior desenvolvimento e visibilidade? Esta e outras perguntas serão discutidas neste trabalho, com base em bibliografia geral e especializada, análise filmica e entrevistas com autores, cineastas e pesquisadores. Em suma, o objetivo desta tese é levantar um novo debate mais detido acerca da ficção científica no cinema brasileiro e demais cinematografias que não a *hollywoodiana*, apresentando um panorama que busca melhor compreender o passado, presente e futuro de um gênero que insiste em sobreviver numa atmosfera muitas vezes hostil e rarefeita.

Palavras-chave: 1. cinema brasileiro 2. ficção científica 3. crítica cinematográfica

¹ In: L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, pp. 5-20.

Abstract

“SF in Brazil: A barely inhabited planet” is the title of Fausto Cunha’s essay² on Brazilian science fiction literature, and the starting point for this paper, as this approach could be also applied to the study of Brazilian science fiction cinema. In Europe, the United States and Japan, science fiction film has a long history since the early days of cinema, and continues to find fertile ground still today. Its economical and aesthetical relevance is outstanding and widely recognized. However, in Brazil the situation is rather different, and a national science fiction cinema is usually overlooked by film critics and scholars. Then again, can one talk about science fiction in Brazilian cinema? This dissertation brings an affirmative answer to this question, even though considering some particular features.

Contrary to the United States and Europe, Brazil does not have a tradition in science fiction studies. Despite this fact, Brazilian science fiction writers have been awarded around the world and Brazilian cinema does have experiences in science fiction film production – for example, from the 1940/50’s comedies and chanchadas to 1970/80’s ecological distopias and *fin-de-siècle* dark comedies. But why has Brazilian science fiction cinema been prevented from further development? This question, among others, will be herein discussed, based on general and specific bibliography, film analysis and interviews with writers, scholars and filmmakers. In sum, the aim of this paper is to raise a new and careful discussion on science fiction in the Brazilian cinema and other *off-Hollywood* filmographies, outlining a panorama that attempts to better understand the past, present and future of a genre that insists on surviving in a rather hostile and rarefied atmosphere.

Key-words: 1. Brazilian cinema 2. science fiction 3. film critique

² L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, pp. 5-20.

Sumário

Introdução.....	p. 1
1. Cinema de Ficção Científica: métodos de abordagem e definição.....	p. 9
2. Esboço para uma história do cinema internacional de ficção científica.....	p. 13
3. Panorama da ficção científica no cinema brasileiro de longa-metragem.....	p. 87
4. Panorama da ficção científica no cinema brasileiro de curta e média-metragem.....	p. 219
5. Cinema de FC no México, Argentina e Leste Europeu: cotejos com o Brasil.....	p. 249
6. Bifurcação.....	p. 317
7. Ficção científica no cinema brasileiro e Realismo Mágico: um rápido comentário...p.	335
8. O paradigma tecnológico e os supostos obstáculos à FC no cinema brasileiro.....p.	341
9. O papel de uma ideologia: o Imperialismo enquanto fator de estímulo à FC.....p.	361
10. Afinidade do Brasil com o imaginário ou iconografia da FC.....p.	365
11. Conclusões preliminares.....p.	371
Bibliografia.....	p. 377
Anexos	
a. Breve histórico da literatura de ficção científica internacional.....	p. 387
b. Breve histórico da literatura de ficção científica brasileira.....	p. 397
c. Diferenças básicas entre ficção, ciência e ficção científica.....	p. 403
d. Definições de ficção científica.....	p. 407
e. Subdivisões da FC segundo L. David Allen.....	p. 415
f. Do <i>novum</i> à “lógica materialista”, passando pelo silogismo aristotélico..... p.	419
g. A questão da verossimilhança na FC.....	p. 429
h. As vocações da ficção científica: realismo x fantástico.....	p. 431
i. Diferenças entre FC e Horror: uma nota.....	p. 443
j. Diferenças entre a FC literária e a cinematográfica.....	p. 445
l. Lista de filmes brasileiros citados.....	p. 447

Introdução

“A Ficção Científica no Brasil: Um planeta quase desabitado”, é o título de um artigo do crítico e escritor Fausto Cunha¹, sobre a trajetória do gênero na literatura, mas que poderia ser aplicado também ao estudo da ficção científica no cinema brasileiro. Afinal, podemos falar de ficção científica no cinema brasileiro? Pode-se responder negativamente a essa pergunta argumentando que não há, no Brasil, uma indústria cinematográfica que justifique o mapeamento de um gênero, em especial um tão complexo como a ficção científica. O cinema nacional é muitas vezes pensado em ciclos, e abordagens de gênero não são muito freqüentes, até porque parecem mais adequadas à análise de um contexto cinematográfico industrial, o que não seria exatamente o caso brasileiro.² Nesse panorama, alguns gêneros passariam despercebidos pela crítica e pelos historiadores, como é o caso da ficção científica, um universo aparentemente exclusivo de cinematografias economicamente poderosas.

José Mário Ortiz Ramos já apontou alguns fatores que emperram a discussão do cinema de gênero no Brasil, dentre eles a contraposição entre “filme de gênero” e “filme de autor”, desdobramento da tradicional oposição entre “cultura de massa” e “cultura erudita”.³ Segundo Ortiz Ramos, o cinema de gênero é depreciado sob uma ótica *frankfurtiana*, tomado como o reino do “sempre igual”, da repetição e do estereótipo, enquanto a “obra” do cineasta-autor é tomada como “espaço mágico da criatividade, da expressão individual.”⁴

Inicialmente, convém chamar a atenção também para as dificuldades de uma pesquisa sobre ficção científica no cinema brasileiro. Diferente do que se verifica nos EUA ou na Europa, não temos no Brasil uma prática continuada de cinema de ficção científica.

¹ In: L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, 1976, pp. 5-20.

² Fernão Ramos observa que “O cinema brasileiro possui como uma de suas características mais fortes a intermitência. Usando uma figura jocosa, podemos dizer que a produção cinematográfica nacional, no decorrer deste século, tem a disposição de pequenos e febris soluços. Anos breves de atividade, seguidos por longos períodos de calmaria.” Fernão RAMOS, prefácio a Sônia Aparecida FARDIN et al. (org.), *Imagens de um Sonho: Iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*.

³ Cf. José Mário Ortiz RAMOS, “A questão do gênero no cinema brasileiro”, *Revista da USP*, nº 19, st/out/nov 1993, pp. 109-113.

⁴ Ibid., p. 110.

Do mesmo modo, também não dispomos de uma tradição de crítica e pesquisa do gênero, seja no cinema ou na literatura, algo já bem mais comum na França, Reino Unido ou EUA. Assim, excelentes obras de catalogação e análise do cinema brasileiro ignoram o gênero ficção científica.

Às dificuldades de infra-estrutura somam-se obstáculos culturais. A ficção científica no Brasil é freqüentemente encarada como gênero estrangeiro em nosso horizonte artístico ou cultural. Segundo M. Elizabeth Ginway, sobre literatura, “A ficção científica brasileira também sofre da idéia de que um país do Terceiro Mundo não poderia autenticamente produzir tal gênero, e das atitudes culturais elitistas que prevalecem no Brasil.”⁵ A autora prossegue afirmando que

(...) a ficção científica brasileira, eu creio, tem sofrido duplamente, primeiro por suas associações com “arte baixa” e ficção popular, e segundo, por ser um gênero imaginativo em um país que dá um alto valor ao realismo literário. (...) Por essas razões, a ficção científica poderia ser considerada “inauténtica”, ou seja, não representativa da cultura brasileira. Como um gênero que cresceu a partir das sociedades industrializadas, talvez ele seja melhor visto como o que Roberto Schwarz chamou de “idéias fora do lugar”, i.e., um exemplo da importação de modelos literários estrangeiros ao Brasil.⁶

O mesmo que Ginway diagnostica no panorama literário brasileiro pode ser verificado no cinema. Os preconceitos e obstáculos que se apresentam à ficção científica na literatura brasileira dobram ou triplicam de tamanho no âmbito do cinema brasileiro. Não só pelo fato de o cinema ser uma arte cara, que demanda infra-estrutura elaborada, mas também por ser terreno de disputa ainda mais evidente com o domínio estrangeiro.

⁵ M. Elizabeth GINWAY, *Ficção Científica Brasileira*, p. 27.

⁶ Ibid., pp. 29-30. Aos poucos o cenário tem mudado. A academia brasileira tem dado maior atenção à ficção científica em variadas mídias e artistas brasileiros têm chamado atenção pela qualidade de seus trabalhos. Curiosamente, nos países desenvolvidos, onde a ficção científica encontra atmosfera mais favorável à sua propagação, ainda há quem negue a universalidade do gênero e feche os olhos para a produção de ficção científica dos países em desenvolvimento, como David G. HARTWELL, que na introdução de seu *The World Treasury of Science Fiction* (Boston: Little Brown, 1989, p. xvi) afirma que “não há ainda uma FC do terceiro mundo realmente identificável. Os países subdesenvolvidos não têm respondido ao apelo tecnologicamente otimista da FC, talvez porque esse futuro visionário preenchido com maravilhas mecânicas pareça tão além dos seus recursos atuais.” (Apud M. Elizabeth GINWAY, *Ficção Científica Brasileira*, nota 2 da introdução, p. 228).

Não obstante, a despeito da inexistência de uma indústria cinematográfica propriamente dita no Brasil, e da subvalorização costumeira do cinema de gênero, afirmo que há, sim, ficção científica no cinema brasileiro, ainda que tenhamos de levar em conta algumas peculiaridades. Antonio Costa reforça que “Certamente o fenômeno dos gêneros diz respeito ao cinema em todos os países e a narrativa cinematográfica o compartilha com outras formas expressivas pré-existentes, como a literatura e o teatro.”⁷ No caso específico da ficção científica (ou simplesmente FC), John Baxter realça uma suposta “americanidade” inerente ao gênero:

A maioria dos países tem tentado o cinema de ficção científica, alguns têm obtido sucesso em certa medida, mas a forma continua agressivamente americana, uma expressão de um impulso nacional que, assim como o *western*, repousa tão fundo na pele americana que jamais poderia ser revelada por alguém que não é um nativo.⁸

Para Baxter, o cinema de ficção científica “é a alma da tecnologia americana, a sombra moderna do *western*, a *hobbies magazine* feita carne ou, pelo menos, celulóide.”⁹ Isso implica uma visão nacionalista da ficção científica, em contraposição a outra, universalista, preferida neste trabalho. Baxter tem razão em certo sentido, mas surgem algumas perguntas. Advogar a nacionalidade da ficção científica não seria contraditório em relação aos princípios norteadores desse gênero? A globalização, processo não muito recente segundo alguns autores, mais a notória produção internacional de filmes de ficção científica, não seriam fatores de peso para a análise de um cinema de ficção científica universal? Em seu exame da literatura de ficção científica latino-americana, Rachel Haywood Ferreira observa que

Enquanto os latino-americanos podem apontar para antecedentes de sua ficção científica no hemisfério norte e reclamar esse *pedigree* estabelecido como deles próprios, a busca por uma árvore genealógica da FC mais diretamente nacional ou continental, no final do século XX e início do XXI, representa um desejo em provar que a ficção científica tem sido um

⁷ Antonio COSTA, *Compreender o cinema*, p. 99.

⁸ John BAXTER, *Science Fiction in the Cinema*, p. 208.

⁹ Ibid., p. 209.

gênero global desde seus primórdios, que a América Latina tem participado do gênero com apropriações e adaptações locais, e que essa participação é uma maneira pela qual a América Latina tem demonstrado uma conexão contínua com os debates literários, culturais e científicos na arena internacional. Mas como revela o exame de três textos do século XIX, um brasileiro, um argentino e um mexicano, a adição de textos pré-corrida espacial à árvore genealógica da FC latino-americana faz mais que fornecer raízes locais a seus escritores e leitores; isso alarga nosso entendimento do gênero na América Latina e periferia; estende nossa percepção sobre o papel da ciência na literatura e cultura latino-americana; e, junto com a FC latino-americana mais recente, contribui com novas perspectivas e possibilidades narrativas para o gênero como um todo.¹⁰

Com base nisso e nas sempre presentes trocas culturais entre as cinematografias de diversas nacionalidades, esta tese pretende demonstrar que nem o cinema de ficção científica, nem tampouco a literatura do gênero, são fenômenos restritos a nacionalidade. A ficção científica é, hoje, um fenômeno transfronteiriço. Portanto, existe sim cinema de FC no Brasil e demais países da América do Sul, assim como no leste europeu, na Turquia, na Coréia do Sul, possivelmente na África, Índia e demais localidades do globo. Numa palavra, onde há cinema corre-se o risco de haver cinema de FC. Sendo assim, este trabalho, na verdade uma introdução ao assunto, pretende contribuir para um estudo histórico e crítico da ficção científica no cinema de nosso país, tentando responder ou discutir basicamente as seguintes questões:

- 1) Podemos falar de ficção científica no cinema brasileiro?
- 2) Onde, como e quando ela se manifesta?
- 3) Por que a ficção científica no cinema brasileiro teria tido desenvolvimento discreto ou pouca repercussão?
- 4) Quais as alternativas disponíveis à ficção científica no cinema brasileiro?
- 5) Qual o futuro da ficção científica no cinema brasileiro?

¹⁰ Rachel Haywood FERREIRA, “The First Wave: Latin American Science Fiction Discovers Its Roots”, *Science Fiction Studies* # 103, Nov 2007, p. 432.

É necessário, porém, sublinhar o caráter introdutório desta tese, cujo objetivo primordial é conhecer um objeto e demarcar seu território, servindo de plataforma para eventuais pesquisas mais “verticalizadas”. Gostaria de esclarecer que, a despeito de investir numa abordagem de gênero, reconheço as diferenças entre a ficção científica manifesta no cinema brasileiro e aquela praticada num contexto cinematográfico industrial. Robert Stam assinalou que “as taxonomias genéricas no cinema têm-se caracterizado por uma notável imprecisão e heterotopia (...), e que “A temática é o critério mais débil para o agrupamento genérico, por não levar em consideração a forma como o tema é tratado.”¹¹ Concordo com o professor Stam e admito que, em meu estudo da ficção científica no cinema brasileiro, dedico especial atenção à temática de cada filme analisado - muito embora, por outro lado, também não ignore o aspecto formal. A ficção científica já foi referida como uma literatura de idéias, muito mais que de formas, daí sua dificuldade em ser acolhida pela alta literatura. Mas devo comentar que, em se tratando de ficção científica, suspeito que o tema acaba ditando uma forma e, por conseguinte, fica difícil subestimar a importância do motivo ou da iconografia presente nos filmes estudados.

Não sem razão, Robert Stam é particularmente cauteloso com relação aos riscos ou vícios dos estudos de gênero (taxonomismo e essencialismo), propondo maior atenção ao conceito de dialogismo (Bakhtin, 1930) e à teoria da intertextualidade (Kristeva, 1960). Segundo o professor Stam, “(...) o gênero poderia ser visto mais produtivamente como um aspecto específico da questão mais aberta e abrangente da intertextualidade.”¹² Stam defende o uso da idéia de “intertextualidade” em substituição a “gênero” pelo fato de o primeiro termo evitar uma certa tautologia inerente ao segundo, além de a intertextualidade ser mais “(...) ativa, pensando o artista como um agente que dinamicamente orquestra textos e discursos preexistentes”, e polivalente, na medida em que “(...) autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares quanto eruditos.”¹³ Ciente das

¹¹ Robert STAM, *Introdução à Teoria do Cinema*, p. 28.

¹² Robert STAM, *Introdução à Teoria do Cinema*, p. 225.

¹³ “A teoria da intertextualidade pode ser mais bem apreciada como uma resposta às limitações tanto da análise textual quanto da teoria dos gêneros. O termo “intertextualidade” apresenta uma série de vantagens na comparação com o termo “gênero”. Em primeiro lugar, o gênero tem uma qualidade circular, tautológica: um filme é um faroeste porque possui as características de um faroeste. A intertextualidade interessa-se menos pelas essências e definições taxonômicas que pela “interanimação” processual entre os textos. Em segundo

limitações e flutuabilidades da teoria de gênero, tentarei aqui privilegiar a intertextualidade, no sentido de analisar filmes que dialogam ou versam sobre temas em comum - os temas ou ícones familiares à ficção científica.

No trajeto desta pesquisa e reflexão sobre a ficção científica no cinema brasileiro, começaremos por um breve histórico do cinema de FC mundial. Em seguida, trataremos das manifestações da FC no cinema brasileiro de longa e curta-metragem, por meio do exame de filmes brasileiros de ficção científica, ou nos quais ocorra pelo menos um elemento de ligação com o gênero (um ícone, uma idéia familiar à ficção científica, uma citação ou um *novum*). Lembremos em tempo que, neste estudo, o gênero não é um conceito estanque - filmes exibem simultaneamente características de mais de um gênero e, dependendo do momento e propósito da abordagem, um filme pode ser considerado deste ou daquele gênero. Portanto, para que um filme seja considerado ficção científica, deve apresentar características temáticas e estruturais específicas, baseadas na metodologia proposta por Darko Suvin (*Metamorphoses of Science Fiction*), numa análise que não exclui a dimensão histórica do gênero.¹⁴

Conhecidos os longas brasileiros de FC ou que porventura mantenham alguma relação com o gênero, passaremos a um cotejo dessas manifestações com a produção equivalente no México, na Argentina e em países do leste europeu. Com base nesse amplo inventário de uma cinematografia de ficção científica transnacional e *off-Hollywood*, trataremos discutir os obstáculos ao desenvolvimento do gênero no Brasil, bem como algumas características que o particularizam. Finalmente, a conclusão do trabalho revisa toda essa trajetória e procura fecundar a semente de futuras discussões mais profundadas sobre o cinema fantástico ou de FC no Brasil e demais países em desenvolvimento. Os leitores interessados numa discussão mais teórica sobre definições de FC, origens, natureza e operacionalidade do gênero, diferenças entre a FC literária e a cinematográfica, entre outros temas, bem como num breve histórico da FC na literatura brasileira e internacional,

lugar, o gênero aparenta ser um princípio mais passivo: um filme “pertence” a um gênero como um indivíduo “pertence” a uma família ou uma “planta”, a uma espécie. A intertextualidade é mais ativa, pensando o artista como um agente que dinamicamente orquestra textos e discursos preexistentes. Em terceiro lugar, a intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares quanto eruditos.” (Robert STAM, *Introdução à Teoria do Cinema*, 226).

¹⁴ Sobre a análise dos gêneros no cinema, ver Rick ALTMAN, *Film Genre*.

podem buscar essas informações nos anexos deste trabalho. Os ensaios apresentados como anexos visam contextualizar a discussão a respeito da FC no cinema brasileiro e informar o leitor, haja vista a escassez de bibliografia nacional voltada para o estudo da ficção científica, em especial no cinema. Finalmente, devo esclarecer que o título desta tese traz uma homenagem a um dos mais genuínos filmes brasileiros de ficção científica, *Parada 88: O Limite de Alerta* (1978), de José de Anchieta.

1. Cinema de FC: métodos de abordagem e definição

Antes de começarmos nossa viagem através da ficção científica no cinema brasileiro, convém estabelecermos alguns critérios de definição e métodos de abordagem. Afinal, o que será, aqui, entendido por cinema de ficção científica?

Costumo pensar que há duas maneiras de se considerar o gênero da ficção científica no cinema, aplicável também a outras artes: uma ampla, abrangente (*lato sensu*) e outra estrita, restritiva e especializada (*stricto sensu*). Em sentido amplo, o cinema de ficção científica abrange uma extensa e até mesmo insuspeitada lista de filmes.

Todo filme que encerre um discurso científico e/ou a descrição de um artefato e/ou processo tecnológico relevante para a narrativa pode ser considerado um filme de ficção científica. Isto é, sempre que um discurso científico e/ou um procedimento e/ou um artefato tecnológico forem elementos centrais da narrativa, bem como influentes no desenvolvimento da estória, nas motivações e nos conflitos entre os personagens, teremos um filme de ficção científica. Pois esses filmes cumpririam, em tese, as duas propostas encerradas nos termos definidores do gênero, o substantivo “ficção” e o adjetivo “científica”. Um exemplo típico, dentre muitos outros, seria *O Óleo de Lorenzo (Lorenzo's Oil, 1992)*, de George Miller – a despeito de se tratar de um filme baseado em história real.

Esticando-se ao extremo essa concepção, teríamos um número enorme de filmes de ficção científica.¹⁵ De saída, qualquer filme rodado numa cidade já teria por esse motivo uma grande afinidade com a ficção científica, uma vez que é praticamente impossível dissociarmos cidade de ciência e tecnologia. Filmes de ficção com pano de fundo histórico, como os que representassem o naufrágio do *Titanic*, ou ainda a tragédia de Hiroshima, como *Chuva Negra (Kuroei Ame, 1989)*, de Shohei Imamura, poderiam também ser arrastados para a órbita da ficção científica, em maior ou menor grau. O enfoque *lato* do cinema de ficção científica amplia as fronteiras do gênero para muito além do que se pode imaginar num primeiro momento. Mas esse método de abordagem corresponde a uma hipertrofia, um exagero e até mesmo uma caricatura do gênero, sendo

¹⁵ No âmbito da literatura, Fausto Cunha comenta: “afinal, já disse Ray Bradbury que a *science fiction* não é um dos afluentes do *mainstream* literário: é o próprio *mainstream!*” (“Ficção Científica no Brasil – Um planeta quase desabitado”, em L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, p. 16).

de pouca utilidade para uma pesquisa criteriosa. Além disso, contraria imediatamente o alerta de L. David Allen, segundo o qual a ciência presente na ficção científica é sobretudo “ciência imaginária”, ou ao menos “ciência extrapolada”, aplicada à uma situação extrapolada, e não “ciência corrente”, em situação corrente.¹⁶

O outro modo de consideração do cinema de ficção científica, o modo estrito, é bem mais específico; procura erguer paredes em torno de uma matéria que, por natureza, é fluida. Nele também vale o paradigma de um cinema no qual o discurso científico e a descrição de procedimentos e/ou artefatos tecnológicos ocupam posição central ou fundamental na narrativa. No entanto, outros elementos entram em cena para melhor delinear o território, melhor destacar o gênero da ficção científica de outros gêneros cinematográficos bem conhecidos. Essa tarefa não é nada fácil. Arrisco dizer que ela seja impossível, e também que a perfeição de uma definição de ficção científica talvez nem seja um objetivo máximo, louvável ou meritório. O gênero da ficção científica, em todas as artes, sobrevive em constante mutação. E cada crítico ou estudioso tem sua visão particular do universo da ficção científica, ainda que, entre si, essas visões variem do muito ao ligeiramente diferentes. Diversos estudiosos não a dissociam do fantástico, ou pelo menos preferem examiná-la sempre em paralelo ao fantástico. Roberto de Sousa Causo, autor de *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil – 1875 a 1950* (2003), considera a ficção científica um subgênero que, ao lado da fantasia e do horror, compõem um grande campo literário: a ficção especulativa.¹⁷ Causo é bastante metílico na análise de cada um desses três subgêneros, respeitando suas especificidades; porém, é a ficção especulativa como um todo o seu principal interesse. Outros autores procedem a aproximações mais específicas. Neste trabalho, optarei por uma abordagem específica da ficção científica, restritiva em certos aspectos, mas também abrangente em outros. Pretendo dissociar, na medida do possível, o fantástico da ficção científica, não esquecendo, porém, das inegáveis relações de

¹⁶ Cf. L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, pp. 225, 227 e 235.

¹⁷ Causo aqui cita o uso corrente da expressão: “Porque o termo ‘ficção especulativa’, como agora mais freqüentemente usado, não define claramente nenhuma limitação genérica, ele veio a incluir [além da ficção científica] também a fantasia como um todo [incluindo o horror].” (John CLUTE & Peter NICHOLLS eds., *The Encyclopedia of Science Fiction*, p. 1145).

parentesco entre os dois gêneros, bem como da força do componente fantástico presente em toda e qualquer boa ficção científica.

Nesta abordagem estrita, logo de saída são descartados filmes como *Titanic* e *Chuva Negra*, por se tratarem de obras que, a despeito da relevância do viés científico e tecnológico, ficcionalizam fatos históricos e, portanto, prescindem da dimensão especulativa inerente à ficção científica genuína.

O método de abordagem da ficção científica no cinema brasileiro aqui privilegiado é essencialmente aquele proposto por Darko Suvin, baseado na noção de *novum* (ver Anexos). Assim, a ficção científica no cinema brasileiro manifestar-se-á sempre que a narrativa cinematográfica apresentar um *novum* validado cognitivamente. Não obstante, o uso dessa metodologia é aqui mais tolerante e flexível, com o objetivo de ampliar o *corpus* de análise, trazendo para a discussão filmes que portem apenas um elemento de ficção científica.

2. Esboço para uma história internacional do cinema de FC¹⁸

2.1 Primórdios do cinema de ficção científica

De acordo com Gregg Rickman, “a ficção científica enquanto tal dificilmente existiu antes do século XIX, e, como gênero específico e comercialmente viável, não antes da ascensão das *sf pulps* nos anos 1920.”¹⁹ Ainda de acordo com Rickman,

Os filmes levaram mais tempo – a ficção científica não foi reconhecida como um gênero cinematográfico comercial pela indústria de Hollywood antes de 1950. Depois de atingir o pico de popularidade nos anos 1950, e declinar no início dos anos 1960, a forma ressurgiu criativamente no final dessa mesma década, e comercialmente no fim dos anos 1970. Por um quarto de século desde o lançamento de *Guerra nas Estrelas* e *Contatos Imediatos do 3º Grau* em 1977, a ficção científica tem sido o gênero dominante em Hollywood, fazendo sucesso com um *blockbuster* atrás do outro enquanto vitrine, em particular, para os últimos efeitos especiais.²⁰

Não obstante, alguns elementos que irão mais tarde resultar no gênero “ficção científica” podem ser reconhecidos no cinema tão logo este foi inventado. Já no período silencioso e ainda no século XIX, começam a surgir filmes que configuram um cinema de “proto-ficção científica”, no qual podemos identificar o embrião daquilo que posteriormente viria a se tornar o cinema de ficção científica tal como conhecemos. Essa ficção científica cinematográfica prototípica está inserida no contexto maior de um cinema fantástico, e não é fácil distinguir claramente esses dois campos.

Em 1895 era publicado na Europa o livro *A Máquina do Tempo* (*The Time Machine*), do escritor inglês H.G. Wells. A obra narrava a aventura do inventor de uma máquina que lhe permitia viajar no tempo e explorar o futuro da civilização. No mesmo ano de 1895, outra “máquina do tempo” era apresentada ao público: o cinematógrafo dos irmãos Lumière. O aparelho permitia a filmagem e projeção da película fotográfica, numa

¹⁸ Este texto contou com revisão, correção e complementações valiosas do escritor e pesquisador Roberto de Sousa Causo.

¹⁹ Gregg RICKMAN, *The Science Fiction Film Reader*, Introdução, p. xiv.

²⁰ Ibid., p. xiv.

técnica capaz de produzir imagens em movimento. Em 24 de outubro de 1895, na Inglaterra, H. G. Wells e Robert Paul patenteavam sua própria “máquina do tempo”, “a mais significativa de todas as tentativas pioneiras de combinação do cinema com a ficção científica.”²¹ Para John Baxter, não fosse a falta de dinheiro para seu desenvolvimento, a invenção de Wells e Paul bem que poderia ter dado certo. Embora mais sofisticado, o sistema não era muito diferente do utilizado nas Hale’s Tours, uma cadeia de cinemas que até 1906 exibia vistas, geralmente filmadas de trens em movimento, em ambientes que simulavam vagões, com direito a maquinistas e efeitos sonoros.²²

Os irmãos Lumière, inventores do cinematógrafo, são os autores do que para alguns é o primeiro filme de ficção científica: *La charcuterie mécanique*, de 1895. Em virtude de, nessa época, o termo “ficção científica” não ser tão conhecido como rótulo de um determinado gênero literário ou cinematográfico, considero *La charcuterie mécanique* um dos – senão o primeiro – filme de proto-ficção científica. Nesse filme de apenas um minuto e um único plano, um porco é introduzido numa máquina que entrega, na outra extremidade, partes do animal. É provável que *La charcuterie* tenha sido exibido em determinadas ocasiões também em sentido reverso.²³ Como de costume na época, o filme dos Lumière gerou uma série de imitações na Europa e nos EUA, como *Dog Factory* (dir.: Edwin Porter, 1904), que utilizava a mesma técnica de *La charcuterie* para descrever uma máquina que transformava salsichas em cachorros.²⁴ Tanto em *La charcuterie méchanique*

²¹ John BAXTER. *Science Fiction in the Cinema*, p. 14. A máquina do tempo de Wells e Paul era, nas palavras de John Baxter, “(...) the first audiovisual mixed media art form, a chamber fitted with movable floors and walls, vents for injecting currents of air, and screens on which could be shown scenes from all periods of time by means of motion picture film and slides. Audiences could be given the illusion of moving back or forward in time, of seeing in close-up or at a distance life in eras long before or after their own. It was a sophisticated and showmanlike idea.” (*Ibid.*, p. 14).

²² Cf. Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 80.

²³ Mark BOULD observa que “The first twenty years of sf cinema were dominated by similar one-reel trick movies which exploited the basic special effects made possible by undercranking or overcranking the camera, split screens, dissolves, stop-motion and reverse footage. Such narratives as these films possessed hinged on X-rays, elixirs, giant insects, flying bycicles, hair-restoring tonics, supercars, dirigibles, invisibility and the mysterious powers of electricity, magnetism and monkey glands.” Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 79.

²⁴ Cf. Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 79.

quanto em *Dog Factory* podemos verificar um elemento da ficção científica em estágio embrionário.

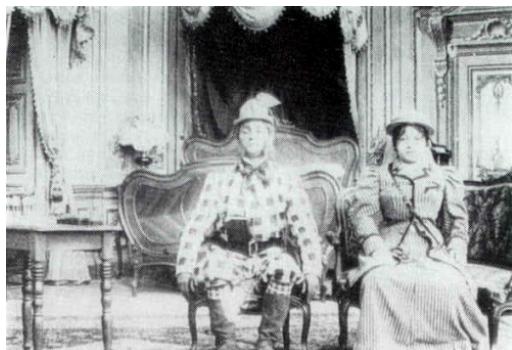
As fronteiras entre o documentário e a ficção científica (ou proto-ficção científica) são bastante tênues nesse período. Eduard Morettin observa que um filme da Edison Co. sobre “as maravilhas do magneto” era provavelmente exibido em meio a filmes de ficção, o que poderia sugerir a maneira com que era recepcionado pelo público.²⁵ Vale a pena notar também a predominância, na época, do que Tom Gunning denomina um “cinema de atrações”, no qual o espetáculo predomina sobre a narrativa. Levando em consideração a publicação de *A Máquina do Tempo* (*The Time Machine*, 1895), de H.G.Wells, como possível marco inicial do gênero, percebemos que o cinema e a literatura de ficção científica moderna nascem mais ou menos no mesmo período. Pouco depois, na França, o mágico-cineasta George Méliès lança *Gugusse et l'Automaton*, comédia sobre um autômato, e *Cirurgien Americain*, comédia sobre transplante, ambos em 1897. Em 1901, Ferdinand Zecca dirige *À La Conquête de l'Air*, em que um destemido inventor pilota uma máquina voadora. Em seguida, novamente Méliès, inspirado nas obras de Júlio Verne e H. G. Wells, realiza filmes como *Le Voyage dans la Lune* (1902) e *Le Voyage à travers l'impossible* (1904). Segundo de Chomón, cineasta espanhol com carreira na França, também realiza um importante filme de proto-ficção científica, *El Hotel Eléctrico* (1905), no qual um casal (o marido sendo o próprio Chomón) hospeda-se num hotel avançadíssimo, onde tudo é automatizado. Dentre os pioneiros do cinema fantástico, Méliès é sem dúvida alguma o mais famoso e prolífico, muito embora não devamos nos esquecer dos trabalhos de Zecca e Chomón nesse campo. Paulo Emílio Salles Gomes já chamava a atenção para o cinema do espanhol Segundo de Chomón, que junto a Méliès e Zecca compunha o que poderíamos chamar de um primeiro “tripé” do cinema fantástico²⁶ no período silencioso, o que acaba concentrando o impulso inicial do gênero na França da *Belle Époque*. Mas nem só franceses e espanhóis experimentaram inicialmente no gênero. Realizadores de destaque

²⁵ Entrevista com Eduardo MORETTIN (mini-DV), historiador e professor da ECA-USP, concedida na Cinemateca Brasileira, São Paulo, em 26/05/2007.

²⁶ Cf. Paulo Emílio SALLES GOMES. “A Hora Espanhola”, em *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 1, pp. 162-6.

no cinema fantástico da época também seriam os ingleses Walter R. Booth e J. Stuart Blackton, este último com carreira nos EUA.

Na Inglaterra, Walter Booth dirige *The ‘?’ Motorist*, filme de 1906 em que um casal chega ao espaço em virtude do excesso de velocidade, num carro mágico capaz de escalar edifícios e percorrer os anéis de Saturno. Também na Inglaterra, Charles Urban produz *The Airship Destroyer*, segundo John Baxter talvez o primeiro filme realmente merecedor do rótulo “ficção científica.”²⁷ Em 1909, o sub-gênero dos filmes de guerra futura tem um prenúncio em *England Invaded*, de Leo Stormont, e em 1910 a passagem do cometa Halley inspira o primeiro *disaster movie* de ficção científica, *The Comet*, produção americana com direção desconhecida. O sucesso de *The Airship Destroyers* (1909), também de Walter Booth,²⁸ filme baseado na obra de Júlio Verne sobre guerra futura em que são empregados dirigíveis bombardeiros, inspirou outras produções britânicas como *The Aerial Anarchists* (1911) e *The Pirates of 1920* (1911), este último de David Aylott e A. E. Coleby. Nos anos subseqüentes a 1910, surgem ainda nos EUA alguns seriados protagonizados por detetives científicos, como *The Exploits of Elaine* (1914), dirigido por Louis Gasnier e George Seitz, e *Lady Baffles and Detective Duck* (1915), dirigido por Allen Curtis.



El Hotel Electrico (1908), de Segundo de Chomón. O cineasta aparece no fotograma acima à esq., como hóspede do hotel maravilhoso em que tudo é automatizado.

²⁷ Cf. John BAXTER. *Science Fiction in the Cinema*, p. 16. Baxter observa que *The Airship Destroyer* também foi divulgado como *Aerial Warfare*, *Aerial Torpedo* e *Battle in the Clouds*.

²⁸ Não confundir com a produção anterior de Charles Urban.

A partir de então, a ficção científica teve um progresso tão rápido quanto o do cinema, que absorveu o gênero avidamente. O cinema deu novo fôlego às narrativas de ficção científica, graças a seus recursos técnicos propícios à criação de mundos imaginários e visualmente impressionantes. Assim, o cinema de FC alastrou-se. Partiu da Europa para os Estados Unidos, avançando do eixo França-Inglaterra-Alemanha para a União Soviética e depois Hollywood, e ganhou também o Japão e a América Latina.

Desde Méliès, o cinema de ficção científica vinha se inspirando na literatura. *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*, de Mary Shelley, inspirou diversas realizações ao longo da história do cinema, assim como *O Médico e O Monstro (The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde)*, de Robert Louis Stevenson, outra obra precursora do gênero na literatura. John Baxter comenta que o romance *She*, de H. Rider Haggard, publicado pela primeira vez em 1887, é uma obra-chave no campo dos filmes sobre mundos perdidos, com nada menos que cinco adaptações cinematográficas. Segundo Baxter, Méliès realizou filme inspirado em *She* já em 1899.²⁹

Se H. G. Wells e Júlio Verne foram dois autores clássicos da ficção científica que inspiraram uma infinidade de filmes ao longo da história do cinema, posteriormente George Orwell teve duas versões de seu romance *1984* transpostas para as telas (ambas produções britânicas, de 1956 e 1984, dirigidas por Michael Anderson e Michael Radford, respectivamente). Mais tarde, Anthony Burgess (*A Clockwork Orange*, com direção de Stanley Kubrick, EUA, 1971), John Wyndham (*The Day of the Triffids*, dirigido por Steve Sekely e Fred Francis, GB, 1962; *Village of the Damned*, dirigido por Wolf Rilla, EUA, 1960; *Children of the Damned*, com direção de Anton Leader, GB, 1963) e Isaac Asimov (*Bicentennial Man*, com direção de Chris Columbus, ALE/EUA, 1999), entre outros autores, também tiveram obras suas adaptadas. A profética e filosófica ficção científica de Arthur C. Clarke deu origem a pelo menos um filme memorável (*2001 – A Space Odyssey*, dirigido por Stanley Kubrick, EUA, 1968) e, até hoje, a ficção psicodélica e transcendente de Philip K. Dick inspira adaptações para o cinema (até agora, fora os projetos abortados: *Blade Runner*, dirigido por Ridley Scott, EUA, 1982; *Total Recall*, com direção de Paul Verhoeven, 1990; *Screamers*, dirigido por Christian Duguay, 1995; *Impostor*, com direção

²⁹ John BAXTER, *Science Fiction in the Cinema*, p. 79.

de Gary Fleder, 2002; *Minority Report*, dirigido por Steven Spielberg, EUA, 2002; *Paycheck*, dirigido por John Woo, EUA, 2003, e *O Homem Duplo*, com direção de Richard Linklater, EUA, 2006). Mesmo quando não explicitada, a relação entre literatura e cinema de ficção científica se deixa sentir. É o caso de *Gattaca* (1997), de Andrew Niccol, que sem dúvida alguma traz consigo ecos do *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley.

A primeira vez que *Frankenstein* ganhou a tela do cinema foi numa produção da Edison Company de 1910, escrita e dirigida por J. Searle Dawley. Os créditos iniciais já avisam que se tratava de uma “adaptação liberal”. Aqui o jovem Victor Frankenstein é mandado para a universidade e lá descobre o “mistério da vida”. Empenha-se então em criar o “ser humano perfeito”, mas, ao invés disso, “(...) a maldade na mente de Frankenstein cria um monstro.”³⁰ O procedimento que dá vida à criatura neste filme parece bem mais um ritual mágico ou alquímico do que propriamente científico. Segundo Carlos Clarens, essa imagem seria mais próxima ao original de Shelley do que a parafernália elétrica de versões subsequentes.³¹ O uso do PPV (Plano Ponto de Vista) e a mobilização do fora de campo por meio de um espelho exprimem a razoável sofisticação narrativa do *Frankenstein* da Edison Company.



Dois momentos no *Frankenstein* (1910) da Edison Co.: à esq., a criatura pouco antes de se ver no espelho pela primeira vez; à dir., Frankenstein vendo a criatura como seu próprio reflexo no espelho. Jogo mais intenso com a figura do duplo nesta interessante versão do romance de Mary Shelley, dirigida por J. Searle Dawley.

³⁰ Segundo intertítulo do filme.

³¹ Carlos CLARENS, *An Illustrated History of Horror and Science Fiction Films*, p. 38.

Roberto de Sousa Causo observa oportunamente que o filme de Dawley é simultaneamente próximo (o método de criação do monstro) e distante (o final feliz) do romance, e alguns de seus pontos básicos serão repetidos em versões posteriores.³² Já Phil Hardy vê além de uma engenhosa compressão do romance de Shelley, sugerindo que “(...) esta versão para a tela, (...) acertadamente reinterpretou, ao invés de condensar, o material original, numa experiência cinematográfica totalmente nova.”³³ Depois do *Frankenstein* da Edison Company, o romance de Shelley seria novamente adaptado em *Life Without a Soul*, lançado em 1915, e *Il Mostro di Frankenstein*, filme italiano de 1920, dirigido por Eugenio Testa.

Na França, após o declínio do cinema de Méliès, Abel Gance usa efeitos óticos em seu *La Folie du Dr. Tube* (1915), sobre cientista que faz experimentos com a luz. Nos EUA, Stuart Paton dirige *Twenty Thousand Leagues under the Sea* (1916), primeira adaptação da célebre aventura [ou viagem extraordinária] submarina de Júlio Verne capitaneada por Nemo, e D. W. Griffith escreve e produz *The Flying Torpedo* (1916). O filme de Griffith, porém, acabou sendo perdido, o que nos impede de avaliá-lo enquanto possível ficção científica. Na Dinamarca, Forest Holger-Madsen dirige *Himmelskibet* (1917), filme de discurso pacifista sobre expedição a um planeta Marte verdejante e habitado por plácidos marcianos. A Inglaterra continua apostando nas viagens aéreas e na imaginação de H. G. Wells com *First Men in the Moon* (1919), de Bruce Gordon e J. L. V. Leigh.³⁴

O cinema alemão exercerá enorme influência sobre o cinema de ficção científica, fantasia ou horror mundial, conforme se verifica a partir da série *Homunculus* (1916), de Otto Rippert. John Baxter afirma que os primeiros experimentos no cinema de ficção científica na Inglaterra, América, Dinamarca e França, são apenas marginalmente refletidos no cinema de ficção científica atual, enquanto o trabalho equivalente feito na Alemanha, nos anos 1910, deixou marcas indeléveis no filme moderno.³⁵ Ainda segundo Baxter,

³² Roberto de Sousa CAUSO, “The Frankenstein Continuum”, inédito, cópia cedida pelo autor, pp. 1-2.

³³ Phil HARDY. *The Overlook Film Encyclopedia: Science Fiction*, p. 41.

³⁴ Cf. John BAXTER. *Science Fiction in the Cinema*, pp. 18-20.

³⁵ Ibid., p. 21.

Há uma conexão direta entre *Homunculus*, *Frankenstein* e *O Monstro da Lagoa Negra*. De fato, esta progressão, que realmente começou com *O Golem* (1915) de Wegener, fornece o mais claro exemplo da influência do cinema alemão sobre o americano.³⁶

Constituída de seis partes com uma hora cada, *Homunculus* é, segundo John Baxter, o primeiro filme em que a ciência e os cientistas são descritos como intrinsecamente perigosos, espécie de prévia de quase todos os elementos que mais tarde se tornariam familiares ao cinema de ficção científica.³⁷ O filme de Rippert é sobre um homem artificial, carente de uma alma e dotado de capacidades sobre-humanas, que acumula poder e se torna um tirano, vindo finalmente a ser destruído pela divina providência.

Conforme veremos ao longo desta exposição, o aperfeiçoamento das técnicas de efeitos especiais e o advento da informática serão elementos de extrema importância para o desenvolvimento do cinema de ficção científica. João Guilherme B. Reis e Silva observa oportunamente que, “(...) na evolução do século do cinema existem relações estreitas entre o avanço tecnológico e o domínio da linguagem [cinematográfica]”³⁸. Nesse sentido, a análise da filmografia de ficção científica também deve manter em seu horizonte as transformações sociais e os progressos/retrocessos científico-tecnológicos extrafilmicos. Segundo Patrícia Warrick, “Invenção e imaginação interagem, cada uma refletindo as novas possibilidades da outra”³⁹. A autora observa que Isaac Asimov escreveu sua primeira história de robôs, *Robbie* (1940), sob a influência da visita a um robô em exposição na Feira Mundial de Nova York em 1939. Em contrapartida, Joseph Engelberger, o construtor

³⁶ John BAXTER. *Science Fiction in the Cinema*, p. 21.

³⁷ Ibid., p. 22. “*Homunculus* seems a primer of almost every sf film element. The experimental *ergo* dangerous *ergo* evil formation of the ‘mad scientist’ stereotype is apparent in Rippert’s drawing of Professor Hansen, the creature’s inventor, and the progression from Homunculus to more modern creatures is equally clear. Additionally, however, we can see the curious and again illogical imputation of superior physical strength to the manufactured creature, as if pure reason implied a natural mental and physical tyranny. Finally there is the divine destruction of the godless man, the obligatory blast of heat and light that destroys him with the element that created him. Countless deaths by fire, lightning, electricity and other similar causes can be traced directly to the climax of *Homunculus*.” (Ibid., p. 22.).

³⁸ João Guilherme B. REIS E SILVA, “Visões do futuro através do cinema”, *Sessões do Imaginário*, nº 7.

³⁹ Patrícia WARRICK. *The Cybernetic Imagination of Science Fiction Film*, p. 34.

do primeiro robô industrial, o Unimate (1958), confessa a influência que teve da obra *I, Robot*, de Asimov, quando era adolescente⁴⁰.

Anos 1920

Nos anos 1920, o cinema de ficção científica oferece uma certa variedade de mundos imaginários, alguns anunciando ameaças totalitárias. Autores como Mark Bould destacam no período o surgimento de diversos filmes e séries nos quais aparecem “cientistas loucos”, como *A Blind Bargain* (1922), dirigido por Wallace Worsley e protagonizado por Lon Chaney, ou o alemão *Alraune* (em português *A Mandrágora*, 1928), de Henrik Galeen, adaptação do romance de Hanns Heinz Ewers. Bould assinala também a recorrência dos “gênios do crime”, como em *Blake of Scotland Yard* (1927), de Robert Hill, e um ciclo de filmes sobre “rejuvenescimento”, como *The Young Diana* (1922), de Albert Cappelani e Robert Vignola, ou *Sinners in Silk* (1924), de Hobart Henley, todos nos EUA. Também nos EUA, o famoso romance de Arthur Conan Doyle⁴¹ é adaptado para o cinema em *The Lost World* (direção de Harry Hoyt, 1925), no qual se conferem longas e elaboradas seqüências de efeitos especiais.

Na França, René Clair apresenta uma Paris congelada no tempo em *Paris Qui Dort* (1923), filme sobre um cientista excêntrico e sua invenção maravilhosa (um aparelho capaz de deter o fluxo do tempo) que explora inteligentemente o cenário da Torre Eiffel. John Baxter comenta que *Paris Qui Dort* é um precursor do filme de ficção científica moderno, exibindo parte das mesmas preocupações presentes em obras modernas nesse campo.⁴² Dois anos depois de *Paris* estréia *L'Inhumaine* (1925), melodrama extravagante sobre um astro de ópera assassino que é ressuscitado pela máquinas de um fã-cientista. O filme valeu-se “dos talentos do pintor Fernand Léger para criar uma *mise-en-scène* derivada sobretudo da artificialidade geométrica do cubismo.”⁴³

⁴⁰ Cf. Patrícia WARRICK. *The Cybernetic Imagination of Science Fiction Film*, p. 34.

⁴¹ Publicado em 1912.

⁴² John BAXTER. *Science Fiction in the Cinema*, p. 24.

⁴³ Cf. John BAXTER. *Science Fiction in the Cinema*, p. 18.

Nos anos 1920 o cinema soviético produz *Aelita* (1924), baseado na obra homônima de Alexei Tolstói, dirigido por Yakov Protazanov, épico romanceado que exporta a Revolução Russa para Marte, com cenografia e figurino magníficos, de inspiração construtivista. Ainda na URSS, Lev Kuleshov dirige *The Death Ray* (*Luch Smerti*, 1925), melodrama panfletário, ao estilo de *Aelita*, em que o efeito de ficção científica fica restrito à espécie de *laser* empregado pelo herói contra o bombardeio fascista. Afara a URSS, porém, seria mesmo a Alemanha berço de experimentos fundamentais para o futuro do cinema de ficção científica. *Algol* (1920), de Hans Werkmeister, explora o antagonismo entre os mundos mágico e tecnológico, e utiliza cenários elaborados do arquiteto alemão Paul Scheerbart em seu “romance ineterestelar”. O tema dos transplantes ganha impulso na ficção científica com *As Mão de Orlac* (*Orlac's Hände*, 1925), de Robert Wiene, sobre pianista que, após acidente, supostamente recebe as mãos transplantadas de um assassino. O tema dos transplantes faria escola dentro e fora do cinema de ficção científica.

Superprodução da UFA (*Universum Film Aktiengesellschaft*) rodada em quase dois anos, *Metropolis*, de Fritz Lang, estréia em 1927. Epopéia futurista que é uma verdadeira síntese da modernidade, *Metropolis* marca um período em que o cinema de ficção científica descobre sua identidade. Segundo John Baxter,

Cada década tem encontrado coisas para elogiar e criticar em *Metropolis*, mas num aspecto cinematográfico essencial, a técnica, o filme alcança patamar elevado. Do dia de seu lançamento, em 1927, até hoje, *Metropolis* tem se mostrado uma rica fonte de inovações técnicas, e sua influência no cinema-espetáculo, especialmente nos anos 30 e 40 em Hollywood, é substancial.⁴⁴

No plano da técnica e efeitos, merece destaque o trabalho de Eugen Schüfftan no filme de Lang. Sobre isso, John Baxter comenta:

Os efeitos especiais inteligentes, uma combinação de maquetaria, perspectiva forçada e do “Processo Schufftan”, no qual modelos e espelhos posicionados estrategicamente em relação às lentes dão a impressão de imensas estruturas construídas à distância, ainda representa uma das mais refinadas combinações de realidade e fantasia no cinema.

⁴⁴ John BAXTER. *Science Fiction in the Cinema*, p. 26.

Embora essas técnicas, ou suas variações, tenham sido desenvolvidas por técnicos americanos já em 1908, o uso delas em *Metropolis* é notadamente o mais habilidoso em toda a história do cinema.⁴⁵

Em 2026, Metropolis é a cidade do futuro na qual convivem essencialmente duas castas sociais bem distintas: a dos ricos ou senhores da produção, os quais vivem na superfície da cidade desfrutando dos prazeres da vida moderna, e a dos operários, os quais vivem em função do trabalho nas máquinas e habitam uma “segunda” cidade, subterrânea. Quem governa Metropolis é o capitalista Joh Fredersen (Alfred Abel). Seu filho Freder (Gustav Fröhlich) passa boa parte do tempo praticando esportes ou divertindo-se no Jardim dos Prazeres com outros de sua classe. Numa ocasião em que Maria (Brigitte Helm), líder dos operários, clandestinamente leva crianças ao Jardim, Freder a conhece e apaixona-se por ela. A partir desse momento, resolve descer aos subterrâneos em busca de Maria. Indignado ao ver como vive a classe operária, Freder entra em choque com seu pai, exigindo dele uma nova postura em relação aos “homens que ergueram Metropolis”. Ciente dos planos de revolta operária, descontente com a atitude do filho e com a escalada de Maria como líder dos trabalhadores, Joh Fredersen procura o cientista Rothwang (Rudolf Klein-Rogge) para encomendar um plano que desmantelasse a organização dos operários em torno de sua líder. O cientista propõe a utilização de sua mais recente criação, um robô, o operário perfeito¹, o qual poderia tornar-se réplica perfeita de Maria. Rothwang seqüestra Maria e o robô assume a identidade da jovem. Uma vez infiltrado nos subterrâneos, o robô prega, sob a aparência da líder operária, a intolerância e a violência, incitando os trabalhadores à revolta imediata. Os operários finalmente se revoltam e partem para destruir as máquinas de Metropolis. Tal atitude acarretará o alagamento da cidade subterrânea, pondo em grande risco a vida dos filhos dos trabalhadores. Mas Freder liberta Maria e, juntos, interrompem a inundação da cidade operária, salvando as crianças. Finalmente, os trabalhadores percebem que estavam sendo manipulados por uma falsa Maria e liquidam o robô numa fogueira. Uma vez mais Rothwang raptaria Maria. Freder o persegue e o enfrenta no telhado da catedral, de onde o cientista cai e acaba morto. Por intermédio de Freder e Maria, Joh Fredersen aperta a mão do contramestre operário, no que viria a ser um acerto

⁴⁵ John BAXTER. *Science Fiction in the Cinema*, p. 33.

de paz entre as classes dirigente e trabalhadora. Acerto esse somente possível pela entrada do “coração” como o mediador entre “a mente que planeja” e “as mãos que trabalham”.

Um adjetivo que pode definir sinteticamente esse épico futurista é “monumental”. Em *Metropolis*, o cineasta/arquiteto Fritz Lang realiza impressionantes experimentações estéticas, em especial ao nível das composições de massas, explorando intensamente os artifícios do ornamento numa constante busca do monumental. Mas a superprodução alemã trouxe sérios problemas financeiros à UFA. *Metropolis* exigiu grandes investimentos, os quais não foram totalmente revertidos. Segundo Kracauer, “De qualquer forma, o filme mostrou-se um alarmante sinal de vitalidade da Alemanha – algo que os franceses resumiram como uma mistura de Wagner e Krupp.”⁴⁶



***Metropolis* (1927), de Fritz Lang, filme fundador do cinema de ficção científica.**

Lang várias vezes flertou com o universo da ficção científica em filmes como *As Aranhas* (*Spinnen*, 1919), ou a série do Dr. Mabuse, embora só tenha realizado dois títulos “declaradamente” do gênero, *Metropolis* e *A Mulher na Lua* (*Frau im Mond*, 1929). Autores como Mark Bould reconhecem elementos de ficção científica em boa parte da fase

⁴⁶ Sigfried, KRACAUER. *De Caligari a Hitler*, p. 176.

alemã de Lang, cuja obra teria papel fundamental para o desenvolvimento desse gênero cinematográfico.⁴⁷ Segundo John Baxter,

Throughout his career Lang toyed with science fiction. All his *Mabuse* films have sf elements, including *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932), the *Mabuse*-influenced *Spione* (1927) and the later *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* (1960). Later, in his American career, Lang planned a version of the Jekyll and Hyde story, and also *Man without a Country*, an anti-Nazi drama in which spies search for a ray that destroys human sight, but neither was produced. Visually inventive, armed with an intimate knowledge of his art, Lang was the ideal man to interpret the energy and intellectual pretension of science fiction, but only one of his films has ever adequately done thus, the brilliant *Metropolis*.⁴⁸

Depois de *Metropolis*, Lang dirige *A Mulher na Lua* (*Die Frau im Mond*, 1929), misto de melodrama e profecia documentária, criticado por algumas “falhas científicas”. Em *A Mulher na Lua*, Hermann Oberth e Willy Ley, especialistas em Astronáutica, prestaram valiosa consultoria científica.⁴⁹ 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 regressiva.⁵⁰ Também apresenta a idéia de um foguete com estágios, similar aos que veríamos décadas depois com a corrida espacial. Porém, é verdade que outros detalhes, especialmente nas seqüências que se passam na Lua, têm pouca ou nenhuma autenticidade científica – por exemplo, o fato de o satélite contar com uma atmosfera respirável. Mas nem por isso o filme deixa de propor uma interessante especulação sobre a exploração espacial. *A Mulher na Lua* foi tão realista em determinados

⁴⁷ Cf. Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 82.

⁴⁸ John BAXTER. *Science Fiction in the Cinema*, p. 27.

⁴⁹ 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*.” (*Fritz Lang: The nature of the beast*, p. 142). Ley seria um prolífico autor de ensaios de popularização científica, nas revistas *pulp* de ficção científica nas décadas de 1930, 40 e 50.

⁵⁰ 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!’” (Patrick MCGILLIGAN, *Fritz Lang: The nature of the beast*, p. 144).

aspectos que o governo nazista proibiu sua exibição durante algum tempo, temendo a divulgação de segredos científico-militares relativos às bombas V2. Patrick McGilligan lembra que foi por causa de *A Mulher na Lua* que, em 1968, nos EUA, o cineasta Fritz Lang foi convidado de honra de um *Space-Science Seminar*, realizado num centro governamental de pesquisa em Huntsville, Alabama.⁵¹

O cinema de Fritz Lang e algo do cinema soviético acabaram por eclipsar produções de outras nacionalidades no campo da ficção científica, embora os alicerces do gênero continuassem a ser construídos na França e no Reino Unido, conforme pudemos observar. Na Grã-Bretanha, também em 1929, é lançado *High Treason*, dirigido por Maurice Elvey, filme de discurso pacifista baseado em peça de Noel Pemberton-Billing, uma visão de futuro próximo na qual a metrópole moderna não esconde sua influência languiana.

Anos 1930 e 40

O tema dos mundos perdidos continua a inspirar produções cinematográficas como *L'Atlantide* (1932), de G. W. Pabst, adaptação de romance de Pierre Benoit (*L'Atlantide*, 1919), por sua vez inspirado em *She*, de Haggard. Catástrofes que arrasam o planeta aparecem em filmes como o francês *La Fin du monde* (1930), de Abel Gance,⁵² ou o americano *Deluge* (1933), de Felix Feist. *Metropolis* continua inspirando produções como *Just Imagine* (1930), musical americano de ficção científica dirigido por David Butler. Mark Bould observa que

Nas primeiras décadas do cinema falado, a FC cruzou com o gênero americano moderno por excelência, o musical, em empreendimentos bizarros como *Just Imagine*, *It's Great to be Alive* (Werker, 1933), *The*

⁵¹ Patrick MCGILLIGAN, *Fritz Lang: The Nature of the Beast*, p. 144. Ainda Segundo McGilligan, Lang teria escrito orgulhosamente a sua amiga, a crítica alemã Lotte Eisner, dizendo que “Os estudiosos, engenheiros, etc., reunidos em Huntsville, disseram que me consideravam, de certa maneira, o ‘pai da ciência dos foguetes’.” (Ibid., 144).

⁵² Inspirado pelo romance científico de Camille Flammarion, *O Fim do Mundo* (*La fin du monde*, 1894).

Big Broadcast of 1936 (Taurog, 1935) e *The Big Broadcast of 1938* (Leisen, 1938).⁵³

Bould assinala também outras estranhas “colisões” da ficção científica com outros gêneros (como o *western*) em filmes como *A Connecticut Yankee* (1931), de David Butler, e *The Phantom Empire* (1935), de Otto Brower e B. Reeves Eason, no qual um caubói cantor descobre uma cidade subterrânea supercientífica.⁵⁴ Mas ainda segundo Mark Bould, a forma dominante tomada pelo cinema de ficção científica nos anos 30 teria sido o “filme de cientista-louco”.⁵⁵ Não é à toa que até mesmo na Argentina, já em 1932, é lançado *El Hombre Bestia o las Aventuras del Capitán Richard*. Neste filme de C. Z. Sopani, o avião do Capitão Richard cai numa floresta e ele sobrevive como uma espécie de selvagem, até cair nas mãos de um *mad scientist* que o transforma num monstro sexualmente violento.⁵⁶

A mais célebre adaptação do famoso romance de Mary Shelley é lançada pela Universal nos EUA em 1931. *Frankenstein*, de James Whale, é o segundo filme da prolífera série de monstros do estúdio de Carl Laemmle. Livre adaptação, o filme de Whale estabeleceu alguns referenciais imagéticos que se tornariam profundamente associados à estória original de Shelley. Sua contribuição mais evidente talvez tenha sido a *performance* de Boris Karloff, o ator que deu um rosto marcante à criatura, com o apoio da sofisticada e eficiente maquiagem de Jack Pierce. Afora o desempenho decisivo de Karloff, o *Frankenstein* de 1931 conjuga elementos ausentes do romance original que influenciaram diversas produções posteriores, tais como a estilização de inspiração expressionista, o personagem do assistente, a parafernália do laboratório, menções explícitas à eletricidade e o motivo do cérebro anormal.

A versão teatral de *Frankenstein* de 1927, escrita por Peggy Webling⁵⁷ e produzida pelo ator e produtor britânico Hamilton Deane inspirou o filme de Whale mais

⁵³ Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 83.

⁵⁴ Ibid., p. 83.

⁵⁵ Ibid., p. 83.

⁵⁶ Cf. <http://es.arcoiris.tv/modules.php?name=Unique&id=374>. Devo a indicação desse filme ao professor e pesquisador Mariano Paz, da Universidade de Manchester.

⁵⁷ *Frankenstein: an adventure in the macabre*.

do que a própria obra de Shelley. No romance não há menção alguma à utilização do cérebro de um criminoso na criatura, um “vício” de adaptação que persistiu até na versão de 1994 de Kenneth Branagh,⁵⁸ e que distorce significativamente a idéia original de Shelley.

Whale continuaria dirigindo *monster movies* ou filmes de ficção científica na Universal como o magnífico *O Homem Invisível* (1933), ótima adaptação do romance de H.G. Wells, e *A Noiva de Frankenstein* (1935). *A Noiva* retoma a partir do término de *Frankenstein*, no moinho incendiado. O prólogo confere autoridade diferenciada à enunciação, atribuindo à figura de Mary Shelley a procedência das imagens. Nesta seqüência do *Frankenstein* de Whale, considerada por muitos como raro exemplo de continuação que supera o original,⁵⁹ o monstro desenvolve alguns rudimentos de fala. A seqüência do “nascimento” da noiva lembra ainda mais a criação da falsa-Maria em *Metropolis*. Com orçamento superior, *A Noiva de Frankenstein* é de fato mais sofisticado que o *Frankenstein* de Whale. Segundo Jean-Claude Michel, uma obra-prima do cinema fantástico, marcada pela engenhosa mistura de escárnio e ternura, ironia e tragédia, *A Noiva de Frankenstein* é a um só tempo clássico e barroco, filme surpreendente até hoje.⁶⁰ Boris Karloff continuaria estrelando filmes de horror/ficção científica da Universal ao lado de Bela Lugosi em *The Black Cat* (1934), filme de Edgar G. Ulmer baseado em estória de Edgar Allan Poe.

⁵⁸ *Mary Shelley's Frankenstein*.

⁵⁹ Na verdade, em relação ao romance original *A Noiva de Frankenstein* não é uma continuação. Seu tema principal, o da criação de uma companheira para o monstro, já estava presente no livro, embora não concretizado; i.e., Victor Frankenstein recusa-se, no romance, a atender ao apelo da criatura, por uma companheira.

⁶⁰ Jean-Claude MICHEL, “Deux chefs-d’œuvre de l’Age d’Or Universal: *La Fiancée de Frankenstein et L’Homme Invisible*, de James Whale”. *L’Écran Fantastique*, nº 10, pp. 60-1.



Boris Karloff em *Frankenstein* (1931) e Elsa Lanchester em *A Noiva de Frankenstein* (1935), ambos dirigidos por James Whale. Adaptações pouco fiéis, porém muito criativas e “autorais”, do romance de Mary Shelley.

O Médico e o Monstro (Dr. Jekyll and Mr. Hyde), dirigido por Rouben Mamoulian, foi a primeira versão sonora, e talvez seja a mais célebre adaptação da famosa obra de Robert Louis Stevenson para o cinema.⁶¹ O filme conta com grande desempenho do ator Fredric March (que viria a ganhar um Oscar pela atuação), aliado a sofisticada *mise-en-scène* e montagem do diretor Rouben Mamoulian, russo que estudou no Teatro de Arte de Moscou e no King’s College, com larga experiência na direção de óperas, peças e musicais. O filme de Mamoulian abre com uma longa seqüência (aproximadamente 3 ½ min.) em câmera subjetiva, relatando o ponto de vista de Jekyll, o protagonista, num prenúncio da sofisticação técnica demonstrada noutras cenas, como os episódios de transformação do médico em monstro.

Produto da Paramount, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Mamoulian, estreou em 31 de dezembro de 1931 no Rivoli, em Nova York. Samuel Hoffenstein e Percy Heath foram os roteiristas que adaptaram a obra de Stevenson. Karl Struss foi o diretor de fotografia (americano, Struss trabalhou com Murnau em *Aurora*, de 1927, e também na versão de *O Médico e o Monstro* de John Robertson, de 1920). O arquiteto alemão Hans Drier, que já havia trabalhado na UFA, foi o diretor de arte, responsável pela recriação da Londres

⁶¹ Forrest J. ACKERMAN, *The World of Science Fiction*, p. 207.

vitoriana (a grande maioria das seqüências foi rodada em estúdio).⁶² Adolph Zukor, que já tinha sido produtor do *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* dirigido por John Robertson, assume a mesma função para a versão de Mamoulian.

Outra investida da Paramount no filão da ficção científica, *Island of the Lost Souls* (1933), de Erle C. Kenton, é mais uma admirável adaptação da obra de H. G. Wells (o romance *The Island of Dr. Moreau*),⁶³ com magnético desempenho de Charles Laughton no papel principal. Também em 1933, a RKO lança o mais célebre ancestral no campo dos “filmes de supermonstro”, criaturas do tamanho de prédios de dez andares e com o poder de destruição de uma bomba atômica. Com elementos de ficção de mundo perdido, *King Kong*, de Merian Cooper e Ernest B. Schoedsack, exibe um trabalho magnífico de efeitos especiais para a época, assinado por Willis H. O’Brien e uma equipe de especialistas.

A Alemanha prossegue produzindo ficção científica relevante, embora não monumental, como *F.P.I Não Responde* (*F.P.I Antwortet Nicht*, 1933), de Karl Hartl, filme com efeitos de Günther Rittau e roteiro do escritor de ficção científica Curt Siodmak, sobre porta-aviões “aéreo” operante sobre o Atlântico. Triunfos da engenharia inspiram filmes como *Der Tunnel* (1933), de Curtis Bernhardt, lançado em versões alemã e francesa, sobre o desafio da construção de um megatúnel sob o Atlântico. Uma imitação britânica de *Der Tunnel*, dirigida por Maurice Elvey, é lançada em 1934: *Transatlantic Tunnel*. Nesse mesmo ano, a UFA lança outro *scientific romance* também em versões alemã e francesa: *Gold* (1934), também de Karl Hartl, é sobre cientista que descobre o grande segredo da Alquimia. Parte de *Gold* pode ser vista na porção final de *The Magnetic Monster* (1933), ficção científica dirigida por Curt Siodmak nos EUA.⁶⁴

A União Soviética segue experimentando na ficção científica com adaptações literárias. *Gibel Sensaty* (nos EUA, *Loss of Feeling*, 1935), de Aleksei Andreievsky, é uma adaptação da célebre peça teatral *R.U.R.*, do escritor tcheco Karel Capek, o criador do termo “robô”. Em janeiro de 1936, estréia na URSS *Kosmitchesky Reis* (nos EUA, *The*

⁶² Estas e outras informações, referentes à realização do filme, foram extraídas de versão eletrônica (<http://wilsontxt.hwwilson.com/pdfhtml/04688/QLR0Z/8FI.htm>) do artigo de George Turner, “Two-faced treachery”, publicado na *American Cinematographer* de março de 1999.

⁶³ O romance de Wells é de 1896.

⁶⁴ Cf. John BAXTER, *Science Fiction in the Cinema*, pp. 38-9.

Space Ship, 1935), de Vassili Zhuravlev, filme baseado em romance de Konstantin Tsiolkovsky, no qual um casal e um garoto embarcam na primeira viagem humana à Lua.

Mas um dos filmes mais famosos do cinema de ficção científica dos anos 1930 (para alguns a década *wellsiana* do cinema de FC) é *Things to Come*, adaptação da obra *The Shape of Things to Come* (1933), de H. G. Wells, dirigida por William Cameron Menzies. O horror da guerra e a utopia tecnológica são temas centrais dessa produção britânica de 1936 com roteiro e participação intensa do próprio Wells, para quem tudo no filme deveria ser exatamente o oposto do que Fritz Lang fizera em *Metropolis*. *Things to Come* acabou sendo um fracasso de crítica e bilheteria. Sua maior qualidade é provavelmente a cenografia, vitrine da habilidade de Menzies como *set designer* experiente.

Nessa década *wellsiana*, provavelmente os únicos filmes de ficção científica genuinamente modernos tenham sido curtas de vanguarda como os britânicos *The Birth of the Robot* (Len Lye, 1935) e *Equation: x + x = 0* (Robert Fairthorne e Brian Salt, 1936).⁶⁵ Mas vale a pena lembrar também a produção seriada do período. Mark Bould comenta que houve aproximadamente 90 seriados cinematográficos de ficção científica entre 1914 e 1955.⁶⁶ Dentre eles, merecem destaque *Flash Gordon* (1936), de Frederick Stephani, adaptação dos quadrinhos de Alex Raymond,⁶⁷ e *Buck Rogers* (1939), de Ford Beebe e Saul Goodkind, série originária dos quadrinhos de Dick Calkins.⁶⁸ Esses dois seriados são exemplos notáveis da popularização das *space operas* e da interseção entre o cinema e as histórias em quadrinhos articulada pela ficção científica. Buster Crabbe, ator de perfil atlético e *wasp*, protagonizou tanto *Flash Gordon* quanto *Buck Rogers*. Outros exemplos de seriados relacionados ao universo da ficção científica nos anos 1930 ainda seriam *Undersea Kingdom* (1936), de B. Reeves Eason e Joseph Kane, e *The Fighting Devil Dogs* (1938), de William Witney e John English. Segundo John Baxter, “o seriado é a tira em quadrinhos do

⁶⁵ Mark BOULD, Film and Television, In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 83.

⁶⁶ Ibid., p. 84.

⁶⁷ Primeiro sindicalizado em tiras de quadrinhos em janeiro de 1934.

⁶⁸ Primeiro sindicalizado em tiras de quadrinhos em janeiro de 1929. Foi antes um personagem de revistas *pulp*, tendo aparecido primeiro como Anthony Rogers na novela de Philip Francis Nolan, “Armageddon 2419 A.D.”, na revista *Amazing Stories* de agosto de 1928.

cinema, e por causa da estreita relação entre a ficção científica e os quadrinhos, os dois campos têm interagido mais intensamente do que a ficção científica literária e o cinema.”⁶⁹

Os anos 1940 não são particularmente fortes em termos de ficção científica, muito embora a produção do gênero não tenha cessado. Nos EUA, Bud Abbot e Lou Costello encontram o monstro de Frankenstein em *Abbott & Costello Meet Frankenstein* (1948). Não seria a última vez que o célebre romance de Mary Shelley é tratado divertidamente na chave da paródia, pois em 1974 é lançado o hilário *Young Frankenstein*, dirigido por Mel Brooks, com Gene Wilder (Dr. Frederick Frankenstein) Peter Boyle (o monstro) e Marty Feldman (Igor).

Na Grã-Bretanha, no fim dos anos 1940, comédia e ficção científica também são reunidas em *The Perfect Woman* (1949), de Bernard Knowles. Nos EUA, répteis gigantes são as estrelas de *One Million Years B.C.* (1940), de Hal Roach e Hal Roach Jr. O filme de aventura na pré-história utilizou a técnica da fotografia de animais em meio a maquetes e, segundo John Baxter, algumas de suas partes teriam sido dirigidas por D. W. Griffith.⁷⁰

No Brasil, a primeira comédia emoldurada pela ficção científica da qual se tem notícia é *Uma Aventura aos 40* (1947), de Silveira Sampaio, sobre um professor homenageado por programa de TV no ano de 1975, que leva ao ar sua biografia. Nessa televisão do futuro, a interatividade é completa, podendo o espectador dirigir-se diretamente ao apresentador de TV. No México, a ficção científica parece ter sido descoberta como combustível para algumas comédias mais ou menos no mesmo período. *O Moderno Barba Azul* (*El Moderno Barba Azul*, 1946), de Jaime Salvador, já fazia comédia de ficção científica, ainda por cima protagonizada por Buster Keaton, com direito a multiplas confusões, embarque num foguete com destino à Lua e engano que antecipa *O Planeta dos Macacos* (*Planet of the Apes*, 1968), de Franklin J. Schaffner. Outro exemplo de comédia de FC mexicana é *El Supersabio* (1948), protagonizado por Mario Moreno, o Cantinflas.⁷¹

⁶⁹ John BAXTER. *Science Fiction in the Cinema*, p. 69.

⁷⁰ Cf. Ibid., p. 87.

⁷¹ Segundo Itala SCHMELZ, Vania ROJAS e Héctor OROZCO, “O riso é um elemento inevitável na ficção científica mexicana, o que atraiu as estrelas da comédia nacional. Os comediantes começaram a se interessar

Anos 1950

Os anos 1950 foram palco do chamado *boom* do cinema de ficção científica nos EUA, embora títulos expressivos do gênero tenham surgido no mesmo período na Europa, Ásia e América Latina.⁷² Segundo John Baxter, entre 1950 e 1951 a ficção científica se tornou repentinamente um grande negócio. Magazines proliferaram, livros inundaram o mercado, e filmes de ficção científica se tornaram um grande negócio. O *boom* da ficção científica repercutiu no mundo inteiro, embora seu foco principal tenha sido mesmo os EUA.⁷³ Por outro lado, o mesmo John Baxter assinala que

O *boom* foi, entretanto, ilusório. O público não estava interessado em pura FC, mas na faceta mais simples dos filmes; audiovisualmente orientado, o público não poderia lidar bem com a maior complexidade de livros e magazines, e embora essa popularidade realmente tenha incentivado toda uma nova geração de leitores de ficção científica, estes seriam leitores que teriam chegado automaticamente a isso durante os anos subsequentes. Análises revelam que, não obstante esse impulso, o mercado de FC tem permanecido mais ou menos constante em relação à população desde os anos 1920.⁷⁴

A origem desse famoso *boom* dos anos 1950 está no tema da corrida espacial e em filmes como *Destination Moon* (1950), dirigido por Irvin Pichel, a produção de George Pal⁷⁵ que desencadeou a “febre” da ficção científica no cinema. Todavia, embora sua produção tenha começado posteriormente à de *Destination, Rocketship X-M* (1950), de

pela ciência aos poucos, como Mario Moreno “Cantinflas” em *El supersabio* (1948) e Germán Valdés em *El bello durmiente (Beautiful Dreamer)* (Gilberto Martínez Solares, 1952). Mas, em meados da década de 1950, o potencial humorístico das aventuras fantásticas foi descoberto e os humoristas se lançaram, um após o outro, em grandes aventuras intergalácticas.” Itala SCHMELZ, Vania ROJAS e Héctor OROZCO. “...Mais perto que Hollywood, mais divertido, mais mexicano”, disponível em <http://2006.festivaldorio.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=77&sid=27>

⁷² Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 85.

⁷³ John BAXTER. *Science Fiction in the Cinema*, p. 95.

⁷⁴ Ibid., p. 102.

⁷⁵ Diretor de filmes de ficção científica memoráveis como *A Máquina do Tempo* (1960), célebre adaptação do romance de H.G. Wells.

Kurt Newmann, foi concluído e lançado na frente, no intuito de se beneficiar da expectativa em torno do filme produzido por Pal.

Baseado no romance *Rocket Ship Galileo* (1947), de Robert A. Heinlein, *Destination Moon* (1950) é outro exemplo de filme baseado no esmero e atenção aos detalhes científicos. Nesta produção de George Pal, a exploração da Lua é viabilizada pela iniciativa privada, resultado do esforço de um *pool* de industriais americanos liderados por um jovem empreendedor visionário. A conquista do satélite é apresentada como estrategicamente crucial no jogo de poder entre as nações, inclusive em termos militares. Nas palavras do protagonista, “uma tarefa que só pode ser realizada pela indústria americana”.

Não bastasse a pedagogia inerente ao cinema americano de extração clássica, em *Destination Moon* toda a aventura é narrada de forma particularmente didática. Repete-se a idéia da contagem regressiva, mas o foguete multifásico é descartado em favor de uma espaçonave coesa e elegante, de superfícies lisas e polidas. A atenção ao conhecimento físico e astronômico, em especial, merece destaque. Os tripulantes sentem fisicamente as severas condições do lançamento, à medida em que o foguete ganha velocidade e altitude. Tão logo deixam a atmosfera terrestre, os astronautas sofrem os efeitos da falta de gravidade. A simulação de gravidade zero não é perfeita, mas funciona muito bem, como se vê na passagem em que um dos tripulantes tem dificuldades para ingerir uma pílula. Para contornar a ausência de gravidade – aqui um problema mais cinematográfico que propriamente físico –, “botas magnéticas” são a solução.

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, um importante ilustrador de paisagens espaciais. A propósito, o próprio Robert Heinlein também trabalhou como consultor técnico no filme de Pichel. Diferente de *A Mulher na Lua*, não há atmosfera no satélite natural da Terra. *Destination* é um dos filmes de ficção científica que melhor lida com temas como vácuo e força da gravidade até então. Os trajes espaciais devem ser pressurizados antes de passeios no espaço ou na superfície lunar. A movimentação no vácuo é didaticamente demonstrada na seqüência de resgate do astronauta desgarrado.



Destination Moon (1950), produção de George Pal dirigida por Irving Pichel.

Com efeito, os detalhes técnico-científicos são minuciosamente trabalhados em *Destination Moon*, um filme notadamente pedagógico, onde boa parte da ação e dos diálogos é dedicada à explicação de princípios científicos. Esse pendor educativo do filme já se enuncia em sua porção inicial, quando uma animação protagonizada pelo Pica-Pau, de Walter Lantz, é exibida numa reunião com industriais, para estimular o financiamento da missão à Lua. Nessa peça educativa de animação, temas como a força da gravidade, procedimentos de lançamento, alunissagem e retorno a Terra são didáticamente esmiuçados. Em resumo, *Destination Moon* pode ser lido como uma nova versão de *A Mulher na Lua*, estando juntamente com este entre os primeiros filmes de ficção científica que procuram atingir um nível elevado de acurácia e detalhamento técnico ou científico, beirando o documentário.

Brian Doherty observa que *Destination Moon* é geralmente considerado marco inicial do cinema de ficção científica “moderno”, filme cujo sucesso teria detonado o *boom* do cinema do gênero nos anos 1950. O autor assinala ainda que, hoje, *Destination* é simultaneamente o documento histórico de uma era que passou (a era dos vôos extraplanetários tripulados) e de um determinado tipo de ficção científica.⁷⁶ Doherty pondera sobre a suposta influência de um filme como *Destination Moon* sobre o programa espacial americano citando o sociólogo William Sims Bainbridge, autor de *The Spaceflight*

⁷⁶ Cf. Brian DOHERTY, *Destination Moon: Real science fiction and the real world*. In: Gregg RICKMAN. *The Science Fiction Film Reader*, p. 22.

Revolution: A Sociological Study (New York: John Wiley & Sons, 1976). Segundo Doherty,

Bainbridge conclui que “nós não temos dados para testar a hipótese de que a ficção científica tenha servido o Movimento [espacial] efetivamente espalhando valores pró-astronáutica” (222). Ele acrescenta, “embora a ficção científica tenha desempenhado papel vital na disseminação de idéias e valores nos primeiros anos do Spaceflight Movement, ela se separou dos verdadeiros desenvolvimentos espaciais nos anos 1930. Ela não produz muitas idéias úteis para a astronáutica real. Nós não podemos estar certos se ela tem um papel ativo na produção de uma atitude positiva por parte do grande público em relação à NASA. A cultura da ficção científica é orientada para a magia tanto quanto ou mais que em relação à ciência.” (233) Essa última afirmação é certamente verdadeira acerca da cultura do cinema de ficção científica, pelo menos.⁷⁷

Finalmente, contrariando a idéia de que o filme de Pichel teria sido um marco inicial, Doherty afirma que “*Destination Moon* não é o começo de nada, mas sim uma anomalia solitária: ficção científica como uma tentativa de verdadeiramente influenciar os sonhos do mundo, e mudar sua realidade.”⁷⁸ Destaca-se ainda o fato de que o filme tenta deliberadamente levar às telas o tipo de ficção científica então praticado nas revistas do gênero, fugindo da tendência aventureira mais *pulp*, presente em produções anteriores.

Além da exploração espacial, a Guerra Fria é outro tema bastante difundido no cinema de ficção científica americano dos anos 1950. Com muita freqüência, inclusive, ambos aparecem juntos – como no caso de *Destination Moon*. Nesse sentido, emergem com força especulações sobre invasões alienígenas, bem como a ameaça da bomba atômica ou da destruição em massa. Ilustram bem esse período clássicos do cinema de ficção científica do pós-guerra como *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), de Robert Wise, adaptação da estória “Farewell to the Master”, de Harry Bates.⁷⁹ No filme de Wise, o alienígena Klaatu (Michael Renie) vem à Terra, escoltado pelo poderoso robô Gort, para dar um ultimato à humanidade: ou cessam as hostilidades atômicas, ou a espécie

⁷⁷ W.S. BAINBRIDGE, apud Brian DOHERTY, *Destination Moon: Real science fiction and the real world*. In: Gregg RICKMAN. *The Science Fiction Film Reader*, pp. 28-9.

⁷⁸ B. DOHERTY. *Destination Moon: Real science fiction and the real world*. In: Gregg RICKMAN. *The Science Fiction Film Reader*, p. 31.

⁷⁹ Publicada originalmente na revista *Astounding Science Fiction* de outubro de 1940.

humana será aniquilada. No mesmo período, Howard Hawks produz e, para alguns, dirige de fato *The Thing from Another World*, ou simplesmente *The Thing* (1951), filme sobre alienígena que ataca uma base americana no ártico, inspirado na estória de John Campbell Jr., “Who Goes There?”⁸⁰ Oficialmente dirigido por Christian Nyby, *The Thing* daria origem a um *remake* não menos interessante em 1982, dirigido por John Carpenter. John Baxter comenta que

O Dia em que a Terra Parou e *The Thing* foram as duas tentativas mais sérias de transposição de idéias da FC para o cinema feitas em Hollywood e, embora ambas mostrem habilidade e inteligência, nenhuma foi sério competidor da literatura de FC no campo das idéias. Ambas são, na verdade, diametralmente opostas ao espírito da ficção científica, como o filme de monstro que Damon Knight tanto condena. Os dois campos da FC e do cinema não trabalham juntos; filmes de FC geralmente obtêm sucesso como cinema na mesma proporção em que falham enquanto FC.⁸¹

Logo a Lua fica pequena para tanta exploração e surge *Flight to Mars* (1951), de Leslie Selander, produção mais apressada e até mesmo bizarra em certo sentido. George Pal continua produzindo ficção científica emblemática dos anos 1950 com *When Worlds Collide* (1951), adaptação dirigida por Rudolph Maté do romance de Edwin Balmer e Philip Wylie, publicado originalmente em 1934. Em resumo, o filme transpõe a lenda da arca de Noé para o contexto da FC, quando uma estrela entra em rota de colisão com a Terra. Howard Hawks também volta ao gênero em 1952 com *Monkey Business*, misto de comédia e FC. Sobre um delicado choque de culturas, *The Man from Planet X* (1951), de Edgar G. Ulmer, demonstra que os alienígenas podem não ser os únicos bandidos. Lançado em 1953, *Project Moonbase*, de Richard Talmadge, prevê a instalação de uma base lunar americana no ano de 1970 – destaque para “a” presidente dos EUA.

Segundo Mark Bould, o *boom* do cinema de FC do início dos anos 1950 teria se esgotado rapidamente, não fosse o *revival* dos *monster movies* impulsionado pelo relançamento de *King Kong* (1952), abrindo caminho para produções como *O Monstro do*

⁸⁰ Publicada originalmente na revista *Astounding Science Fiction* de agosto de 1938.

⁸¹ John BAXTER. *Science Fiction in the Cinema*, p. 107.

Mar (*The Beast from 20,000 Fathoms*) e *O Mundo em Perigo* (*Them!*)⁸² De fato, o subgênero dos monstros ciclópicos ganha um representante digno de nota em *O Monstro do Mar* (1953), dirigido por Eugène Lourié, ex-diretor de arte de Jean Renoir e René Clair e colaborador de Sacha Guitry. Baseado no conto de Ray Bradbury “The Fog Horn” (“A Sirene de Nevoeiro”),⁸³ *O Monstro do Mar* é destacado por John Baxter como modelo para muitas produções posteriores equivalentes. Aqui testes atômicos no Ártico despertam um “Rhedossauro” que estava congelado no gelo, e o animal gigantesco rumava para Nova York, onde fará um estrago tremendo. Outro filme de monstro igualmente relevante é *O Mundo em Perigo* (*Them!*, 1954), de Gordon Douglas, em que formigas gigantes, produto de mutação radiativa, ameaçam os EUA. *O Mundo em Perigo* inspiraria uma série de filmes na mesma linha, como *Fúria de uma Região Perdida* (*The Deadly Mantis*), de Nathan Juran, ou *O Escorpião Negro* (*The Black Scorpion*), de Edward Ludwig, ambos de 1957, alguns com efeitos especiais muito interessantes. Por sua vez, *O Monstro do Mar* daria origem a uma geração de “filmes de dinossauro”, como *20 Milhões de Légulas da Terra* (*20 Million Miles to Earth*, 1957), de Nathan Juran, filme com efeitos de Ray Harryhausen, ou *Behemoth, the Sea Monster* (1959), do próprio Lourié. Nathan Juran, outro diretor de filmes fantásticos bastante ativo nos anos 1950, é também responsável por *Attack of the Fifty Foot Woman* (1959). A mulher de 15 metros é da altura do moralismo do filme, e não poderia faltar numa galeria de mega-ameaças à estabilidade patriarcal, ao lado de répteis, aranhas, formigas gigantescas e similares. Hoje, *Attack of the 50ft. Woman* parece um filme *trash*, embora seja mais adequado o rótulo “*cult camp classic*” impresso na embalagem do DVD da Warner (o filme deu origem a pelo menos um *remake*, dirigido por Christopher Guest para a TV em 1993, com Daryl Hannah no papel de Nancy Archer). Mesmo para a época de seu lançamento, os efeitos especiais parecem não muito esmerados. O filme confia o tempo todo nas superposições e na decupagem campo-contracampo para criar o gigantismo, recorrendo a maquetes em algumas poucas cenas (talvez as melhores). Isso é arriscado e não dá bom resultado sempre. Uma das poucas cenas de superposição aparentemente bem-

⁸² Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 85.

⁸³ Também publicado no Brasil como “A Buzina de Neblina”, “O Segredo do Farol” e “O Visitante das Profundezas”.

sucedidas está no final, quando a Nancy gigante jaz morta segurando o marido e as pessoas se aproximam do seu corpanzil. No mais, tudo exala uma certa precariedade, possivelmente advinda da escassez de recursos. Mas a própria *mise-en-scène* se revela irregular, numa narrativa por vezes confusa que opta por soluções urgentes para os problemas – o que pode vir a ser cômico ou curioso, mas também frustrante. O filme tem de tudo um pouco, característica provavelmente responsável tanto por sua virtude quanto por sua ruína. A ficção científica parece “cair de pára-quedas”, dividindo a dominância genérica ainda com o melodrama e o policial. Contudo, no fim das contas, o diretor revela não ter tido medo do ridículo, assinando uma fita bizarra com relances de inventividade - mas sobre um tema desses, poderia ser muito diferente? O mais inusitado “filme de monstro” dos anos 1950 é mesmo *Rastros do Espaço* (*The Monolith Monsters*, 1957), de John Sherwood, no qual rocha alienígena cresce e se multiplica exponencialmente em contato com a água, transformando seres humanos em pedra ao mínimo toque.

A figura do alienígena é central na produção do cinema de ficção científica americano dos anos 50. George Pal consolida-se como grande produtor do gênero com *Guerra dos Mundos* (*War of the Worlds*, 1952), adaptação do célebre romance de H. G. Wells⁸⁴ dirigida por Byron Haskin. Outro filme de invasão alienígena bastante representativo é lançado no mesmo período: *Os Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, 1953), nova incursão de William Cameron Menzies dirigindo ficção científica, traz algumas idéias bizarras, porém é muito interessante na caracterização dos marcianos e sua estranha sociedade. Lançado em 3D e em cores, *Os Invasores de Marte* é, segundo John Baxter, “uma notável fantasia sobre invasão alienígena contendo algo do que há de mais precioso na obra de Menzies.”⁸⁵ De fato, o filme se destaca pelo *design* ousado, fruto da experiência de Menzies na área. No ano seguinte A mais popular adaptação de *20.000 Légulas Submarinas* é lançada em 1954, produção da Disney dirigida por Richard Fleischer, com James Mason e Kirk Douglas nos papéis principais de Capitão Nemo e Ned Land respectivamente. Em *Guerra entre Planetas* (*This Island Earth*, 1955), dirigido por Joseph M. Newman, o alienígena Exeter (Jeff Morrow) leva um casal de cientistas a seu estranho

⁸⁴ Publicado originalmente em 1898.

⁸⁵ John BAXTER. *Science Fiction in the Cinema*, p. 67.

planeta natal, Metaluna, mundo condenado pela guerra com outro planeta. No outro extremo de orçamento e qualidade técnica, *Plan 9 from Outer Space* (1956), de Ed Wood Jr., entrará para a história como obra-prima do *trash*, e nesse mesmo ano surge o que para muitos autores e fãs é o grande filme americano de ficção científica dos anos 50: *O Planeta Proibido* (*Forbidden Planet*, 1956), de Fred M. Wilcox. *O Planeta Proibido* é uma livre adaptação da peça *A Tempestade* (primeiramente publicada, acredita-se, em 1623), de William Shakespeare, trazendo a psicanálise para o cinema de ficção científica ao explorar as teorias de Freud sobre o inconsciente. Aqui, a tripulação de uma espaçonave terrena, capitaneada pelo comandante John J. Adams (Leslie Nielsen), pousa no misterioso planeta Altair-4, onde vivem exilados um cientista e sua bela filha, assessorados pelo robô Robbie. O planeta já fora berço de uma raça alienígena avançadíssima, os Krel, cuja tecnologia e legado ficaram sob a guarda do Dr. Edward Morbius (Walter Pidgeon). Também de 1956 é *Earth vs. The Flying Saucers*, filme dirigido por Fred F. Sears (talvez mais conhecido por seu trabalho em *westerns*) que abre com a retórica documentária costumeira no cinema de ficção científica dos anos 1950, em que a “voz de Deus” contextualiza a fábula e define as regras do “jogo”. Os efeitos visuais de qualidade se destacam como ponto alto do filme de Sears. Eles são assinados pelo mestre Ray Harryhausen, o mago da animação em *stop motion* por trás de *Mighty Joe Young* (dir.: Ernest B. Schoedsack, 1949), *The Beast from 20.000 Fathoms* (dir.: Eugène Lourié, 1953), *The 7th Voyage of Sinbad* (dir.: Nathan Juran, 1958) e *Fúria de Titãs* (*Clash of the Titans*, dir.: Desmond Davis, 1981), entre outros títulos. Grosso modo, a técnica do *stop motion* consiste na captura de diversas etapas do movimento de um modelo. Projetadas à velocidade de 24 *frames* por segundo, o conjunto das imagens estáticas simula a movimentação do modelo filmado. Harryhausen começou a trabalhar com animação inspirado pela façanha de Willis H. O’Brien e demais artistas dos efeitos visuais em *King Kong* (dir.: Merian Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933). Nascido em Los Angeles, EUA, em 1920, e desde jovem interessado por ficção científica (especialmente “mundos perdidos” e dinossauros), Harryhausen tornou-se grande amigo do escritor Ray Bradbury, do qual veio a receber um Oscar pelo conjunto da obra em 1992. Em *Earth vs. The Flying Saucers*, a arte de Harryhausen torna as cenas de destruição ou dos discos em ação deliciosamente convincentes. Devido ao orçamento reduzido, que não

permitia o uso de câmeras mais adequadas, as cenas de destruição de prédios e monumentos de Washington tiveram de ser totalmente animadas. Para essas tomadas, cada fragmento das maquetes a ser deslocado pela colisão com os discos era preso por fio de arame e filmado em *stop motion*. *Earth vs. The Flying Saucers*, bem como outras produções em que Harryhausen trabalhou, constituem um vasto laboratório de experimentações no entroncamento do cinema de animação com o chamado *live action* (ou cinema convencional, dos atores de carne e osso). Pode-se dizer que o interesse por *Earth vs. The Flying Saucers* no decorrer do tempo tem sido mantido essencialmente pelo encanto perene do trabalho de Harryhausen. Exemplo de um cinema de FC nacionalista americano, típico dos anos 1950, *Earth vs. The Flying Saucers* traz imagens interessantes ainda hoje, não só pela qualidade dos efeitos e beleza visual, mas também pelo substrato político que evocam. Afinal, após o 11/9, as colisões dos discos voadores contra monumentos-símbolo, no coração da América, parecem investidas de caráter premonitório - e trágica atualidade.

Mark Bould comenta que, dentre os temas mais explorados pelo cinema de ficção científica do período, geralmente aponta-se a ansiedade nuclear e a paranóia anticomunista. O primeiro é evidente, estando nas visões de destruição em massa, nos monstros gerados pela radioatividade, nos mutantes e insetos gigantes, alienígenas preocupados com a proliferação de armas nucleares na Terra e civilizações alienígenas arrasadas por conflitos nucleares. Bom exemplo de filme sobre a ansiedade nuclear é o excelente *A Morte num Beijo* (*Kiss me Deadly*, 1955), de Robert Aldrich, mescla de – quem diria! – ficção científica e *film noir*, sobre trama detetivesca envolvendo caixa misteriosa que contém o estopim do apocalipse. Mas o tema do anticomunismo, na opinião de Bould, seria sobrevalorizado. O autor observa que, apesar de alguns filmes histericamente anticomunistas como *Invasão dos EUA* (*Invasion USA*, 1952), de Alfred E. Green, *O Planeta Vermelho Marte* (*Red Planet Mars*, 1952), de Harry Horner, e *Ultimato à Terra* (*The 27th Day*, 1957), de William Asher, a idéia de que a paranóia anticomunista alastrou-se para muitos dos filmes de ficção científica americanos dos anos 50 é difícil de ser sustentada. Bould usa como argumento a seu favor o filme *The Whip Hand* (1951), de William Cameron Menzies, e oferece uma releitura de *Vampiros de Almas* (*The Invasion of the Body Snatchers*, 1956), de Don Siegel, que durante muito tempo foi considerado

sintetizador do espírito da Guerra Fria em sua alegoria da ameaça comunista.⁸⁶ No filme de Siegel, alienígenas vegetais substituem as pessoas por duplos frios, apáticos e obedientes.

Dentre muitos nomes (Pichel, Wise, Siegel, Juran, Lourié, Mate e outros), talvez o mais importante diretor do *boom* do cinema de ficção científica americano dos anos 50 seja mesmo Jack Arnold, conforme sugere John Baxter e afirma Mark Bould. Arnold dirigiu filmes representativos do período, como *Veio do Espaço* (*It Came from Outer Space*, 1953), *O Monstro da Lagoa Negra* [?] (*Creature from the Black Lagoon*, 1954), *A Vingança do Monstro* (*Revenge of the Creature*, 1955), *Tarântula* (*Tarantula*, 1955), *O Incrível Homem que Encolheu* (*The Incredible Shrinking Man*, 1957) e *The Space Children* (1958). Alguns desses títulos são obras-primas do gênero. Segundo Bould, “a evocação de Arnold, das possibilidades inerentes à paisagem sem figuras [humanas] trouxe lirismo a um gênero de aparência freqüentemente insípida.”⁸⁷ Noutras palavras, o deserto americano nunca mais foi o mesmo depois dos filmes de Jack Arnold.

O Monstro da Lagoa Negra é um dos filmes de ficção científica mais interessantes dos anos 1950. A estória se passa na Amazônia brasileira, quando um grupo de cientistas americanos chega à “Lagoa Negra” para investigar uma curiosa descoberta arqueológica. Lá eles se deparam com uma estranha criatura, misto de homem e anfíbio, que vem atacando pessoas na região. Tem início uma aventura à lá *King Kong* ou *A Bela e a Fera*, com o monstro irremediavelmente atraído pela mocinha.

O filme de Jack Arnold traz cenas memoráveis como a do nado de Kay (Julia Adams) na lagoa, espelhado pela criatura submersa. Esse episódio notadamente erótico, segundo John Baxter “uma representação estilizada de relação sexual”,⁸⁸ é passível de uma bela leitura psicanalítica e traz a matriz do medo explorado anos depois por Steven

⁸⁶ Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, pp. 85-6.

⁸⁷ “Arnold’s evocation of the possibilities inherent in a landscape without figures brought lyricism to a frequently bland-looking genre.” Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 86.

⁸⁸ John BAXTER, *Science Fiction in the Cinema*, p. 121. BAXTER comenta a seqüência do lago da seguinte forma: “Shots looking up towards the surface show the girl penetrating a Cocteau-like mirror, her white suit with its accentuated breasts, her choreographed leg movements all overtly sexual. Gliding beneath her, twisting lasciviously in a stylized representation of sexual intercourse, the creature, his movements brutally masculine and powerful, contemplates his ritual bride, though his passion does not reach its peak until the girl performs some underwater ballet movements, explicitly erotic poses that excite the Gill Man to reach out and clutch at her murmuring legs.” (Ibid., p. 121).

Spielberg em *Tubarão* (*Jaws*, 1977). Sensibilidade ecológica e preconceito com relação aos países periféricos também estão presentes em *O Monstro da Lagoa Negra*. No conjunto, o filme fornece um discurso colonialista recorrente no cinema até hoje: aquele dos cientistas anglo-saxões que levam civilização e esclarecimento a regiões primitivas do mundo. Mas à parte esse discurso, o filme de Arnold tem muitos encantos, em especial para os fãs de ficção científica e horror. É provável que esteja em *O Monstro da Lagoa Negra*, e não em *2001: Uma Odisséia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), a maior elipse da história do cinema. Enquanto no filme de Kubrick a elipse compreende um hiato entre a pré-história e o ano de 2001, quando o homem conquista o espaço, o filme de Arnold abre com imagens e *voice over* que remetem ao processo de formação do globo terrestre, para depois saltar até a década de 50 do século XX.

Pérola dos estúdios da Universal, *O Monstro da Lagoa Negra* é representativo do hibridismo genérico entre ficção científica e horror, sendo responsável por um *revival* de toda a franquia de monstros do estúdio de Carl Laemmle. Conforme comenta Rick Altman, a Universal investiu pesadamente no lançamento de *O Monstro da Lagoa Negra* como filme de ficção científica, no intuito de contornar a saída de moda do horror nos anos 50.⁸⁹ Longe de ser um *trash movie*, *O Monstro da Lagoa Negra* mobilizou recursos técnicos sofisticados para a época em que foi lançado, como uma caixa isolante especial para as duas câmeras empregadas nas filmagens submersas. Destaque também cabe à trilha sonora original, composta por Henri Mancini, Hans Salter e Herman Stein, e ao *look* do monstro, criação da *designer* Milicent Patrick, concretizada por uma talentosa equipe de maquiadores/escultores coordenada por Jack Kevan e Chris Mueller, e tendo à frente Bud Westmore, sucessor de Jack Pierce na Universal. Nas filmagens havia dois atores, cada qual com sua respectiva roupa de monstro. Ben Chapman era a criatura fora d'água, e Ricou Browning interpretava o monstro nas cenas submersas. Rodado com duas câmeras em ângulos ligeiramente diferentes, para o efeito tridimensional, *O Monstro da Lagoa Negra* deu origem a duas seqüências, *A Vingança do Monstro* (1955), também dirigido por Jack Arnold, e *O Monstro Anda entre Nós* (*The Creature Walks Among Us*, 1956), de John Sherwood.

⁸⁹ Cf. Rick ALTMAN, *Film/Genre*, p. 78.

Na Grã-Bretanha também teremos uma filmografia de ficção científica interessante nesse mesmo período, que abrange tanto produções de baixo orçamento (os famosos filmes B) quanto obras que se passam por cinema americano, segundo apontam autores como I. Q. Hunter.⁹⁰ Bom exemplo desta última variedade é *First Man into Space* (1959), de Robert Day, produção francamente imitativa das congêneres americanas, em que astronauta vítima de estranha radiação no espaço torna-se um monstro assassino depois de retornar a Terra. No Reino Unido ainda teremos *X: The Unknown* (1956), de Leslie Norman, enquanto a Hammer deflagra seu revival dos *monster movies*, inspirado nos filmes da Universal dos anos 1930, com *The Curse of Frankenstein* (1957), de Terence Fisher, e vários outros títulos. Em 1951, é lançada a inteligente comédia de ficção científica *The Man in the White Suit*, dirigida por Alexander Mackendrick e protagonizada por Alec Guinness, com roteiro de Roger MacDougall, John Dighton e do próprio Mackendrick, baseado na peça teatral de MacDougall. O filme é sobre o simpático e idealista Sidney Stratton (Guiness), inventor de um supertecido indestrutível e à prova de sujeira. Stratton vem realizando suas pesquisas clandestinamente nas tecelagens onde é admitido, até que consegue apoio do dono da Birnley's (Cecil Parker) para concretizar seu projeto. Depois de muitas explosões, Stratton finalmente produz o supertecido e manda confeccionar um terno para ele mesmo. Mas o invento desperta o temor dos industriais, que pretendem compra-lo de Stratton para que nunca seja produzido. Tanto os burgueses como os trabalhadores da indústria têxtil temem que o supertecido de Stratton acabe com seus empregos. “O que vai ser de mim quando não houver mais lavagem para fazer?”, exclama Mrs. Watson (Edie Martin), a velha lavadeira para um inventor perplexo e desiludido. O filme expõe de maneira espirituosa o conservadorismo da economia e sociedade britânicas, numa comédia de ficção científica brilhantemente dirigida. Oriunda da televisão, a série *Quatermass* é representativa da “paranóia alienígena” no cinema britânico, começando nos anos 50 com *Terror que Mata* (*The Quatermass Xperiment*, 1955), e *Usina de Monstros* (*Quatermass II* (1957), ambos dirigidos por Val Guest, passando pela década de 60 com *Uma Sepultura na Eternidade* (*Quatermass and the Pit*, 1967), de Roy Ward Baker, e chegando ao quarto e

⁹⁰ “The Strange World of the British Science Fiction Film”, em I. Q. HUNTER (ed.). *British Science Fiction Film*, pp. 1-15.

último episódio, no fim da década de 70, *The Quatermass Conclusion* (1978), dirigido por Piers Hagaard.

O Japão também produziu uma safra de filmes de ficção científica relevantes nos anos 50. O destaque fica para os filmes de “monstros radioativos” ou *kaiju eiga*, inaugurados por *Godzilla* (*Gojira*, 1954), de Ishiro Honda, primeira aparição do destrutivo dinossauro gigante despertado por testes nucleares americanos. Mas também foram produzidas *space operas* como *Chikyu Boeigun* ou *The Mysterians* (1957), também dirigido por Honda, o grande nome do cinema de ficção científica japonês no período.

O cinema francês retoma sua afinidade com o fantástico e a ficção científica em *Um Amour de poche* (1957), de Pierre Kast, uma estória de miniaturização, e *Mon Oncle*, filme de 1958 de Jacques Tati, que coloca o famoso Monsieur Hulot no cenário de uma casa ultramoderna. Esta sensível sátira sobre a sociedade moderna surpreende, entre outras coisas, pela criatividade de sua arquitetura. O grande Jean Renoir dirige uma adaptação da novela *O Médico e o Monstro*, de R. L. Stevenson: *O Testamento do Dr. Cordelier* (*Le Testament du Dr. Cordelier*), filme de 1959. Vale a pena lembrar que, logo em 1951, o cinema argentino ganhava uma adaptação de *O Médico e o Monstro*, de Stevenson: *El Extraño Caso del Hombre y la Bestia*, dirigido por Mario Soffici.

Alemanha Ocidental e México produzem filmes de ficção científica “cirúrgica” como *Die Nackte und der Satan* (1959), de Victor Trivas, e *El Ladrón de cadáveres* (1956), de Fernando Méndez. Também no México, *La Momia azteca contra el robot humano* (1958), filme de Rafael Portillo, sobre cientista que constrói robô para roubar preciosidade asteca guardada por múmia. O escritor Júlio Verne continua sendo adaptado, mas agora também pelo cinema tcheco, em filmes como *Vynález Zkázy* (1958), de Karel Zeman.

De volta aos EUA, no final dos anos 50 o cinema de ficção científica busca sobrevida em produções de baixo orçamento, voltadas para um público mais juvenil. Roger Corman seria o grande nome desse momento, operando uma reaproximação mais explícita da ficção científica com o filme de horror,⁹¹ e dirigindo filmes enxutos e engenhosos como *Teenage Caveman* (1958). Adaptação do famoso romance de Júlio Verne, *Jornada ao*

⁹¹ Cf. Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 86.

Centro da Terra (*Journey to the Center of the Earth*, 1959), de Henry Levin, traz James Mason de volta ao universo da ficção científica como intérprete do Prof. Oliver Lindenbrook. Outro filme americano interessante do período é *O Diabo, a Carne e o Mundo* (*The World, the Flesh and the Devil*, 1959), de Ranald MacDougall, drama pós-apocalíptico que envolve questões raciais e sexuais na convivência entre os três únicos sobreviventes da espécie humana: dois homens (Harry Belafonte e Mel Ferrer) e uma mulher (Inger Stevens).⁹² Adaptação do romance de Nevil Shute⁹³ dirigida por Stanley Kramer, *On the Beach* (1959) é uma belíssima amostra de FC pacifista dos anos 1950, alerta melancólico sobre os perigos de uma guerra nuclear e verdadeiro “documento” audiovisual de uma época - bem como de locações na Austrália e nos EUA. No filme de Kramer, em 1964 estoura uma guerra nuclear que devasta as populações do norte do planeta. Em poucos meses a radioatividade chegará à Austrália, matando os últimos sobreviventes da espécie humana. Um misto de melancolia, ansiedade e desejo de viver intensamente acomete a população. Um submarino nuclear americano, sobrevivente do conflito, aporta em Melbourne. *On the Beach* é um dos raros filmes que exploram com sensibilidade o drama da iminência do holocausto nuclear, abordando tema similar ao de *O Sacrifício* (*Offret*, 1986), de Andrei Tarkovsky. Planos por vezes inclinados, a câmera desnivelada, combalida, traduzem a melancolia de uma civilização no corredor da morte. O escritor e editor americano Frederick Pohl já destacou o papel da ficção científica no alerta para desastres ecológicos e sociais, observando que “o movimento ambiental foi certamente ajudado por estórias de FC que descreveram um planeta espoliado”, e que o romance *On the Beach*, de Shute, juntamente com sua adaptação cinematográfica, podem ter tido seu papel na contenção de uma guerra nuclear, assim como 1984 pode ter contribuído para

⁹² Parcialmente inspirado no romance *The Purple Cloud* (1901), de M. P. Shiel.

⁹³ Engenheiro aeronáutico e escritor britânico que, após a II Guerra Mundial, mudou-se com a família para Langwarrin, a sudeste de Melbourne, Austrália. A obra literária de Shute é marcada por um humanismo particular, por vezes relacionado à tecnologia, seu emprego e seu impacto sobre o indivíduo e a sociedade. O filme de Stanley Kramer, porém, parece não ter agradado completamente ao escritor, em função das liberdades que teriam sido tomadas com seus personagens (Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Nevil_Shute).

evitar que o verdadeiro ano de 1984 fosse o da terrível tirania mundial descrita por George Orwell.⁹⁴

Anos 1960

Nos anos 1960 é lançada a mais famosa adaptação da célebre novela de H. G. Wells, *A Máquina do Tempo* (*The Time Machine*, 1960), dirigida por George Pal. Edgar G. Ulmer continua dirigindo filmes de ficção científica interessantes – apesar do orçamento restrito – como *The Amazing Transparent Man* (1960), uma releitura do *Invisible Man* de Wells. O tema dos transplantes ganha alguns títulos essenciais. Na França, o excelente e perturbador *Os Olhos sem Face* (*Les Yeux sans visage*, 1960), de Georges Franju, é um filme de ficção científica e suspense a um só tempo belo e sinistro, sobre médico-cientista obcecado por transplante de rosto para sua jovem filha, desfigurada num acidente. No Japão, *The Face of Another* (*Tanin No Kao*, 1966), de Hiroshi Teshigahara, é outro título versando sobre a delicada “psicologia dos transplantes”. Nos EUA, são produzidos *O Homem dos Olhos de Raio-X* (*X – The Man with X-rays Eyes*, 1963), de Roger Corman, e *Robinson Crusoe em Marte* (*Robinson Crusoe on Mars*, 1964), de Byron Haskin, transpõe a famosa obra de Defoe para o planeta Marte, numa demonstração do que John Brosnan considera, talvez muito severamente, como *fake sci-fi movie*.⁹⁵ Comédias americanas inspiradas no universo da ficção científica também tiveram lugar, como *The Absent Minded Professor* (1961), produção dos estúdios Disney dirigida por Robert Stevenson, o magnífico *O Professor Aloprado* (*The Nutty Professor*; Jerry Lewis, 1963), paródia de *O Médico e o Monstro*, ou ainda *Sins of the Fleshapoids* (1965), de Mike Kuchar, comédia de ficção científica de curta-metragem sobre sobreviventes de guerra nuclear assistidos por robôs.

Alertas contra a ameaça nuclear continuam em filmes como *Limite de Segurança* (*Fail Safe*, 1964), de Sidney Lumet. A ficção de Jules Verne continua

⁹⁴ Cf. “The Study of Science Fiction: A Modest Proposal”, *Science Fiction Studies*, nº 71, v. 24, parte 1, março de 1997, disponível em <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/71/pohl71.htm>

⁹⁵ John BROSNAN. *The Primal Screen*, p. 135.

inspirando filmes como *Viagem ao Fundo do Mar* (*Voyage to the Bottom of the Sea*, 1961), dirigido por Irwin Allen. Urano entra no mapa da exploração espacial em *O Monstro do Planeta Proibido* (*Journey to the Seventh Planet*, 1962), co-produção dinamarquesa/americana dirigida por Sidney W. Pink, onde os astronautas são assombrados por lembranças remotas reavivadas por supercérebro alienígena. *Planeta Sangrento* (*Queen of Blood*, 1966), de Curtis Harrington, leva o tema do vampirismo ao espaço, a exemplo de *Planeta dos Vampiros* (*Terrore nello Spazio*), de Mario Bava, com atuação de Norma Bengell (Sanya). Também na Itália, Ugo Gregoretti dirige *Omicron*, comédia de ficção científica lançada em 1963 e bastante elogiada por público e crítica. A sensual heroína dos quadrinhos de Jean-Claude Forest, *Barbarella* (1967), chega à tela grande na pele de Jane Fonda e em produção ítalo-francesa dirigida por Roger Vadim. Outra produção ítalo-francesa, *Diabolik* (1968), de Mario Bava, narra as peripécias de um supercriminoso.

Na Grã-Bretanha são lançados, nos anos 60, adaptações da obra do celebrado escritor John Wyndham, como *A Aldeia dos Amaldiçoados* (*Village of the Damned*, 1960), de Wolf Rilla, em que alienígenas deflagram plano de dominação da espécie humana, e *The Day of the Triffids* (1962), produção um tanto quanto *kitsch* em que uma estranha radiação cega as pessoas, tornando-as presas fáceis de uma espécie de planta carnívora extremamente belicosa. A inspiração na obra de Wyndham continua na Grã-Bretanha com *A Estirpe dos Malditos* (*Children of the Damned*, 1963), de Anton Leader. Novas especulações britânicas em torno da ameaça nuclear são lançadas, como *O Dia Em que a Terra se Incendiou* (*The Day the Earth Caught Fire* (1961), de Val Guest, e *The Damned* (1963), de Joseph Losey. Além desses títulos, o cinema britânico produz ainda *The Mind Benders* (1963), de Basil Dearden, sobre experimento de lavagem cerebral.

No cinema de ficção científica japonês dos anos 60, multiplicam-se os filmes de monstros radiativos, em paralelo a demais tipos de alerta quanto à ameaça nuclear como *Daí sanji Sekai Taisen – Yonju-Ichi no Kyofu* ou *The Final War* (1960), de Shigeaki Hidaka e William Ross. Como “uma andorinha só não faz verão”, os monstros ciclópicos passam a se enfrentar provocando uma batalha titânica em produções como *King Kong x Godzilla* (*Kingu Kongu tai Gojira*, 1962), do mestre Ishiro Honda. O *disaster movie* tem outra de suas versões japonesas em *Gorath* (*Yosei Gorasu*, 1962), também de Honda, sobre astro em rota de colisão com a Terra.

Uma nova onda francesa de filmes de ficção científica se levanta com o criativo *La Jetée* (1962), do francês Chris Marker, um discurso sobre o cataclisma e o paradoxo temporal filmado em fotografias estáticas, com apenas uma breve imagem em movimento. O enredo envolve homem de um futuro pós-apocalíptico, obcecado por uma lembrança de infância, que é destacado para experiências de viagem no tempo. Em suas viagens ao século XX, acaba se apaixonando. Também são desse período a adaptação dirigida por François Truffaut do romance homônimo de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1966), *Je t'aime, je t'aime* (1967), de Alan Resnais, e o filme de Jean-Luc Godard, *Alphaville* (1965), uma reflexão irônica acerca das sociedades de controle e do próprio cinema de gênero. Godard continuaria experimentando a ficção científica no episódio “O Mundo Novo”, que dirigiu para *Rogopag*, produção franco-italiana de 1963.



La Jetée: a imagem obsedante



Paris devastada pela Terceira Guerra Mundial em La Jetée.

La Jetée (1962), de Chris Marker.

A produção ítalo-americana *O Último Homem sobre a Terra* (*L'Ultimo uomo della terra*; também *The Last Man on Earth*, 1964), do diretor italiano Ubaldo Ragona, adapta o romance de Richard Matheson sobre futuro pós-apocalíptico dominado por mutantes vampirescos em que apenas um homem (Vincent Price) conserva a saúde. O romance de Matheson daria origem ainda a *A Última Esperança da Terra* (*The Omega Man*, 1971), de Boris Sagal, com Charlton Heston no papel-título e intrigante fotografia da cidade deserta. Curioso notar que, nos EUA, dois filmes baseados em estória de John D. Swain já tratavam de tema parecido: o primeiro, *The Last Man on Earth*, uma fita silenciosa de 1924, com 70 minutos,

dirigida por John G. Blystone; o segundo, *El Último varon sobre la Tierra* (1933), remake do filme de Blystone falado em espanhol, dirigido por James Tinling.

Filmes americanos estranhíssimos e com orçamento reduzido continuam surgindo em profusão. São exemplos *The Wasp Woman* (1960), de Roger Corman, *The Brain that Wouldn't Die* (1962), de Joseph Green, no qual um médico especialista em transplantes mantém viva a cabeça de sua namorada, decapitada num acidente de carro, ou *Monstrosity* (lançado na televisão como *The Atomic Brain*, 1964), de Joseph Maselli, em que velha senhora inescrupulosa financia cientista para que seu cérebro seja transplantado para um corpo jovem.

Alfred Hitchcock também dirige um filme de ficção científica, embora bastante sutil em termos de recorrência à iconografia do gênero: *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963). Aqui está presente o tema da natureza que se volta contra o homem de maneira violenta e orquestrada. *Viagem Fantástica* (*Fantastic Voyage*, 1966), de Richard Fleischer, desloca a exploração espacial ou a fronteira do desconhecido para o interior do corpo humano, graças à miniaturização de uma espécie de submarino tripulado por cientistas exploradores. *Western* e dinossauros são reunidos em *The Valley of Gwangi* (1969), filme americano dirigido por James O'Connolly, com efeitos visuais de Ray Harryhausen.

No final da década de 1960 surgem novos questionamentos quanto ao destino da humanidade, como em *O Planeta dos Macacos* (*Planet of the Apes*, 1968), de Franklin J. Schaffner, estória surpreendente que reedita uma fórmula presente num episódio de *The Twilight Zone*.⁹⁶ E no mesmo ano de 1968 é lançado um verdadeiro divisor de águas: *2001: Uma Odisséia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, livre adaptação do conto “O Sentinel” (1948), de Arthur C. Clarke, e um filme-marco da ficção científica.⁹⁷ Embora isso não seja uma unanimidade, esse filme lançou o cinema de ficção científica a um novo patamar.

Night of the Living Dead (1968), de George Romero, dá tratamento de ficção científica ao tema do zumbi, num filme de orçamento relativamente modesto que se sustenta, sobretudo, nos efeitos da maquiagem e na montagem. Também de 1968 é *Wild in the Streets*, fita americana de Barry Shear, assim como *Os Dois Mundos de Charly* (*Charly*,

⁹⁶ O filme, porém, é adaptação do romance de Pierre Boulle, *La Planète des singes* (1963). Boulle também escreveu *Le Pont de la rivière Kwai* (1952), adaptado como *A Ponte do Rio Kwai*, filme de 1957.

⁹⁷ O romance *2001 – Uma Odisséia no Espaço*, de Arthur C. Clarke, é na verdade posterior ao filme.

1968). Dirigido por Ralph Nelson, *Charly* é um dos filmes de ficção científica de estética mais realista-naturalista. Afora o tema do deficiente mental que se torna um gênio graças a uma neuro-cirurgia revolucionária, nada de muito explícito remete à iconografia do gênero no filme de Nelson. O ator Cliff Robertson ganhou o Oscar de Melhor Ator em 1969 por seu papel como Charly Gordon, caso raro –senão único– num filme reivindicado como ficção científica.⁹⁸

Na URSS, *Planeta Bur* (1962), de Pavel Klushantsev, é a engenhosa investida soviética na ficção de exploração espacial com razoável apuro técnico. O filme teria contado com uma equipe de consultores científicos.⁹⁹ 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).¹⁰⁰

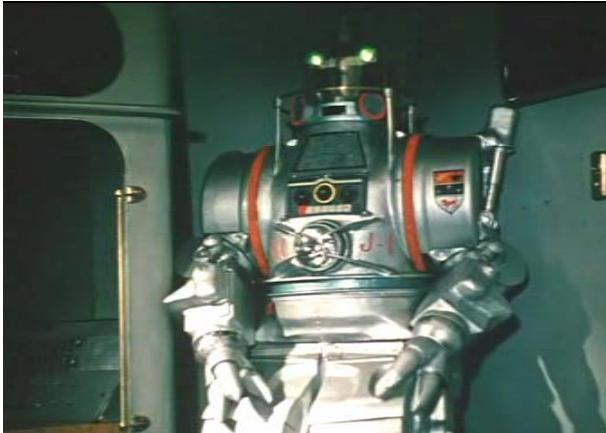
Em *Planeta Bur*, cosmonautas soviéticos navegam em três naves (*Sírius*, *Vega* e *Capella*) rumo a Vênus. Logo no início, uma delas (*Capella*) é destruída por um meteoro. Apesar do acidente e, no intuito de garantir o sucesso da pesquisa em Vênus, cosmonautas das naves remanescentes decidem pousar no planeta antes da chegada de *Arcturus*, uma espaçonave de apoio. Mas novos acidentes vão complicando a missão. Uma equipe de resgate desce a Vênus, enquanto uma cosmonauta, Masha (Kyunna Ignatova), aguarda em órbita o retorno dos exploradores.

⁹⁸ O filme é adaptação de romance de ficção científica escrito por Daniel Keyes, *Flowers for Algernon* (1966).

⁹⁹ 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. Cf. <http://www.imdb.com/title/tt0056352/fullcredits>.

¹⁰⁰ V. Lynn BARKER e Robert SKOTAK, “Klushantsev: Russia’s wizard of *Fantastika*”, parte 1, *American Cinematographer*, v. 75, nº 63, pp. 78-83, e parte 2, *American Cinematographer*, v. 75, nº 7, pp. 77-82.



No alto, à esq., capa do DVD de *Planeta Burg* (1962), de Pavel Klushantsev; à dir., o sofisticado robô; ao lado, os cosmonautas em Vênus; acima, cosmonauta baila ante a falta de gravidade.

Aqui os cosmonautas também contornam o problema da ausência de gravidade com botas magnéticas. Quando Masha retira suas botas, flutua no interior de sua nave. Há um oceano em Vênus, que é habitado por criaturas pré-históricas. Um membro de uma das duas equipes de cosmonautas é atacado por uma espécie de planta carnívora, enquanto a outra é assediada por dinossauros de estatura humana. Menções a Charles Darwin e sua teoria sobre a evolução, bem como a Konstantin Tsiolkovsky, cientista de destaque na

pesquisa espacial soviética e também autor de ficção científica, perpassam alguns diálogos. A hipótese de que a vida na Terra tenha origem extraterrestre é sugerida no filme, ainda que acabe indo ao encontro da proposta de autores como Erich von Dänicken, segundo o qual “eram os deuses astronautas”.

Com efeitos especiais de qualidade para a época e atenção à cenografia e figurino, *Planeta Bur* não descuida do conteúdo técnico-científico evocado, revelando-se uma honrosa alternativa à ficção científica anglo-saxônica de orientação utópica ou pró-ciência – ainda que o filme não esconda certo discurso panfletário de exaltação soviética, bem como sua simpatia por determinadas teorias duvidosas, algo amplamente verificável também no cinema americano do gênero.¹⁰¹ A curiosidade plástica e criativa do filme é tão evidente que ele foi editado, dublado e exibido posteriormente nos EUA como *Voyage to the Prehistoric Planet* (1956), assinado por Curtis Harrington, e ainda serviu de base para *Voyage to the Planet of Prehistoric Women* (1968), dirigido por Peter Bogdanovich.



***Planeta Bur*: cosmonauta encontra artefato que indica existência de uma civilização em Vênus, então habitado por criaturas pré-históricas (dir.). Discurso humanista, hipóteses evolutivas e pseudociência no filme de Pavel Klushantsev. Obra do cineasta soviético merece resgate.**

No Brasil, um dos mais interessantes filmes de ficção científica “séria” é *O Quinto Poder* (1962), de Alberto Pieralisi, com produção e roteiro de Carlos Pedregal. *O*

¹⁰¹ A origem extraterrestre de civilizações terrestres antediluvianas foi popular como *leitmotif* da ficção científica escrita em fins do século XIX e início do século XX, como nos escritos do norte-americano H. P. Lovecraft (1890-1937).

Quinto Poder é sobre a descoberta de um complô internacional que visa dominar o Brasil por meio de mensagens subliminares emitidas por antenas clandestinas. Visto hoje, o filme parece premonitório do golpe militar de 1964. Já em plena ditadura militar, *Brasil Ano 2000* (1969), de Walter Lima Jr., é representativo de um Cinema Novo acentuadamente alegórico, fábula sobre um Brasil potência do futuro.

O cinema de ficção científica da Tchecoslováquia tem pelo menos dois títulos dignos de nota nos anos 60. *Who Killed Jessie?* (*Kdo chce zabít Jessii?*, 1966), comédia de ficção científica de Václav Vorlícek, é sobre cientista que descobre máquina capaz de perscrutar o inconsciente dos pacientes, eliminando sonhos indesejados. O problema é que essa máquina tira os sonhos indesejados da mente para atirá-los ao mundo real. *Ikarie XB-1* (1963), de Jindřicj Polák, já é um filme de exploração espacial bem mais sério, sobre expedição em busca de vida inteligente no universo. Não demora, porém, para que os viajantes espaciais enfrentem mistérios e o drama do isolamento. Guardadas as devidas proporções, este belo filme tcheco-eslovaco parece prenunciar os enredos de *Solaris* e *2001*.

Na Espanha teremos *Gritos em la noche* (1962), de Jesus Franco, mais um *thriller* sobre *mad scientist* especialista em transplantes – pobres mocinhas de rosto bonito. No México, os filmes do herói campeão de luta-livre Santo também se apropriam do imaginário da ficção científica, como em *Santo el enmascardo de plata vs la invasión de los marcianos* (1967), de Alfredo Crevenna; *Santo en El Tesoro de Dracula* (1969), de René Cardona; *Santo vs. la hija de Frankenstein* (1972); ou *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo* (1973), ambos de Miguel M. Delgado. Nos anos 1960, teremos ainda no México filmes como *La Nave de los monstruos* (1960), de Rogério González, sobre mulheres alienígenas que buscam machos viris para serem levados a seu planeta, e *El Planeta de las mujeres invasoras* (1966), sequência de *Gigantes planetarios* (1965), ambos dirigidos por Alfredo Crevenna. Em *El Planeta de las mujeres invasoras*, o boxeador Marcos, seu assistente Taquito e a mocinha Sílvia embarcam num disco voador pensando se tratar de um brinquedo, chegam ao planeta Sibila e lá descobrem os planos sibilianos sobre transplante de pulmões humanos e invasão da Terra. No final dos anos 60, *Arañas infernales* (1968), de Federico Curiel, tem como clímax um embate entre o campeão terráqueo Demônio

Azul e o príncipe Arac, da galáxia de Aracnia, e *Las Luchadoras contra el robot asesino* (1969), dirigido por René Cardona, opõe lutadoras a robôs.¹⁰²

Depois da adaptação de *O Médico e o Monstro* em *El Extraño Caso del Hombre y la Bestia* (1951), o cinema argentino investe novamente na FC em *Invasión* (1969), dirigido por Hugo Santiago, com roteiro deste e de Jorge Luis Borges, baseado em argumento de Borges e Adolfo Bioy Casares. *Invasión* é sobre cidade assediada por invasores alienígenas. A população indiferente abre caminho para a conquista extraterrestre, combatida apenas por um pequeno grupo de resistentes, liderados por um ancião. Por fim, não custa lembrar que seriados com bonequinhos, muitos deles produzidos no Reino Unido, tiveram grande popularidade nos anos 60. Segundo Mark Bould,

Supercar (1961-2), *Fireball XL5* (1962-3), *Stingray* (1964-5), *Thunderbirds* (1965-6) e *Joe 90* (1968-9) tendiam a celebrar o “calor branco da tecnologia” e as estruturas patriarcais de comando. Apenas no mais sombrio deles, *Captain Scarlet and the Mysterons* (1967-8), jamais pareceu sintonizado com uma década de desobediência civil e guerras de guerrilha anti-imperialistas, embora a série inevitavelmente ficasse do lado de um militarismo global e consumismo “euro-bacana.”¹⁰³

Bould inclui entre os principais diretores dos anos 60 John Frankenheimer, com *Sob o Domínio do Mal* (*The Manchurian Candidate*, 1962), *Sete Dias de Maio* (*Seven Days in May*, 1964) e *O Segundo Rosto* (*Seconds*, 1966), e o inglês Peter Watkins. Watkins dirigiu *The War Game* (1966), telefilme da BBC com 48 min., sobre hipótese de um ataque nuclear à Grã-Bretanha, *Privilege* (1967), ficção científica centrada na figura de um astro do rock, *Gladiatorerna* (*The Peace Game*, 1969), produção sueca sobre guerra futura, e *Punishment Park* (1971), pseudodocumentário realizado nos EUA. Bould ressalva, porém, que nenhum desses diretores se igualaria a Stanley Kubrick. Segundo o autor,

¹⁰² Cf. www.imdb.com e Ana Werneck, “Luta Livre no Espaço”, disponível em <http://2006.festivaldorio.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=72&sid=27>

¹⁰³ “*Supercar* (1961-2), *Fireball XL5* (1962-3), *Stingray* (1964-5), *Thunderbirds* (1965-6) e *Joe 90* (1968-9) tended to celebrate the “white heat of technology” and patriarchal command structures. Only the darkest of them, *Captain Scarlet and the Mysterons* (1967-8), ever seemed in tune with a decade of civil disobedience and anti-imperialist guerilla wars, although the series inevitably sided with a global military and Euro-cool consumerism.” Mark BOULD, Film and Television, In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 90.

Doctor Strangelove (1964), *A Clockwork Orange* (1971) e, especialmente, *2001: A Space Odyssey* (1968) demonstram uma visão cômica e sombria, e uma suspeita da tecnologia contraposta pela determinação de explorar os limites formais do cinema e dos seus aparatos. Embora diretores como Ridley Scott, Terry Gilliam, Luc Besson e Jean-Pierre Jeunet trariam estilos visuais distintos para o cinema de FC, somente Andrei Tarkovsky, em *Solaris* (1972), *Stalker* (1979) e *Offret (The Sacrifice*, 1986), trataram o gênero com espirituosidade e rigor comparáveis.¹⁰⁴

De fato, a produção de Stanley Kubrick no período é simplesmente genial, merecendo atenção destacada. Bould menciona também séries televisivas *live action* dos anos 60 com elementos de ficção científica como *The Avengers* (1961-9), *The Saint* (1962-8) e *Adam Adamant Lives!* (1966-7), a maioria em torno da figura do herói ou superagente que desmantela fantasticamente uma indústria do crime. Contraponto interessante foi *O Prisioneiro* (*The Prisoner*, 1967), na qual o superagente é prisioneiro de um sistema enigmático.

Anos 1970

Nos anos 70 observa-se uma nova fase da ficção científica no cinema, inaugurada talvez pelo *2001* de Kubrick. Os filmes desse período costumam assumir pretensões sociológicas e filosóficas mais frontalmente, pelo menos até o surgimento de *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977), quando se inaugura a corrente dos *blockbusters* baseados em efeitos especiais sofisticados.

A variante biológica do holocausto pode ser reconhecida nos chamados “filmes de epidemia”. Um dos mais famosos dessa categoria é *Síndrome de Andrômeda O Enigma de Andrômeda* (*The Andromeda Strain*, 1970), de Robert Wise, que marca a volta de

¹⁰⁴ *Doctor Strangelove* (1964), *A Clockwork Orange* (1971) e, especialmente, *2001: A Space Odyssey* (1968) demonstrate a darkly comic vision and a suspicion of technology counterpointed by a determination to explore the formal limits of filmmaking and its apparatuses. Although directors such as Ridley Scott, Terry Gilliam, Luc Besson and Jean-Pierre Jeunet would bring as distinctive visual styles to sf moviemaking, only Andrei Tarkovsky, in *Solaris* (1972), *Stalker* (1979) and *Offret (The Sacrifice*, 1986), has treated the genre with comparable wit and rigour.” Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 91.

Robert Wise à FC e pode ser um bom título para abrir nossa panorâmica da década de 70. Baseado na obra de Michael Crichton, *Síndrome de Andrômeda* é sobre um organismo semelhante a um cristal leva uma comunidade à morte por desidratação total, com exceção de um velho e uma criança, nos quais os cientistas de um superlaboratório subterrâneo encontrarão a chave para combater o vírus de provável origem extraterrestre. Destaque para a direção de arte e figurino, bem como para o ritmo e direção deste filme de epidemia que bem pode ter fundado uma escola. Num eco de *A Guerra dos Mundos*, de Wells, o microorganismo acaba derrotado por uma peculiaridade do organismo humano. Dos anos 1970 em diante, com a problemática crescente da guerra química e bacteriológica, a catástrofe biológica nos filmes de ficção científica pode vir não mais do espaço sideral, mas sim de ações terroristas ou falhas no desenvolvimento de microorganismos com propósitos bélicos¹⁰⁵.

É também nos anos 70 que, nos EUA, surgem George Lucas e Steven Spielberg, inicialmente cineastas marginais, mas que até o final da década acabariam por encabeçar o *mainstream* do cinema de ficção científica. Lucas começa com uma distopia no geral tributária de experiências anteriores, mas com seus momentos inspirados e interessantes. *THX-1138* (1970) é sobre uma sociedade tecnofascista subeterânea, mantida sob controle por meio de drogas, mas que acaba enfrentando o desabrochar de uma alma individual. *THX-1138* deriva de curta-metragem dirigido por George Lucas como trabalho de conclusão do curso de cinema. *Glen and Randa* (1971), de Jim McBride, é outro filme independente que aposta na distopia. *Laranja Mecânica* (*Clockwork Orange*, 1971), adaptação do romance homônimo de Anthony Burgess e nova investida de Kubrick, descreve uma sociedade deteriorada estética e moralmente. Um bando de jovens liderados pelo personagem interpretado por Malcolm McDowell só se interessa por sexo, drogas e ultraviolência. Mas um novo e revolucionário tratamento psiquiátrico pode tornar o líder dos “drugues” uma “laranja mecânica”, indivíduo manso e controlado como um cordeiro.

¹⁰⁵ Vale a pena lembrar que, durante muito tempo, divulgou-se na imprensa a versão de que a AIDS seria resultado de um experimento mal sucedido com propósitos bélicos. Muitos filmes de catástrofe biológica nutriram-se dessa hipótese na elaboração de narrativas nas quais perde-se o controle sobre microorganismos extremamente virulentos.

Nessa primeira metade dos anos 70, no Reino Unido, *Horror of Frankenstein* (1970), de Jimmy Sangster, é a investida da EMI Films sobre o romance de Mary Shelley, com David Prowse, futuro ator de Darth Vader, no papel do monstro. O famigerado *mad scientist* Dr. Phibes (Vincent Price) aparece pela primeira vez em *O Abominável Dr. Phibes* (*The Abominable Dr. Phibes*, 1971), atacando novamente em *Dr. Phibes Raises Again* (1972), ambos de Robert Fuest. A solidariedade alienígena comove em *Kadoyng* (1972), filme com 60 minutos, de Ian Shand, e, no ano seguinte (1973), comédias americanas como *Schlock* (1973), de John Landis, ou *O Dorminhoco (Sleeper)*, de Woddy Allen, arejam criativamente a ficção científica, bem como a animação franco-tchecoslovaca *La Planète sauvage* (1973), de René Laloux. Ambientado na Grã-Bretanha, *A Mais Cruel Batralha (No Blade of Grass*, 1970), de Cornel Wilde, é outra distopia de estética interessante sobre catástrofe social e ecológica provocada por vírus que compromete as provisões de água e alimento.

Ecologia e jornada espacial se fundem no simpático *Corrida Silenciosa (Silent Running*, 1973), estréia do mago dos efeitos especiais Douglas Trumbull na direção. Trumbull construiu uma carreira longa e reputada no ramo de efeitos visuais/especiais, tendo trabalhado no *2001* de Kubrick e diversos outros títulos famosos da ficção científica, como *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott. George Romero continua com seus mortos-vivos em *The Crazies* (1973) e Larry Cohen dirige *It's Alive* (1974), sobre uma criaturinha assassina. A natureza assume a ofensiva novamente em filmes como *Frogs* (1972), de George McCowan, com Ray Milland no elenco, e a ameaça alienígena ressurge em *Phase IV* (1974), dirigido por Saul Bass, famoso por suas seqüências de créditos verdadeiramente artísticas. Seguindo uma linha diferenciada, investindo francamente no cruzamento da ficção científica com o horror, David Cronenberg surge nos anos 70 dirigindo filmes como *Calafrios (Shivers*, 1974), *Enraivecida (Rabid*, 1976) e *The Brood* (1979). Sobre parasitismo monstruoso, *Calafrios* bem pode ter influenciado filmes posteriores sobre organismos que utilizam o ser humano como animal hospedeiro, em especial *Alien*, *O Oitavo Passageiro (Alien: The Eighth Passenger*, 1979), de Ridley Scott. Os filmes de Cronenberg são marcados pelo questionamento e estranheza em torno do homem tecnológico, num imaginário que por vezes atinge uma estética do asco.

Na URSS, um grande artista do cinema chamado Andrei Tarkovsky realiza dois filmes de ficção científica nos anos 1970. O primeiro deles é *Solaris* (1972), para alguns a “resposta soviética” ao *2001* de Kubrick, adaptação da obra homônima do polonês Stanislaw Lem. O segundo, *Stalker* (1979), distopia futurista em que homens buscam chegar à “Zona”, um local mítico visitado por extraterrestres.

De volta aos EUA, o título de *Z.P.G. – A Humanidade em Perigo* (*Z.P.G.*, 1972) remete a *Zero Population Growth*, filme de Michael Campus sobre futuro no qual o Estado exerce rígido controle sobre a natalidade. Alvo de críticas severas por parte da crítica em geral, diversas vezes se spontou que *Z.P.G.* exprime um equívoco já em seu título: numa sociedade em que nascimentos são proibidos, não haveria crescimento populacional zero, mas sim diminuição da população. Um dos filmes americano mais interessantes dos anos 70 é *No Ano de 2020* (*Soylent Green*, 1973), adaptação do romance de Harry Harrison dirigida por Richard Fleischer. O filme descreve um futuro distópico sinistro, no qual o detetive Robert Thorn (Charlton Heston) investiga assassinatos misteriosos numa megalópole hiperpovoada e poluída. O robô, personagem nascido no leste europeu, é novamente apropriado pelo cinema americano em *Westworld: Onde Ninguém Tem Alma* (*Westworld*, 1973), de Michael Crichton, com Yul Briner no papel do cowboy-autômato fora de controle. *Westworld* (1973), primeiro longa-metragem de Michael Crichton, é sobre espécie de Disneylândia *high-tech* em que robôs de última geração, praticamente indistinguíveis de seres humanos, oferecem uma variedade de divertimentos aos visitantes. Parece que a inspiração de Crichton para escrever essa estória veio mesmo de uma viagem à Disney¹⁰⁶. *Westworld* antecipa filmes como *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, e *O Exterminador do Futuro* (1984), de James Cameron, entre outros. Com relação a *Blade Runner*, os pontos de contato são ainda mais interessantes. Em *Westworld* já estão os andróides virtualmente idênticos aos seres humanos que começam a desenvolver certos “caprichos”. Além disso, o pistoleiro e outros robôs já apresentam os *glooming eyes* dos Nexus-6. A sequência final, com o pistoleiro perseguinto Peter, antecipa o confronto final de Deckard (Harrison Ford) e Roy (Hutger Hauer) em *Blade Runner*. E, assim como no filme de Scott, a figura do andróide parece central, mas na verdade serve a

¹⁰⁶ Cf. www.imdb.com

um propósito mais amplo e difuso: é instrumento de uma realidade virtual. O maior interesse de Crichton parece ser mesmo a realidade virtual (o simulacro e a simulação), na qual o andróide é um elemento constituinte. Desde o início de *Westworld*, quando os clientes estão sendo levados ao complexo a bordo de uma aeronave futurista, já se anuncia o verdadeiro debate do filme: a incontinência das simulações. Mais do que um filme sobre robôs, *Westworld* é um filme sobre realidade virtual - mesmo que *avant la lettre*. Isso faz de Crichton um pioneiro dessa temática no cinema de ficção científica, um diretor particularmente interessado na problemática das simulações, ainda mais se considerarmos filmes que dirigiu posteriormente, como *Looker* (1981), além de romances ou roteiros de sua autoria, como *Jurassic Park* (1993). Vale a pena notar que o ponto de vista do andróide pistoleiro em *Westworld*, simulando a visão em pixels da máquina, representa a primeira vez em que imagens computacionais foram utilizadas como parte integrante de um filme de longa-metragem¹⁰⁷. Evidentemente, *Westworld* herda o legado de filmes como *Metropolis* (1927), de Fritz Lang. Por sua vez, antes de *Tron* (dir.: Steven Lisberger, 1982), *Cassiopéia* (dir.: Clóvis Vieira, 1996) e *Toy Story* (dir.: John Lasseter, 1995), Crichton experimentava rudimentos da tecnologia digital aplicada ao cinema, debatendo o tema da simulação que seria depois aprofundado em filmes como *Videodrome* (1982) ou *eXistenZ* (1999), ambos de David Cronenberg (outro cineasta particularmente interessado no assunto), *Strange Days* (1995), de Kathryn Bigelow, *Abre los Ojos* (1997), de Alejandro Amenábar, e mesmo *Matrix* (1999), dos irmãos Wachowski, entre muitos outros títulos.

Autômatos continuam a causar problemas em *Esposas em Conflito* (*Stepford Wives*, 1984), utopia interessante dirigida por Bryan Forbes (1974), adaptação de romance de Ira Levin que mereceu *remake* lançado em 2004, dirigido por Frank Oz e com Nicole Kidman no papel principal. *Terminal Man*, de Mike Hodges, é lançado em 1974, mesmo ano do *sexploitation* *Flesh Gordon*, de Michael Benveniste e Howard Ziehm, e *Dark Star*, de John Carpenter. Ainda em 1974, *Zardoz*, de John Boorman, descreve um futuro pós-apocalíptico desalentador, no qual uma supercivilização científica e imortal isola-se em meio à barbárie e superstição que a rodeia. *A Boy and His Dog* (1975), adaptação de novela de Harlan Ellison dirigida por L. Q. Jones, é outra curiosa estória pós-apocalíptica em que

¹⁰⁷ Cf. www.imdb.com

um rapaz (Don Johnson) se comunica telepaticamente com seu cachorro. Yul Brynner retorna à ficção científica, depois de *Westworld*, em *O Último Guerreiro (The Ultimate Warrior, 1975)*, de Robert Clouse, diretor também de *Operação Dragão (Enter the Dragon, 1973)*, com Bruce Lee. *O Último Guerreiro* é sobre futuro pós-apocalíptico em que um exímio lutador, Carson (Brynner), assume a tarefa de proteger mulher que carrega sementes híbridas mais resistentes, criadas por seu pai, e que poderiam tirar a humanidade do caos e falta de alimento. Basicamente essa mesma idéia seria re-editada, anos depois, em *Cyborg: O Dragão do Futuro (Cyborg, 1989)*, de Albert Pryun, com o lutador belga Jean-Claude Van Damme no papel do destemido defensor. 1975 também é o ano de *Ano 2000: A Corrida da Morte (Death Race 2000)*, de Paul Bartel, e *The Rocky Horror Picture Show*, de Jim Sharman, filmes no entroncamento da ficção científica e a estética *pop/camp*, além de *Rollerball: Os Gladiadores do Futuro (Rollerball)*, de Norman Jewison, sobre futuro distópico em que um esporte ultraviolento faz o maior sucesso na televisão, a ponto de influenciar a política manipuladora das massas. Um alienígena virtuoso – e com cara de “camaleão do rock” – aparece em *O Homem que Caiu na Terra (The Man Who Fell to Earth, 1976)*, produção britânica dirigida por Nicolas Roeg, com David Bowie no papel principal.¹⁰⁸ *Fuga do Século 23 (Logan's Run, 1976)*, de Michael Anderson, baseado no romance homônimo de William Nolan e George C. Johnson, descreve uma sociedade utópica pós-apocalíptica do século 23, em que a vida só é permitida até os 30 anos. Um policial decide quebrar as regras e enfrentar o sistema. O filme tornou-se uma série de TV, exibida também no Brasil. São também de 1976 o *blaxploitation Dr. Black and Mr. Hyde*, de William Crain, e o *remake* de *King Kong (1976)*, dirigido por John Gullermin e produzido por Dino de Laurentiis. *A Geração de Proteus (Demon Seed, 1977)*, de Donald Cammel, aborda o tema da inteligência artificial em *thriller* sobre supercomputador que controla uma casa totalmente informatizada e decide gerar um filho na personagem interpretada por Julie Christie. Mark Bould observa que *Guerra nas Estrelas (Star Wars)* e *Contatos Imediatos do 3º Grau (Close Encounter of the Third Kind)*, ambos de 1977 e dirigidos por George Lucas e Steven Spielberg respectivamente, representaram um “*turning point*” no cinema americano, confirmado a lucratividade do novo estilo baseado em

¹⁰⁸ Baseado em romance homônimo de Walter Tevis, publicado em 1963.

efeitos especiais sofisticados, *merchandising* pesado e alcance multimercado inaugurado por *Tubarão* (*Jaws*, 1975), de Spielberg, e apostando na habilidade de narrativas fundamentalmente juvenis capazes de seduzir uma audiência global. Bould comenta ainda que foi central para o sucesso dessas produções uma elaboração sensual do *design* de produção e dos efeitos especiais, bem como uma determinada seriedade no enfoque e na apresentação.¹⁰⁹ Na esteira dessa vertente inaugurada por Lucas e Spielberg, surgem filmes como *Super-Homem: O Filme* (*Superman: The Movie*, 1978), de Richard Donner, *Abismo Negro* (*The Black Hole*, 1979), de Gary Nelson, *Battle Beyond the Stars* (1980), de Jimmy T. Murakami, e séries televisivas como *Galáctica* (*Battlestar Galáctica*, 1978-80) e *Buck Rogers no Século XXV* (*Buck Roger in the 25th Century*, 1979-81). Em 1979, a popular série de TV *Jornada nas Estrelas* (*Star Trek*) ganha longa-metragem no cinema dirigido por Robert Wise: *Jornada nas Estrelas: O filme* (*Star Trek: The Motion Picture*).

Um interessante *thriller* de ficção científica dos anos 70 é *Capricórnio 1* (*Capricorn One*, 1978), dirigido por Peter Hyams, sobre fraude de uma missão da NASA em Marte. O filme explora uma dimensão metalingüística curiosa, bem como a mítica em torno da chegada do homem à Lua – fato ou ficção? *Quintet* (1979), de Robert Altman, traz Paul Newman, Vítorio Gassman e Fernando Rey como personagens de uma futura era do gelo, quando as pessoas matam o tempo (e a si mesmas) com um jogo de tabuleiro chamado “Quintet”.

A corrente dos *blockbusters* é inaugurada com *Guerra nas Estrelas*, episódios 4 (*A New Hope*, 1977), 5 (*The Empire Strikes Back*, 1980) e 6 (*Return of the Jedi*, 1983) de George Lucas, mitologia pós-moderna norte-americana que marcou época, com maciças estratégias mercadológicas. *Alien*, *O Oitavo Passageiro* (*Alien*, 1979), mescla de ficção científica e horror que leva o castelo medieval e seu monstro sanguinário ao espaço, sob a ótica de Ridley Scott e o pincel de H. R. Giger.¹¹⁰ O filme de Scott também faria escola, embora explorasse a mesma base de filmes como *The Thing*, de Howard Hawks, e

¹⁰⁹ Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, pp. 91-2.

¹¹⁰ Norbert Novotny, que por algum tempo foi o correspondente brasileiro da revista *Famous Monsters of Filmland*, aventou que *Alien* teria se apropriado da premissa da noveleta de estréia de A. E. van Vogt, escritor canadense de ficção científica, “O Destruidor Negro” (“Black Destroyer”), de 1939.

especialmente *It! The Terror from Beyond Space* (1958), filme de baixo orçamento dirigido por Edward L. Cahn, com roteiro de Jerome Bixby (autor do famoso conto de FC “It’s a Good Life”), baseado no conto “The Black Destroyer” (1939), de A. E. van Vogt.¹¹¹ *Meninos do Brasil (The Boys from Brazil, 1978)*, é uma interessante especulação genética em que o ex-carrasco nazista Josef Mengele refugia-se na América do Sul para executar um experimento de clonagem de Hitler. Baseado no romance de Ira Levin, o filme foi dirigido por Franklin J. Schaffner, contando com interpretações de Gregory Peck (Mengele) e Sir Lawrence Olivier (Ezra Lieberman). Embora não tenha inaugurado a aventura pós-apocalíptica, a produção australiana *Mad Max* (1979), dirigida por George Miller, tornar-se-ia um modelo desse subgênero. O filme deu origem a duas seqüências nos anos 80, todas dirigidas por Miller e com Mel Gibson no papel principal: *Mad Max 2* (1981) e *Mad Max Além da Cúpula do Trovão (Mad Max Beyond Thunderdome, 1985)* – este último produção americano-australiana, também dirigido por George Ogilvie e com atuação da cantora Tina Turner.

No Japão, Kinji Fukasaku dirige *Message from Space (Uchu kara no messejī, 1978)*, space opera aparentemente espelhada na série *Star Wars*, de George Lucas.¹¹² Na Itália, *Os Viajantes Noturnos (I Viaggatori della Sera, 1979)*, dirigido e protagonizado por Ugo Tognazzi, é uma inteligente distopia sobre futuro próximo, quando um governo fascista autoriza os mais velhos a serem descartados pelos mais jovens. Tognazzi é o pai e marido que, junto com sua mulher, é conduzido a uma espécie de asilo *high tech*, onde devem aguardar a morte numa loteria. No Brasil, ainda sob a ditadura militar, *Parada 88: O Limite de Alerta* (1978), de José de Anchieta, critica a poluição atmosférica e as ditaduras burocráticas, num dos mais genuínos filmes de ficção científica brasileiros. Antes de *Parada 88*, *Quem é Beta? (1972)*, de Nelson Pereira dos Santos, tratou de futuro pós-apocalíptico sem-lei, com referências ao movimento *hippie* e ao candomblé.

¹¹¹ A história de “The Black Destroyer” seria depois incorporada por A. E. van Vogt a um de seus romances, *The Voyage of the Space Beagle* (1950). Cf. John BROSNAHAN, *The Primal Screen*, pp. 102-3.

¹¹² Embora alguns sugiram o contrário: que os filmes de FC dirigidos por Fukasaku para a TV é que teriam inspirado parcialmente a obra de Lucas (Cf. Phil HARDY, ed., *The Overlook Film Encyclopedia: Science Fiction*, p. 345). Na enciclopédia de Hardy, *Message from Space* é descrito como “A superior space opera-fantasy picture”, o mais caro filme japonês até então, ao custo de US\$ 5 mi (*Ibid.*, p. 345).

Vale a pena salientar que, nos anos 70, paralelamente ao filme de efeitos sofisticados, produções de orçamento reduzido continuaram disputando mercado, algumas bastante criativas e subversivas. Assim teremos comédias como a alemã *Der Grosse Verhau* (distribuído nas Estados Unidos como [?] *The Big Mess*, 1970), de Alexander Kluge, ou ainda títulos como *Otel ‘U Pogibshchego Alpinista* (distribuído nas Estados Unidos como *The Dead Mountaineer Hotel*, 1979), de Grigori Kromanov, e *Piranha* (1978), de Joe Dante.

Mark Bould chama ainda atenção para séries televisivas inglesas dos anos 70 um tanto pessimistas como *The Survivors* (1975-7), distopia *dark* de Terry Nation, e a *space opera* *Blake's 7* (1978-81), seriados sucessores do colorido *Jason King* (1971-2).

Anos 80

Na primeira metade da década, Dino de Laurentiis investe no resgate do saudoso seriado *Flash Gordon* em longa dirigido por Mike Hodges e lançado em 1980, com trilha sonora da banda inglesa Queen. O som do Queen também dará roupagem mais *pop* ao clássico de ficção científica *Metropolis*, recuperado e lançado em cores por Georgio Moroder em 1984. Viagens no tempo continuam populares como em *O Nimitz Volta ao Inferno* (*The Final Countdown*, 1980), de Don Taylor, no qual um porta-aviões americano entra numa “fenda” no tempo e vai parar na 2ª Guerra Mundial. Outro tipo de jornada, mais intimista, acontece em *Viagens Alucinantes* (*Altered States*, 1980), de Ken Russell, filme em que o Prof. Eddie Jessup (William Hurt) serve de cobaia para seus próprios experimentos de viagem subjetiva e alteração da consciência. Mas idas e vindas no tempo continuam em *O Exterminador do Futuro* (*The Terminator*, 1984), ação de James Cameron em que um ciborgue assassino é enviado de futuro dominado pelas máquinas para exterminar a mulher que dará à luz o líder da humanidade. O ciborgue é interpretado por ninguém menos que o grandalhão Arnold Schwarzenegger, que a partir de então se tornaria

herói requisitado em filmes de ação e ficção científica.¹¹³ *Outland: Comando Titânio* (*Outland*, 1981), de Peter Hyams, leva a trama de *High Noon* para Io, uma lua de Júpiter, onde Sean Connery faz um xerife espacial que investiga mortes misteriosas em uma comunidade de mineradores. Esse bom filme já foi tratado por David Brosnan como outro exemplo de *fake sci-fi movie*, apenas porque reencena o *western High Noon* (1952), de Fred Zinnemann, de forma “cientificionalizada”.¹¹⁴ Também no início da década, a famosa obra de Ray Bradbury, *As Crônicas Marcianas*, é adaptada para série de TV nos EUA, *The Martian Chronicles* (1980), dirigida por Michael Anderson e com Rock Hudson no papel do Cel. John Wilder.¹¹⁵ No Brasil foi distribuída uma versão compacta da série pela VIC Vídeo Produções Ltda., com cerca de 165 min. e o título *O Planeta Vermelho*.

Filmes sobre realidades virtuais começam a ganhar expressão mais delineada nos anos 80. *Looker* (1981), escrito e dirigido por Michael Crichton, cruza cirurgia plástica e realidade virtual numa trama de assassinato, enquanto *Tron: Uma Odisséia Eletrônica* (*Tron*, 1982), produção dos estúdios Disney, mistura animação informatizada com *live action*, numa fábula que se passa no interior de um computador. Além de prenúncio de uma estética da realidade virtual, *Tron* oferece um espaço de contato do cinema com a nascente estética do videogame.

Roger Corman continuará produzindo filmes de ficção científica B (ou C) nos anos 80 como *Mercenários das Galáxias* (*Battle Beyond the Stars*, 1980), uma salada que mistura diversos gêneros e referências, claramente inspirada no sucesso de *Star Wars*. Pouco depois, na Turquia, o sucesso mundial da série *Star Wars* inspira filmes como *Turkish Star Wars* (1982), dirigido por Çetin Inanç, obra curiosa e sintomática de uma visão terceiro-mundista da ficção científica, e que faz uso de trechos do filme original de George Lucas sem o menor constrangimento.

Primeiro longa de Ridley Scott nos EUA, *Blade Runner: O Caçador de Andróides* (*Blade Runner*, 1982) soma-se a *Alien, O Oitavo Passageiro*, como um cinema

¹¹³ O filme foi baseado em *teleplays* assinados pelo escritor de ficção científica Harlan Ellison, produzidos para a série de TV em formato de antologia *The Outer Limits*. São eles “Soldier” (1964) e “The Demon with a Glass Hand” (1964).

¹¹⁴ Cf. John BROSnan. *The Primal Screen*, p. 135.

¹¹⁵ O livro é de 1950.

de ficção científica de efeitos sofisticados, mas com narrativas dirigidas a um público mais adulto. Baseado no romance *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968)¹¹⁶, do escritor americano Phillip K. Dick, *Blade Runner* apresenta uma instigante especulação acerca do futuro nas grandes metrópoles e do avanço da pesquisa genética. No início do século XXI, a Tyrell Corporation evolui sua produção de andróides para a fase NEXUS-6, criaturas aparentemente indistinguíveis dos seres humanos, mas com capacidades físicas e intelectuais superiores, também conhecidos como “replicantes”. Em 2019 os replicantes são declarados ilegais na Terra, sob pena de execução. Uma divisão especial da polícia, os *blade runners*, existe para encontrar e eliminar replicantes clandestinos. A esse procedimento dá-se o nome de “aposentadoria”. Após um sangrento motim no espaço, um grupo de Nexus-6 seqüestra uma nave e parte rumo à Terra. Liderados pelo replicante Roy Batty, modelo militar extremamente habilidoso, os andróides pretendem encontrar seu criador e reverter seus prazos de vida, previamente fixados em apenas quatro anos. O ex-*blade runner* Deckard é então re-convocado para a missão de eliminar os quatro replicantes rebelados, Roy, Pris, Leon e Zhora, e parte em busca destes nas ruas de Los Angeles. No decorrer de suas investigações, Deckard conhece Rachel, uma replicante especial portadora de implantes de memória. O *blade runner* apaixona-se por ela, e a escalada dessa relação irá defrontá-lo com diversos questionamentos sobre a legitimidade de seu trabalho e de sua própria natureza. Deckard consegue finalmente deter o grupo de replicantes rebelados, mas recusa-se a eliminar Rachel, agora procurada pela polícia, vindo a fugir com ela depois de toda a aventura.

¹¹⁶ *O Caçador de Andróides*, no Brasil.



Blade Runner (1982), de Ridley Scott: *Metropolis cyberpunk*.

No confronto entre *Blade Runner* e *E.T., O Extraterrestre* (*E.T.: The Extraterrestrial*, 1982), de Steven Spielberg, o segundo levou a melhor em termos de bilheteria, premiações e apelo ao público jovem na época de lançamento. Por outro lado, *Blade Runner* se tornou um filme de vida longa, para alguns o grande filme de ficção científica posterior a *2001*, com grande repercussão no meio acadêmico e no debate acerca do pós-modernismo. O filme de Scott também ofereceu uma prévia audiovisual do que pouco mais tarde viria a se apresentar como a corrente *cyberpunk* da ficção científica, influente até hoje. Conforme aponta Mark Bould, *Blade Runner* e *Alien, O Oitavo Passageiro* acabaram tomados como modelos para o debate sobre a pós-modernidade, identidade e corporeidade, os quais desde então têm dominado muitas áreas do estudo cultural.¹¹⁷ Por outro lado, Bould comenta ainda que, após *Star Wars* e *E.T.*, o cinema americano dos anos 80 testemunhou uma juvenilização e sentimentalização acentuados do cinema de ficção científica, geralmente acompanhada pela comédia, em filmes como *De Volta para o Futuro* (*Back to the Future*, 1985), de Robert Zemeckis, *Cocoon* (1985), de Ron Howard, *Explorers* (1985), de Joe Dante, *Weird Science* (1985), de John Hughes, e *O Último Guerreiro das Estrelas* (*The Last Starfighter*, 1984), de Nick Castle. Para Bould,

¹¹⁷ Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 92.

Tais filmes demonstram não apenas a extensão em que as idéias e o imaginário da ficção científica integraram-se à imaginação popular, mas também uma mudança no cinema do gênero dos anos 80, que se afasta do social em direção à resolução mágica de problemas pessoais. Isso talvez seja resultado inevitável das mudanças econômicas e no contexto de produção da Nova Hollywood, tanto quanto uma articulação e uma mistificação ideológica da política direitista de contenção de gastos que fincou raízes no ocidente no final dos anos 70.¹¹⁸

A Guerra Fria continuará a inspirar intensamente produções de ficção científica nos anos 80. Assim teremos *Jogos de Guerra* (*War Games*, 1983), de John Badham, filme sobre a moderna tecnologia militar em que um jovem rapaz consegue acessar o sistema que controla as ogivas nucleares americanas. O tema do desastre nuclear ganha uma visão impressionante e semi-documental – porém também um tanto *kitsch* – no telefilme *O Dia Seguinte* (*The Day After*, 1983), dirigido por Nicholas Meyer. *Fanática Obsessão* (*Massive Retaliation*, 1984), de Thomas A. Cohen, trata da paranóia das pessoas quando o conflito nuclear se torna uma ameaça real. Aqui um grupo de famílias reúne-se num rancho transformado em abrigo e passa a enfrentar o assédio de *outsiders*. Terceiro filme de ficção científica de Andrei Tarkovsky, a produção sueca *O Sacrifício* (*Offret*, 1986), concentra-se no antes, e não do depois da guerra atômica. Aqui uma família isolada numa casa de campo vive os últimos momentos antes da deflagração da 3^a Guerra Mundial. Embora num ritmo diferente, *Miracle Mile* (1988), de Steve De Jarnatt, é um *thriller* de ficção científica que também investe na iminência de uma guerra nuclear.

Ainda nos anos 80, mercantilismo e messianismo interplanetários se combinam com um toque surrealista de David Lynch em *Duna* (*Dune*, 1984), produção de Dino De Laurentiis e adaptação ousada do romance de Frank Herbert, um clássico da literatura de ficção científica, originalmente publicado em 1965.¹¹⁹ Lynch é diretor também do estranho *Eraserhead* (1977). *Brazil: O Filme* (*Brazil*, 1985), de Terry Gillian, surge como novo

¹¹⁸ Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 92.

¹¹⁹ Antes do filme de David Lynch, o escritor e quadrinista chileno Alejandro Jodorowsky tentara filmar o clássico de Frank Herbert, sem levar a produção a cabo. A produção de Dino de Laurentiis teve Ridley Scott como primeiro diretor. Scott chamou Hans Giger para criar a estilização visual do filme (cenários, figurinos, equipamentos, etc.). Mas um problema familiar afastou Scott da produção e o filme foi definitivamente entregue a David Lynch.

alerta acerca das tecnocracias burocráticas e autoritárias. *Cocoon* (1985), de Ron Howard, aborda de modo bem humorado os temas da velhice e mortalidade com a ajuda de extraterrestres gentis e brilhantes, enquanto *Trancers* (1985), de Charles Band, trata de hipnose e zumbis numa Los Angeles futurista. Filmes criativos, embora com orçamento modesto, são exemplificados por *Repo Man – A Onda Punk* (*Repo Man*, 1984), de Alex Cox, ou *A Coisa (The Stuff*, 1985), de Larry Cohen, uma divertida reprodução de filme B. Também do período são *Zone Troopers* (1985), de Danny Bilson, e *Def-Com 4* (1985), aventura pós-3^a Guerra Mundial de Paul Donovan e Tony Randel. *Robocop, O Policial do Futuro* (*Robocop*, 1987), de Paul Verhoeven, faz uma releitura do tema do *ciborgue* no contexto de um futuro em que corporações respondem pelo Estado. *Viagem Insólita (Innerspace*, 1987), dirigido por Joe Dante, retoma de forma muito bem-humorada a aventura do *Viagem Fantástica* de Fleischer. *O Escondido (The Hidden*, 1987), de Jack Sholder, explora a paranóia da dominação alienígena. Arnold Schwarzenegger continua a arrebentar tudo em filmes de ação e ficção científica em *The Running Man* (1987, no Brasil, *O Sobreivente*), de Paul Michael Glaser, sobre futuro distópico em que o maior sucesso da TV é um *reality show* mortal.¹²⁰

A aguardada seqüência de *2001: Uma Odisséia no Espaço*, é lançada em 1984. *2010*, dirigido por Peter Hyams, com roteiro do próprio, adaptado de romance de Arthur C. Clarke, apresenta uma missão conjunta entre os EUA e a URSS enviada a Júpiter para tentar descobrir o que aconteceu à espaçonave Discovery. Embora interessante, o filme permaneceu eclipsado pelo sucesso do original. A propósito, o romance de Arthur C. Clarke que deu origem a *2010*, ele próprio uma continuação de *2001*, foi inspirado por sugestão do escritor brasileiro de FC Jorge Luiz Calife. Temos aí, portanto, uma influência brasileira numa grande produção de FC, ainda que de forma indireta.

O tema do holocausto nuclear persiste na obra de diretores como o italiano Giuliano Montaldo, diretor de *O Pesadelo do Século* (*Control ou Il Giorno Prima*, 1988), sobre experimento psicológico com voluntários conduzidos a um abrigo nuclear. Outro italiano afeito à ficção científica no período é Antonio Margheritti, diretor do telefilme *A Ilha do Tesouro (L'Isola del Tesoro*, 1987), adaptação do famoso romance de Robert Louis

¹²⁰ O filme baseou-se em romance de Stephen King, escrevendo como “Richard Bachman”, *O Concorrente*.

Stevenson A *Ilha do Tesouro*, que daria origem ainda a outra adaptação futurista, *O Planeta do Tesouro* (*Treasure Planet*, 2002), animação da Disney dirigida por Ron Clements e John Musker. Stevenson é provavelmente um dos autores mais adaptados pelo cinema de ficção científica. Antonio Margheriti continuaria dirigindo ficção científica como em *Alien degli Abissi* (1989). No Brasil, *Abrigo Nuclear* (1982), de Roberto Pires, aborda o problema da energia nuclear, num período de “euforia atômica” do governo militar brasileiro. Na França, Luc Besson dirige *Le Dernier Combat* (1983), filme em P&B e completamente sem diálogos sobre futuro pós-apocalíptico, ao estilo de *Mad Max* e congêneres.

Filmes de ficção científica com orçamento restrito mas criatividade abundante continuam surgindo na era Reagan, como *Liquid Sky* (1982), de Slava Tsukerman, *Chronopolis* (1982), animação franco-polonesa de Piotr Kamler, *Born in Flames* (1983), comédia distópica de Lizzie Borden sobre futuro EUA socialista, *The Brother from Another Planet* (1984), outra comédia americana de ficção científica, de John Sayles, *O-Bi, O-Ba – Koniec Cywilizacji* (também conhecido como *O-Bi, O-Ba – The End of Civilization*, 1985), filme polonês de Piotr Szulkin, *Friendship's Death* (1987), filme britânico de ficção científica que explora o ponto de vista de uma bela andróide, dirigido por Peter Wollen, e finalmente *Encounter at Raven's Gate* (1988), de Rolf de Heer, ficção científica australiana sobre acontecimentos estranhos.

Ao contrário do que muitos pensam, abundância de recursos materiais não é garantia de qualidade no cinema de ficção científica, enquanto uma boa estória e criatividade são quase que “meio caminho andado”. Nesse panorama, David Cronenberg continua produzindo seu estilo particular de cinema de ficção científica com *Scanners: Sua Mente Pode Destruir* (*Scanners*, 1980), sobre paranormalidade, *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (1982), elucubração impressionante sobre a tecnologia do vídeo e mais um filme profético da realidade virtual, *A Mosca* (1986), remake de *A Mosca da Cabeça Branca* (*The Fly*, 1958), de Kurt Neumann, e *Gêmeos – Mórbida Semelhança* (*Dead Ringers*, 1988). Segundo Mark Bould, o cinema de Cronenberg “manipula o imaginário da medicina, trauma, sexo, o cirúrgico e o orgânico, conduzindo uma contínua interrogação sobre a

corporeidade e identidade humanas.”¹²¹ Outro cineasta que merece destaque por sua produção nos anos 80 é John Carpenter, que dirigiu filmes como *Fuga de Nova York* (*Escape from New York*, 1981) e *Enigma do Outro Mundo* (*The Thing*, 1982), remake do filme de Howard Hawks da década de 50. James Cameron dirige uma seqüência razoável de *Alien*, *O Oitavo Passageiro*, porém mais baseada em ação e combate: *Aliens, O Resgate* (1986), lembra mais o universo do Robert A. Heinlein de *Starship Troopers* do que a idéia inicial de Scott, Geiger e O'Bannon. *O Segredo do Abismo* (*The Abyss*, 1989), outro filme de ficção científica dirigido por Cameron, desloca a fronteira desconhecida do espaço para o fundo do mar, na tradição de *20 Mil Léguas Submarinas*.¹²² Viagens no tempo persistem em moda em filmes como *Millenium* (1989), de Michael Anderson, adaptação do romance *Millenium* (1983, por sua vez expansão do excelente conto “Air Raid”, de John Varley), sobre agentes do futuro que voltam no tempo para seqüestrar pessoas momentos antes de desastres aéreos.¹²³ Mel Brooks continua parodiando filmes famosos com *S.O.S. Tem um Louco Solto no Espaço* (*Spaceballs*, 1987), que desta vez elege como vítima principal a série *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas.

Na França, o *début* do desenhista franco-iugoslavo Enki Bilal é com *Bunker Palace Hotel* (1989), sobre rebelião numa ditadura futurista. No Japão são lançados filmes de ficção científica diferenciados como *Tetsuo: Iron Man* (1989) ou *Ganheddo* (*Gunhed*, 1989), e animes de grande qualidade como *Akira* (1988), de Katsuhiro Otomo, sobre telepatia, telecinese e psicopatia em Neo-Tokyo, ou *Wicked City* (*Yôjû toshi*, 1987), de Yoshiaki Kawajiri, sobre guerra entre um submundo sobrenatural e a realidade terrena. Esses filmes japoneses dão tratamento de ficção científica a temas transcendentais ou sobrenaturais. Ainda no Japão surgem belas e sofisticadas animações como *Laputa: The Flying Island* (*Tenkî no shiro Rapyuta*, 1986), de Hayao Miyazaki, que se inspira em *As Viagens de Gulliver* (*The Gulliver Travels*, 1726), de Jonathan Swift, para sua aventura envolvendo uma cidadela voadora,

¹²¹ Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 93.

¹²² O filme foi novelizado por Orson Scott Card, num processo semelhante ao da novelização de *2001: Uma Odisséia no Espaço*, por Arthur C. Clarke, com o escritor acompanhando a produção do filme.

¹²³ O script também é de Varley.

Na Argentina, uma safra razoável de filmes de ficção científica surge nos anos 80, alguns deles muito bons. *Hombre mirando al sudeste* (1986), com roteiro e direção de Eliseo Subiela, é sobre a chegada a um hospital psiquiátrico de um jovem estranho que diz ter vindo de outro planeta. Um médico psiquiatra começa a tratá-lo como paranóico, mas pouco a pouco o paciente vai fazendo-o duvidar da loucura do jovem e repensar sua vida e profissão. *Lo que vendrá* (1987), dirigido por Gustavo Mosquera, com a colaboração de Alberto Lorenzini, é sobre jovem perturbado que percorre várias cidades da província, até chegar a uma Buenos Aires fria e agressiva. *Alguien te está mirando* (1988), dirigido e roteirizado por Gustavo Cova y Horacio Maldonado, trata de grupo de estudantes de medicina que se submetem voluntariamente a um experimento conduzido por médicos americanos. Os jovens voluntários recebem injeções de uma droga misteriosa e acabam envolvidos numa série de assassinatos.

Anos 1990

Os anos 1990 apontaram rumos um tanto quanto desalentadores para a ficção científica, em função de um grande progresso tecnológico que não é capaz de fazer frente às mazelas sociais. Nesse período, o gênero repetiu-se de forma ainda mais insistente, dando origem a verdadeiros “abacaxis” como *Waterworld* (1995), de Kevin Reynolds, *O Mensageiro* (*The Postman*, 1997),¹²⁴ de Kevin Costner, *Independence Day* (1996) e *Godzilla* (1998), de Roland Emmerich. Emmerich, o mais americano dos diretores alemães, até que fez coisas um pouco menos ruins em *Soldado Universal* (*Universal Soldier*, 1992) e *Stargate: A Chave Para o Futuro da Humanidade* (*Stargate*, 1994), um filme razoável, sobre “dobra” espacial e com *design* de produção interessante inspirado no Egito antigo. Perduram como principais diretores de ficção científica os que lançaram suas carreiras nos anos 70 e 80, especialmente entre os americanos.

Akira Kurosawa fez reverberar o eco da tragédia de agosto de 1945 em dois episódios de *Sonhos* (1990) que podem ser considerados ficção científica: “Monte Fuji em Vermelho”, no qual a população foge em pânico depois da explosão de seis reatores de uma

¹²⁴ Baseado no romance de ficção científica pós-apocalíptica *The Postman*, de David Brin.

usina nuclear nos arredores do Monte Fuji, e “O Demônio Chorão”, em que um andarilho chega a uma terra devastada, povoada por mutantes de 1, 2 ou 3 chifres, ex-humanos vítimas de uma catástrofe nuclear que banhou de radiação o solo no qual agora só brotam dentes-de-leão gigantes.



“Monte Fuji em Vermelho”, episódio de *Sonhos* (1990), de Akira Kurosawa: à dir., o monte Fuji em chamas e explosões; à esq., o protagonista enfrenta inutilmente a insidiosa fumaça radioativa vermelha.



O mutante em dois momentos de “O Demônio Chorão”, episódio de *Sonhos*. Poesia e alegoria no tratamento das feridas de um povo.

Paul Verhoeven lança uma das poucas e melhores adaptações de Phillip K. Dick para o cinema, *O Vingador do Futuro* (*Total Recall*, 1990), adaptação do conto “We Remember It for You Wholesale” (1966), estrelada por Arnold Schwarzenegger e Sharon Stone. James Cameron dirige uma seqüência de seu *Terminator* em grande estilo, com grande aporte financeiro e efeitos de última geração: *O Exterminador do Futuro 2: O Julgamento Final* (*Terminator 2: The Judgement Day*, 1991). Desta vez Schwarzenegger

interpreta um ciborgue bonzinho (embora do mesmo modelo que no filme anterior, mas reprogramado), e o destaque fica para seu adversário, um avançado robô de metal líquido (Robert Patrick). Espécie de versão britânica mais barata de *The Terminator*, *Hardware* (1990), de Richard Stanley, é sobre robô assassino que ressuscita no apartamento de artista plástica. Essa produção é representativa da transmutação do filme B em *blockbuster*. No mesmo período também surgem filmes como *Tremors* (1990), comédia de horror/ficção científica sobre monstro subterrâneo, de Ron Underwood, *Darkman: Vingança sem Rosto* (*Darkman*, 1990), de Sam Reimi, sobre cientista vingativo na linha dos heróis *pulp* da década de 1930, e *Megaville* (1990), de Peter Lehner, sobre sociedade futurista com restrições ao consumo de mídia. Paródias de ficção científica continuam com títulos como o interessante *Frankenhooker* (1990), de Frank Henenlotter, em que jovem cientista tenta reviver sua noiva.

Poison (1991), de Todd Haynes, traz três estórias intercaladas que são uma amostra de ficção científica-horror com entonação *queer*. *Highlander II: A Ressurreição* (*Highlander II: The Quickening*, 1991), de Russel Mulcahy, seqüência de *Highlander* (Mulcahy, 1986) e filme da série mais próximo ao universo da ficção científica, narra uma aventura do imortal Connor McLeod (Christopher Lambert) num futuro próximo, quando a Terra depende de tecnologia para substituir a extinta camada de ozônio.

Ainda em 1991, *Até o Fim do Mundo* (*Bis der Ende der Welt*), co-produção franco-germânico-australiana dirigida por Wim Wenders, é um *road movie* de ficção científica sobre futuro próximo (1999) um tanto quanto confuso, em que um cientista inventa máquina capaz de registrar imagens e reproduzi-las para pessoas cegas. No mesmo ano, na França, é lançado *Delicatessen*, curiosa distopia de Marc Carro e Jean-Pierre Jeunet, comédia de humor negro sobre canibalismo num futuro pós-apocalíptico. A heroína da HQ *Tank Girl* ganha longa-metragem americano dirigido por Rachel Talalay. *Tank Girl* (1995) trata de um futuro pós-apocalíptico, também na linha de *Mad Max* e ambientado na Austrália, onde a água é uma preciosidade e curiosos homens-cangurus ajudam a heroína (Lori Petty) a enfrentar um malévolos ciborgue executivo, Kesslee (Malcolm McDowell), líder de uma perigosa organização.

Memórias de um Homem Invisível (*Memoirs of an Invisible Man*, 1992), é uma inteligente comédia de ficção científica dirigida por John Carpenter e protagonizada por Chevy Chase. A ação de *Freejack: Os Imortais* (*Freejack*, 1992), de Geoff Murphy, gira em torno de companhia que seqüestra pessoas do passado, momentos antes de sua morte, para que sirvam como doadores de corpos para milionários interessados em pagar pela imortalidade. O filme tem atuação de Emilio Estevez, Anthony Hopkins e Mick Jagger, astro pop não tão bom quanto seu conterrâneo David Bowie nas telas de cinema.¹²⁵ *Ação Mutante* (*Acción mutante*, 1993), produção hispano-francesa dirigida por Alex de la Iglesia, faz uma divertida sátira à sociedade de consumo e ao padrão estético atual num futuro dividido entre belos bem-sucedidos e feiosos oprimidos. Mika Kaurismäki, cineasta finlandês radicado no Brasil, escreve, produz e dirige *A Última Fronteira* (*The Last Border*, 1993), co-produção da Finlândia, Suécia e Alemanha sobre futuro pós-apocalíptico sem-lei na linha de *Mad Max*. A inventividade do cinema fantástico ou de ficção científica tcheco é mantida em *Accumulator 1* (1994), curioso filme de Jan Sverák sobre pacato sujeito que tem sua energia vital consumida por aparelhos de TV.

Filmes importantes para o cinema de ficção científica dos anos 90 serão *Os 12 Macacos* (*The 12 Monkeys*, 1995), de Terry Gillian, terrorismo biológico e viagens no tempo baseadas no *La Jetée*, de Chris Marker; *Gattaca* (1997), de Andrew Niccol, hipótese sobre uma sociedade tecnicista à mercê da genética, e *Matrix* (1999), dos irmãos Andy e Larry Wachowsky, aventura *cyberpunk* que aborda diretamente a questão da realidade virtual. *Gattaca* não foi um sucesso de público, mas impressionou bem a crítica e foi bem recepcionado pelo meio acadêmico. O filme inaugura a carreira promissora do roteirista Andrew Niccol como diretor. Niccol foi o roteirista de *O Show de Truman* (*The Truman Show*, 1998), de Peter Weir, inteligente filme de FC sobre Truman Burbank (Jim Carrey), homem que protagoniza um *reality show* desde que nasceu, mas sem o saber. *Os 12 Macacos* e *Gattaca* são filmes inteligentes e interessantes, assim como os primeiros 2/3 de *Matrix*.

Realidade Virtual é uma terminologia recente, tendo se consolidado sobretudo com o advento da Internet e o avanço de experimentos científico-militares norte-

¹²⁵ O filme é baseado em *Immortality, Inc.* (1958), o primeiro romance de Robert Sheckley.

americanos, sobretudo nas últimas duas décadas do século XX. Na esteira desse tema surgiram diversos filmes de ficção científica nas duas últimas décadas do século XX, sobretudo após o impulso proveniente do movimento *cyberpunk* na literatura, marcado em especial pelo lançamento de *Neuromancer*, de William Gibson, em 1984.

Antes de *Matrix*, o tema da realidade virtual já fora abordado por outros filmes dos anos 90, como *O Passageiro do Futuro* (*The Lawnmower Man*, 1992) de Brett Leonard, e *Passageiro do Futuro 2* (*Lawnmower Man 2: Beyond Cyberspace*, 1996), de Farhad Mann.¹²⁶ Dentre os filmes que exploram a virtualidade, vale a pena destacar o inteligente *Preso na Escuridão* (*Abre los ojos*, 1997), de Alejandro Amenábar – que depois seria refilmado nos EUA como *Vanilla Sky* (2003), dirigido por Cameron Crowe e com Tom Cruise no papel principal. Outros filmes sobre realidade virtual merecedores de destaque são *Estranhos Prazeres* (*Strange Days*, 1995), de Kathryn Bigelow, interessante visão do futuro próximo em que a realidade virtual é consumida como droga, e *eXistenZ* (1999), de David Cronenberg, segundo alguns “*Matrix* para intelectuais”, sobre um avançado jogo virtual que se confunde com a realidade, e finalmente *O 13º Andar* (*The 13th Floor*, 1999, direção de Josef Rusnak), sobre simulação dentro de outra simulação. Uma metáfora facilmente aplicável à estrutura dos filmes que versam sobre RV seria aquela das “bonecas russas”; neles, costuma-se recorrer à metalinguagem ou ao recurso discursivo do “filme dentro do filme”. Com a evolução do tema nas telas, surge recentemente um “cinema do simulacro”, isto é, filmes que estendem a experiência da simulação para além das bordas do universo ficcional, envolvendo o próprio espectador num jogo de “verdades” e “mentiras”. São filmes nos quais se é “ludibriado”, acredita-se estar acompanhando uma narrativa que na verdade revela-se um *fake*. Além de *Matrix*, que pouco depois do início já assume diretamente o tema da RV, pode ser tido como exemplo típico desse tipo de filme *Preso na escuridão* (1997), de Alejandro Amenábar, bem como seu *remake* hollywoodiano, *Vanilla Sky* (2000), de Cameron Crowe.

O filme de realidade virtual parece ganhar grande fôlego nos anos 90, mas suas raízes remetem a títulos mais antigos, como *Metropolis* e *Zardoz*, e mais recentemente *Videodrome*, *Looker* e *Tron*, entre outros. Embora só possamos reunir filmes mais recentes

¹²⁶ Ambos frumentamente baseados no conto de Stephen King “The Lawnmower Man” (1975).

sob a égide da RV, filmes bem mais antigos, até mesmo do período mudo, já deixam pistas de como viria a se tornar a relação entre o cinema de ficção científica e os artifícios de simulação. *Metropolis*, na figura do robô de Rothwang, já aponta para esse caminho, assim como *Solaris*, de Andrei Tarkovsky, no qual o oceano consciente do planeta Solaris lê a mente dos ocupantes de uma estação orbital e lhes proporciona a simulação de seus desejos mais recônditos.

Talvez o filme mais fiel a *Neuromancer* (1984), o romance seminal *cyberpunk* de William Gibson, tenha sido mesmo *Matrix*, dos irmãos Wachowsky, mas entre as adaptações de obra de Gibson devidamente creditadas estão *Johnny Mnemonic* (1995), de Robert Longo, sobre “*pen-drive humano*” capaz de estocar uma grande quantidade de dados em seu cérebro biônico, e até mesmo um filme tão estranho quanto *Enigma do Poder* (*New Rose Hotel*, 1998), de Abel Ferrara.



Matrix (1999), dos irmãos Wachowski.

Impacto Profundo (*Deep Impact*, 1998), de Mimi Leder, e *Armageddon* (1998), de Michael Bay, exploram o tema do meteoro apocalíptico na chave do melodrama. Também tendendo ao melodrama, *O Homem Bicentenário* (*Bicentennial Man*, 1999), de Chris Columbus, leva ao cinema a estória original de Isaac Asimov,¹²⁷ sobre robô imortal que desenvolve uma psicologia complexa.

Nos anos 90, além de *Matrix* surgem séries lucrativas como *Jurassic Park: Parque dos Dinossauros* (*Jurassic Park*, 1993), filme de Steven Spielberg com recursos de

¹²⁷ Publicada originalmente em 1975.

computação gráfica de última geração, *M.I.B.: Homens de Preto* (*Men in Black*, 1997), sátira dirigida por Barry Sonnenfeld, e *Missão Impossível* (*Mission: Impossible*, 1996), adaptação da famosa série de TV. Séries como *Alien* (talvez a mais longeva, com quatro filmes ao longo de quatro décadas) ou *De Volta para o Futuro* continuam sobrevivendo, enquanto outras tentativas de série têm vida curta, tais como *Juiz Dredd* (*Judge Dredd*, 1995), de Danny Cannon, filme baseado no herói dos quadrinhos, ou *Os Vingadores* (*The Avengers*, 1998), de Jeremiah S. Chechik, adaptação da série de TV homônima dos anos 60. Só em 1990, dois filmes da série *Alien* são lançados: *Alien 3* (1992, na verdade *Alien “ao cubo”*), de David Fincher, e *Alien: Resurrection* (1997), de Jean-Pierre Jeunet.

A zona de confluência cinema-TV continua sendo explorada em filmes como *Jetsons: The Movie* (1990), de William Hanna e Joseph Barbera, *Perdidos no Espaço* (*Lost in Space*, 1998), de Stephen Hopkins, e *My Favourite Martian* (1999), de Donald Petrie. *Dr. Who* (1996, no Brasil, *O Senhor do Tempo*), telefilme dirigido por Geoffrey Sax, retoma o herói da série dos anos 60 que viaja no tempo, mais tarde igualmente desenvolvida como uma série de TV. No sentido inverso, filmes deram origem a séries televisivas como *Timecop: O Guardião do Tempo* (*Timecop*, 1997), *Stargate SG-1* (início em 1997) ou *Robocop* (1994-95). As séries de ficção científica originalmente pensadas para TV também parecem ter ganho novo fôlego nos anos 90, com produções como *Wild Palms* (1993), de Oliver Stone, ou a “febre” *Arquivo X* (*The X Files*), na TV americana de 1993 a 2002. A série *Arquivo X* ganha um longa-metragem em 1998, protagonizado pelos mesmos David Duchovny e Gillian Anderson (respectivamente agentes Fox Mulder e Dana Scully) com *Arquivo X: O Filme* (*The X Files*), de Rob Bowman.

A Argentina continua produzindo filmes atraentes de ficção científica. *Moebius* (1996), de Gustavo Mosquera – na verdade uma produção coletiva de Mosquera e seus alunos da Fundación Universidad del Cine em Buenos Aires – inspira-se no tema da “Fita de Moebius” para narrar a estória do matemático que investiga o desaparecimento de um trem do metrô de Buenos Aires contendo mais de trinta passageiros. Por fim, *La Sonambula* (1998), longa de estréia de Fernando Spiner, distopia futurista sobre a sociedade argentina após um vazamento químico que afeta a memória das pessoas. Nesse cenário, uma mulher misteriosa é investigada por aparelho de leitura da mente, e seus sonhos ou lembranças

acabam chamando a atenção de funcionários do governo tecnocrático. Embora não trate diretamente do tema da realidade virtual, o aparelho de investigação dos sonhos ou memórias presente em *La Sonambula* (1998) lembra também algumas idéias adotadas em filmes como *Até o Fim do Mundo* (1991), de Wim Wenders, *Who Killed Jessie? (Kdo chce zabít Jessii?)*, 1966), de Václav Vorlícek, e até mesmo o brasileiro *Quem é Beta?* (1973), de Nelson Pereira dos Santos. Assim como *La Jetée* (1962), de Chris Marker, a matéria-prima de *La Sonambula* são as memórias. Distopia argentina de inspiração mágico-realista ou borgiana, *La Sonambula* é um filme-enigma, um belo espetáculo visual para ser talvez mais apreciado que interpretado.

Ainda nos anos 90, o Brasil será pioneiro na animação digital em longa-metragem com *Cassiopéia* (1996), de Clóvis Vieira, aventura espacial infantil realizada com muita dedicação em PCs 486. Embora tenha sido iniciado antes, *Cassiopéia* só conseguiu estrear depois do lançamento mundial de *Toy Story* (1995), de John Lasseter, animação da Disney-Pixar produzida com os mais modernos equipamentos que acabou eclipsando o filme brasileiro. Mas enquanto *Toy Story* fez uso do *scanner* de modelos para trabalhar personagens, *Cassiopéia* prevalece como longa 100% digital, totalmente desenvolvido em computador. No mesmo ano de 1996, Enki Bilal leva ao cinema o interessante universo de sua obra em quadrinhos em *Tykho Moon*, co-produção franco-germânico-britânica e segundo longa do desenhista e cineasta.

O episódio 1 da saga *Guerra nas Estrelas, A Ameaça Fantasma* (*Star Wars Episode I: The Phantom Menace*), dirigido por George Lucas, é lançado em 1999. Desta vez, Lucas pretende narrar a saga do vilão e da transformação de uma república em império, contando como o pequeno Anakin Skywalker tornou-se o temível Darth Vader. No outro extremo, filmes de baixo orçamento, porém com boas estórias, continuam surgindo, como *Pi* (1998), de Darren Aronofsky, sobre matemático interessado em modelo explicativo do mercado de ações que acaba assediado por uma máfia de Wall Street e por grupo de judeus ortodoxos, ansiosos pela descoberta do verdadeiro nome de Deus. *Pi* lembra algo do conto de Arthur C. Clarke “Os 9 Bilhões de Nomes de Deus” (“The Nine Billion Names of God”, 1953). Produções estranhas ou imaginativas com orçamentos não muito impressionantes são também *Wax, or The Discovery of Television Among the Bees*

(1991) e *Waxweb* (1999), filmes experimentais de David Blair; o espanhol *Ação Mutante* (*Acción mutante*, 1993), de Alex de La Iglesia, criativa diatribe dos valores estéticos vigentes; o canadense *Cubo* (1998), de Vincenzo Natali, filme esquisito que gerou uma série fracassada; *Avalon* (2000), produção nipo-polonesa dirigida por Mamoru Oshii, sobre futuro em que um *game* de guerra chamado *Avalon* vicia as pessoas, e, finalmente, o sul-coreano *Daehakno-yeseo maechoon-hadaka tomaksalhae danghan yeogosaeng ajik Daehakno-ye Issda* (*Teenage Hooker Became Killing Machine in Daehakno*, 2000), de Gee-woong Nam, sobre aluna de ensino médio com vida dupla que, depois de ser assassinada por um professor, é revivida como uma “máquina de matar”. Segundo Mark Bould, embora nenhum desses títulos possa ser tomado como modelo de coerência em termos de personagens, narrativa ou tema, sendo boa parte deles filmes estranhíssimos, por outro lado eles são bem-sucedidos em negociar de maneira interessante uma nova relação entre narrativa e espetáculo, abrindo caminho para uma eventual ficção científica audiovisual mais diversificada e instigante.¹²⁸

No Japão, Shynia Tsukamoto roda a seqüência do primeiro *Tetsuo*, *Tetsuo: Body Hammer* (1991), outro filme “estranho” com tendência experimental, mas desta vez colorido e com metragem maior. Avanços tecnológicos e a artesania japonesa no campo da animação dão continuidade à produção de filmes como os ótimos *Ghost in the Shell* (*Kokaku Kidotai*, 1995), de Mamoru Oshii, adaptação dos quadrinhos de Masamune Shirow que também pende fortemente para o *cyberpunk*, e *Memories* (1995) de Koji Marimoto e Tensai Okamura, que reúne três belas animações de ficção científica baseadas na obra de Katsuhiro Otomo. *Wicked City*, anime japonês de sucesso de 1987, ganha versão *live-action* produzida em Hong-Kong em 1992: *The Wicked City* (*Yiu sau dou si*), dirigido por Tai Kit Mak. Também de Hong-Kong vêm filmes de super-heróis lutadores como *Dung fong saam hap* (também conhecido como *The Heroic Trio*, 1992), de Johnny To, ou *Gauyat Sandiu Haplui* (conhecido como *Saviour of the Soul*, 1992), de David Lai e Corey Yuen.

A escalada dos efeitos computadorizados marca o cinema de ficção científica dos anos 90. Dessa forma, o avanço da tecnologia digital inspira *remakes* de filmes famosos

¹²⁸ Mark BOULD, Film and Television. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, p. 95.

ou novas adaptações de obras de ficção científica como *Hollow Man* (2000), nova aventura do homem invisível dirigida por Paul Verhoeven.

Século XXI

A euforia digital repercute muito também no Brasil, inspirando filmes de ficção científica em curta-metragem e um longa como *Acquaria* (2003), de Flávia Moraes, com fotografia de Lauro Escorel. Encaixam-se nessa vertente digital filmes tímidos como *O Som do Trovão* (*A Sound of Thunder*, 2005), de Peter Hyams, adaptação do excelente conto homônimo de Ray Bradbury, uma das melhores estórias sobre paradoxo temporal da ficção científica.¹²⁹ Um belo filme do início da década é *A.I.: Inteligência Artificial* (*A.I. – Artificial Intelligence*, 2001), longa baseado em conto do escritor britânico Brian Aldiss (“Superbrinquedos Duram o Verão Todo”) e dirigido por Steven Spielberg.¹³⁰ Esse filme, sobre menino-robô que assume psicologia complexa, foi originalmente um projeto de Stanley Kubrick. Assim como *O Homem Bicentenário*, *A.I.* traz claras referências a estórias como *Pinóquio* ou ao mito do Golem.

O Hotel de Um Milhão de Dólares é outra tentativa confusa de Wim Wenders no campo de uma ficção científica mais intelectualizada. Possivelmente inspirado em *Blade Runner* e com Mel Gibson num dos papéis de destaque, *O Hotel de Um Milhão de Dólares* parece indicar que a parceria de Wenders e Bono Vox, da banda U2, em filmes de ficção científica, não costuma dar muito certo. Em 2003 também são lançadas mundialmente as duas últimas partes da trilogia *Matrix* (*Reloaded* e *Revolutions*, ambas dirigidas pelos irmãos Wachowsky) e os episódios 2 (*O Ataque dos Clones/Attack of the Clones*) e 3 (*A Vingança do Sith/Revenge of the Sith*) da saga *Guerra nas Estrelas*. Embora continue lucrativa, a franquia *Star Wars* parece não ter tido o mesmo impacto que nos anos 70 e 80. Com efeitos de última geração, os três primeiros episódios de *Star Wars* serviram de grande vitrine para a escalada do cinema digital.

¹²⁹ Originalmente publicada em 1952.

¹³⁰ Com o título original de “Supertoys Last All Summer Long”, primeiro publicado em 1969.

Surgem também no início do século XXI mais adaptações de autores consagrados, como *O Pagamento* (*Paycheck*, 2003, dirigido por John Woo), adaptação de conto homônimo¹³¹ de Phillip K. Dick, ou *Eu, Robô* (*I, Robot*, 2004, dirigido por Alex Proyas), adaptado (de modo rudimentar) da obra de Isaac Asimov.¹³² No período, parece ter sido redescoberta a obra de Dick como fonte criativa para o cinema, haja vista a multiplicação de adaptações da obra do escritor, como *Impostor* (*Imposter*, 2002),¹³³ de Gary Fleder, ou *O Homem Duplo* (*A Scanner Darkly*, 2006),¹³⁴ de Richard Linklater. A este último foi adicionado o efeito de rotoscopia que confere uma aparência de animação à fita. Os questionamentos de Phillip K. Dick em torno da realidade e identidade ainda devem render muitas produções no cinema.

Steven Spielberg continua dirigindo filmes de ficção científica importantes como *Minority Report* (2002), outra adaptação de conto de Phillip K. Dick¹³⁵ (talvez a segunda melhor de todas até agora, depois de *Blade Runner*), sobre futuro no qual a polícia dispõe de um sistema de previsão de crimes, e *Guerra dos Mundos* (*War of the Worlds*, 2005), releitura do romance de H. G. Wells, mais fiel ao texto original em alguns pontos, porém adicionada do drama da paternidade e do personagem infantil, tão caro à cinematografia do diretor de *E.T.* Vale a pena destacar em filmes como esses o imaginário spielbergiano de futuro, cada vez mais sombrio e interessante. John Carpenter também segue dirigindo filmes de ficção científica como *Fantasmas de Marte* (*Ghosts from Mars*, 2001).

No início do século XXI também surgem animações de ficção científica cada vez mais sofisticadas, como o filme francês *Renaissance* (2006), aventura *noir* transcorrida numa Paris de 2054. Por outro lado, continua a linhagem dos “abacaxis” em filmes como *A Reconquista* (*Battlefield Earth*, 2000), filme de Roger Christian, baseado em romance de 1982 escrito por L. Ron Hubbard (escritor de ficção científica e fundador da cientologia), e

¹³¹ Primeiro publicado em 1953.

¹³² Uma coletânea de histórias de robôs primeiro publicada em 1950.

¹³³ Baseado em um conto de 1953.

¹³⁴ O romance é de 1977.

¹³⁵ Com o mesmo título, originalmente publicado em 1956.

estrelado por John Travolta (como Tom Cruise e outros atores, também adepto da cientologia).

Os clichês sobrevivem como maior ameaça a um cinema de ficção científica mais interessante, conforme podemos observar em produções como *Missão Marte* (*Mission to Mars*, 2000), de Brian De Palma, ou *Sunshine: Alerta Solar* (*Sunshine*, 2007), de Danny Boyle. Boyle dirigiu também *Extermínio* (*28 Days Later*, 2002), outro filme irregular que não traz grandes inovações ao gênero. Enki Bilal dirige nova uma adaptação de sua obra em quadrinhos em *Immortel (ad vitam)*, filme de 2004 visualmente atraente que segue a tendência da época, misturando cenas *live action* e computação gráfica. *Aeon Flux* (2005), de Karyn Kusama, é a adaptação cinematográfica *live action*, com estética de videoclipe e videogame, da série de animação da MTV, *Aeon Flux* (1995), criada por Peter Chung.

O tema do vampirismo continua a ser “cientificionalizado” em filmes como *Ultravioleta* (*Ultraviolet*, 2006), de Kurt Wimmer, ou a série *Blade* (1998, 2002 e 2004), baseada na HQ e dirigida por Stephen Norrington, Guillermo del Toro e David Goyer, respectivamente. A exemplo de *Resident Evil* (2002), adaptação do jogo para PC, esses filmes incorporam uma estética de *videogame*, com muitos efeitos digitais e pouca espessura dramática. O estilo híbrido de digital e *live-action* atinge seu ápice em produções como o conto de fadas *steampunk* japonês *Casshern* (2004), de Kazuaki Kiriya. As trocas entre o cinema e o universo dos *games* parecem ter se intensificado nos últimos anos, especialmente a partir de *Final Fantasy: The Spirits Within* (2001), de Hironobu Sakaguchi e Moto Sakakibara, animação japonesa adaptada do famoso jogo para PC. *Final Fantasy* causou certo furor em torno das promessas de um cinema 100% digital ou hiperreal, gerando uma seqüência, *Final Fantasy VII: Advent Children* (2005), de Tetsuya Nomura e Takeshi Nozue. Por seu turno, *graphic novels* continuam abastecendo o cinema de ficção científica em títulos como *V de Vingança* (*V for Vendetta*, 2006), adaptação da obra de Alan Moore dirigida por James McTeigue, sobre as façanhas de um terrorista mascarado numa Londres futurista sob regime totalitário.

No Japão, são lançadas a seqüência de *O Fantasma do Futuro* (*Ghost in the Shell*), *Ghost in the Shell 2: Inocence* (*Inosensu: Kôkaku kidôtai*, 2004), de Mamoru Oshii, enquanto *Appleseed* (*Appurushôdo*, 2004), de Shinji Aramaki, apresenta uma sociedade utópica pós-3^a

Guerra Mundial, em que a ação é garantida por ciborgues e *mechas* (armadura robotizada de guerra, análoga aos tanques de guerra atuais). No cinema *live action* de ficção científica japonês, sobressai *Battle Royale* (*Batoru rowaiaru*, 2000), de Kinji Fukasaku, filme com participação de Takeshi Kitano sobre Japão de um futuro próximo, no qual um governo fascista atira jovens a um programa de extermínio mútuo. O filme deu origem a uma seqüência, *Battle Royale II* (*Batoru rowaiaru II: Chinkonka*, 2003), de Kenta e Kinji Fukasaku.

Um grupo de filmes interessantes lançados no período recente tem tratado de especulações ou extrapolações de temas contemporâneos, como o problema da imigração ilegal, a Guerra do Iraque e a engenharia genética ou bioengenharia. São exemplos *Código 46* (*Code 46*, 2003), de Michael Winterbottom, releitura do mito de Édipo propiciada pela clonagem, e *Filhos da Esperança* (*Children of Men*, 2006), adaptação do romance *The Children of Men* (1992), de P. D. James, dirigida pelo mexicano Alfonso Cuarón. *Código 46* é uma *love story* ambientada em futuro próximo, num contexto multicultural e de rígida regulação dos fluxos migratórios. *Filhos da Esperança* também trata de segregação e intervenção militar em futuro próximo no qual a Grã-Bretanha está saturada de refugiados e a humanidade se tornou estéril. Vale a pena citar também o interessante *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembrança* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004), filme de Michael Gondry com roteiro creditado a ele mesmo, Charlie Kaufman e Pierre Bismuth. O filme é uma *love story* que envolve experiências de apagamento da memória. Singelo e criativo, representa um cinema americano de FC também livre de pirotecnicias.



Pôster de *Filhos da Esperança* (*Children of Men*, 2006), filme de Alfonso Cuarón baseado em romance de P. D. James.

Conclusões

Após essa breve viagem pelo cinema de ficção científica mundial que, por força das circunstâncias, certamente deixou de mencionar diversos títulos interessantes, podemos constatar a relevância do gênero para a arte e indústria cinematográfica internacional.

O embrião do cinema de ficção científica surge tão logo o cinematógrafo é inventado, e ganha impulso nas obras de Georges Méliès, Ferdinand Zecca, Segundo de Chomón, J. Stuart Blackton e Walter Booth, entre outros. França, Inglaterra e EUA são o berço desse cinema em gestação. Não tarda para que o gênero seja acolhido e aperfeiçoado na Alemanha e na URSS. O Japão também vai acolher e contribuir para o cinema de ficção científica de forma indelével.

Nos anos 50, o grande *boom* do cinema de ficção científica nos EUA populariza o gênero mundialmente, e a partir de então tornam-se um pouco mais comuns filmes de ficção científica argentinos, brasileiros, mexicanos, tcheco-eslovacos, chineses, etc. Transfronteiriço e de caráter universalizante, o cinema de ficção científica parece longe de se esgotar. Convém ressaltar que o Brasil não tem exatamente uma tradição

cinematográfica de ficção científica, ao contrário dos EUA, onde o gênero *science fiction* é tido como um dos mais rentáveis filões de Hollywood, ou mesmo da Europa e Japão. A ficção científica no cinema brasileiro é esporádica e, muitas vezes, tratada de forma paródica. Não devemos, no entanto, ignorar as experiências do gênero no âmbito dos curtas, médias e longas-metragens nacionais.

A modernidade industrial, as ameaças totalitárias, a Guerra Fria, os perigos da energia nuclear, os problemas ecológicos, enfim, praticamente todos os temas da agenda humana mundial do século XX foram abordados pelo cinema de ficção científica internacional. Atualmente, o gênero mantém-se como um dos mais atraentes e rentáveis, bem como dos mais sintonizados em relação aos temas contemporâneos. Reduto por excelência dos experimentos em efeitos especiais, desde seu surgimento o cinema de ficção científica tem sido claramente afetado pelo progresso tecnológico – e vice-versa. Atualmente, a tecnologia digital é a grande “varinha de condão” para o cinema de ficção científica. Por outro lado, também fica sugerido neste breve histórico que abundância de recursos e efeitos especiais não são garantia de um bom filme de ficção científica, enquanto que uma boa história e criatividade continuam sendo fundamentais.

3. Panorama da FC no cinema brasileiro de longa-metragem

“(...) Não veremos cinema como linguagem clássica, ilusória, mas sim uma interpenetração de múltiplas formas de expressão artística via cinema.”¹³⁶

1908/9-1947

Primeiras manifestações da FC no cinema brasileiro.

Falar em ficção científica no cinema brasileiro mudo talvez seja algo tão complicado quanto provar a existência de discos voadores. Ficção científica no cinema mudo internacional já um assunto delicado, e mesmo ficção em linhas gerais – não necessariamente científica – no cinema mudo brasileiro também merece cuidados. Paulo Emílio Salles Gomes observa que, no final de sua “2ª Época” do cinema brasileiro, de 1912 a 1922, “Tudo ocorreu como se não existissem pessoas capazes de realizar um filme posado.”¹³⁷ Segundo o crítico, no ano de 1922 “ficou claro que no Brasil o único cinema possível era o natural.”¹³⁸ O filme de ficção seria uma excentricidade, que dirá o filme fantástico à la Méliès. Improvável – porém não impossível.

É muito difícil precisar o início do cinema de ficção científica no Brasil. A França teve Georges Méliès, notadamente dedicado ao cinema fantástico e de ficção científica. Mas no Brasil parece que personalidade equivalente não existiu, sendo poucas as investidas do cinema nacional no gênero fantástico ou maravilhoso. Antonio Campos produziu, dirigiu e estrelou um dos raros filmes fantásticos brasileiros, *O Diabo* (1908), segundo depoimento de Francisco Campos a Maria Rita Galvão um “Filmezinho feito à

¹³⁶ José Mário Ortiz RAMOS, apud Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 227.

¹³⁷ Paulo Emílio Sales GOMES, *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, p. 50. “Filme posado” pode ser traduzido como “filme de ficção”, em oposição às “atualidades” ou “naturais”.

¹³⁸ Ibid., p. 50.

moda dos filmes mágicos de Méliès. História de um homem que sonhava com o diabo, ou se encontrava com o diabo, ou coisa parecida.”¹³⁹

A companhia Photo-Cinematographia e os produtores Labanca, Leal & Cia. foram responsáveis por filmes “cômico-fantásticos” como *Duelo de Cozinheiras* (1908), *Elixir da Juventude* (1908) ou *Elixir da Juventude Carioca* (1908) e *O Fósforo Eleitoral* ou *O Caso do Rio* (1909). Organizada pelo italiano Giuseppe Labanca e pelo português Antônio Leal (principal responsável pelas filmagens), com início das atividades em 1907, a Photo-Cinematografia foi a primeira produtora carioca e brasileira a encampar um projeto mais ambicioso, possuindo estúdios onde rodava ficções, ao mesmo tempo em que investia no campo do documentário.¹⁴⁰ O *Jornal do Brasil* de 9/10/1908 anunciava a estréia de *Duello de Cozinheiros* no Grande Cinematógrafo Parisiense (Av. Central, 179) como “Graciosa fita cômica fantástica, em que, após um combate, onde pernas, braços, etc., se deslocam do tronco dos combatentes, voltam aos seus lugares com a apparição do bem amado que lhes representa (ou apresenta) o Cupido.” O jornal do dia 11/10/1908 mantinha a referência à exibição do filme no Grande Cinematographo Parisiense como “graciosa fita cômica fantástica”, enquanto no Cinematographo Paris seu título era outro: *Duello de Marmitões*: “Duello original entre cozinheiros. Scenas de um cômico irresistível. A triste desilusão dos duelistas.”

O Fósforo Eleitoral ou *O Caso do Rio* (1909), dirigido por Antonio Serra, foi lançado no Cinema Palace do Rio de Janeiro em 11/2/1909¹⁴¹, e comentado no Jornal do Brasil de 9/2/1909 como “Assunto comicophantastico, severa e jocosa crítica ao modo de se fazer eleições no Rio de Janeiro.”¹⁴² Mais uma vez a imprensa utiliza o rótulo “comicophantastico” para se referir a um filme “diferente”. Assim, embora estejam hoje perdidos¹⁴³

¹³⁹ *Guia de Filmes Brasileiros*, pp. 26-7.

¹⁴⁰ Fernão RAMOS e L. F. MIRANDA (orgs.), *Encyclopédia do Cinema Brasileiro*, p. 250.

¹⁴¹ Antônio Leão da SILVA NETO, em seu *Dicionário de Filmes Brasileiros*, indica 1918 como ano de lançamento do filme.

¹⁴² Cf. Jurandy NORONHA, CD-ROM *Pioneiros do Cinema Brasileiro*, 1997.

¹⁴³ Lamentavelmente, grande parte do cinema mudo brasileiro está perdida, assim como parcela significativa da produção nacional dos primeiros cinqüenta anos. O nitrato utilizado na película filmica do período mudo, de fácil combustão, somado a precariedades de armazenamento e transporte, resultaram na perda da grande maioria dos filmes da época. A falta de uma mentalidade preservacionista mais intensa e problemas de gestão e estratégia continuaram sacrificando títulos brasileiros, mesmo aqueles em celulóide. Somente com o treinamento de pessoal e a fundação de órgãos como a Cinemateca Brasileira (São Paulo), a Cinemateca do

e, portanto, seja impossível analisá-los com precisão, poderíamos supor, com base em sinopses e notas de jornal, que os filmes “comico-phantasticos” brasileiros explorassem o maravilhoso e o fascínio tecnológico sob a roupagem da comédia, a exemplo de filmes como *Charcuterie Méchanique* (1895), dos irmãos Lumière, bem como sua série de reproduções.

Além dos títulos citados acima, outras fitas (provavelmente estrangeiras) exibidas na cena cinematográfica brasileira comprovam a familiaridade do público nacional com o cinema fantástico ou de protocição-científica. O *Jornal do Brasil* de 8/10/1908 referia-se à exibição de *Colla Tudo, Mesmo... Ferro!* no Cinema-Pathé (Av. Central, nº 147, Rio de Janeiro), da seguinte maneira: “Infernal producto cujas propriedades se fazem sentir mesmo á distância! O absurdo cômico levado ao excesso! Situações inenarráveis! Alegria infinda e intermina!”. O *Jornal do Brasil* de 9/2/1909 anunciava como em exibição no Cinematographo Paris (Pça. Tiradentes, 50) o filme *Transfiguração*, no qual se veriam “Desopilantes scenas cômicas. Uma machina prodigiosa que tudo transfigura. Hilaridade constante.” Ainda segundo o jornal, nesse mesmo dia era exibido no Cinematographo Paraíso do Rio (Av. Central, 105) *No Paiz dos Sonhos*, “mimosa e riquíssima composição phantastica colorida. Uma graciosa menina adormecendo no leito em meio da leitura de Julio Verne, sonha empreender uma viagem em balão a um paiz maravilhoso, onde as mais agradáveis surpresas se lhe deparam.” Segundo o *Jornal do Brasil* de 25/2/1909, o Cinema-Palace (Rua do Ouvidor, 185, Rio de Janeiro) exibia *Ovos Maravilhosos*, “fita cômica-fantastica, colorida”, e o Grande Cinematographo Parisiense (Av. Central, 179) apresentava *Uma Grande Descoberta do Dr. Right*, “scena extra-comica, que nos mostra um engenhoso apparelho.” Esse mesmo filme era referido no *Jornal do Brasil* de 27/2/1909 com outro título, *O Invento do Dr. Right*, em exibição no Cinematographo Paris e anunciado desta forma: “Não há mais paralyticos graças á sciencia. Scenas hilariantes.” Provavelmente um filme estrangeiro, *O Invento do Dr. Right* também foi referido no mesmo *Jornal do Brasil* de 27/2/1909 como “Cômica. Remédio de uso externo contra a paralysis”, em função de sua exibição no Cinematographo Rio Branco (R. Visconde do Rio Branco, 40).

MAM (Rio de Janeiro) e os Museus da Imagem e do Som (Rio, São Paulo, Campinas), a perda da memória cinematográfica brasileira foi desacelerada. Cf. Fernão RAMOS e L. F. MIRANDA (orgs.), *Encyclopédia do Cinema Brasileiro*, p. 244.

De fato, é bastante restrita a possibilidade de encontrarmos filmes brasileiros do período mudo similares aos de Méliès, Ferdinand Zecca, Segundo de Chomón ou Thomas Edison, por exemplo, sobretudo em virtude da infra-estrutura ou modo de produção cinematográfica da época. Apenas muitos anos depois, com experimentalistas, José Mojica Marins e outros, que veremos um cinema brasileiro mais afeito ao fantástico e menos compromissado com os “naturais” e o melodrama. Segundo Máximo Barro¹⁴⁴, que não crê num cinema brasileiro de ficção científica, principalmente no período mudo, filmes como os de Méliès requeriam investimento, tecnologia e estratégias de mercado não muito comuns no Brasil. Barro comenta também que as dificuldades financeiras e técnicas estimulavam o filme rodado na rua e sem efeitos especiais.¹⁴⁵ Portanto, a despeito de nossa boa-vontade em reconhecer filmes fantásticos ou de FC no nosso cinema mudo, só podemos falar de ficção científica no cinema brasileiro com um pouco mais de segurança tempos depois do advento do cinema sonoro.

Embora em *O Jovem Tataravô*, filme de 1936, de Luiz de Barros, um homem do século XIX seja trazido de volta à vida por seu tataraneto no século XX, o mecanismo ou fenômeno que propicia essa ressurreição ou viagem no tempo é um ritual espírita, orientado por manuscrito sobre a utilização de pó mágico capaz de reencarnar espíritos. Nada de supostamente científico ou tecnológico, ainda que sejam feitas menções a “segredos adquiridos no Egito” ou “ciência oculta aprendida por um egipólogo.”¹⁴⁶ Todavia, não devemos subestimar narrativas dessa natureza enquanto eventuais exemplos de proto-FC ou *early SF*. Na literatura do século XIX geralmente associada à ficção científica, viagens interplanetárias ou intertemporais foram por vezes realizadas com recursos do Espiritismo. Em *Páginas da história do Brasil escripta no anno de 2000* (1868-72), do brasileiro Joaquim Felício dos Santos, um texto é trazido do futuro por um médium. Analisando essa obra, Rachel Haywood Ferreira observa que

¹⁴⁴ Professor do curso de cinema da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).

¹⁴⁵ Informações obtidas em entrevista com o Prof. Máximo BARRO, em 7/10/2005.

¹⁴⁶ Para maiores informações sobre *O Jovem Tataravô* e sua importância para o cinema fantástico brasileiro, ver Laura CÁNEPA, “*O Jovem Tataravô*: Ancestral do cinema de horror no Brasil”, *Revista Carcasse*, out/2005, disponível em http://www.carcasse.com/revista/anfiguri/o_jovem_tataravo/index.php

É importante que a escolha feita por Felício dos Santos, do espiritismo como método de viagem no tempo, seja vista (...) no contexto dos métodos típicos de viagem através do espaço e do tempo na ficção científica anterior a *A Máquina do Tempo*, de Wells.¹⁴⁷

Haywood Ferreira menciona a penetração no Brasil das idéias espíritas vindas da França no início dos anos 1850, e que até 1870 estariam bastante difundidas em meio à elite brasileira. Ao analisar a obra *Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac em el que se refieren las prodijiosas aventuras de este señor y se dan á conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de um mundo desconocido: Fantasia espiritista* (1875-76), do argentino Eduardo Ladislao Holmberg, Haywood Ferreira novamente identifica o recurso às idéias espíritas para viabilizar a viagem interplanetária (transplanetation) com a ajuda de um médium, chamando atenção para o fato de que

Assim como em *Brasil 2000*, esse método de transporte em *Nic-Nac* não deveria ser lido como rejeição à tecnologia na FC latino-americana. Foguetes ainda não eram *de rigueur* para a viagem espacial na primeira ficção científica, e Holmberg indubitavelmente modelou a viagem de Nic-Nac sobre as idéias do cientista, popularizador da ciência e espírita francês Camille Flammarion (1842-1925).¹⁴⁸

A autora assinala que só tempos depois, com a *pulp era* e a escalada da ficção científica no século XX, o gênero foi suficientemente “codificado” a ponto de abordagens mais puristas poderem excluir de seu escopo narrativas envolvendo o Espiritismo. Portanto, no século XIX e mesmo até a época de *O Jovem Tataravô* (1936) - especialmente em se tratando de Brasil -, figuras como viagens no tempo ou espaço promovidas por rituais espíritas podem – e devem - ser relativizadas. *O Jovem Tataravô* ganharia uma refilmagem mais “cientificionalizada” cerca de 20 anos depois: *O Pirata do Outro Mundo* (1957), também dirigido por Luiz de Barros. Produção da Cinédia, essa comédia repete a fórmula do tataravô trazido de volta à vida – mas desta vez quem faz essa proeza é um tataraneto cientista.

¹⁴⁷ Rachel Haywood FERREIRA, “The First Wave: Latin American Science Fiction Discovers Its Roots”, *Science Fiction Studies*, #103, Nov 2007, p. 446.

¹⁴⁸ Ibid., p. 451.



Cartaz de *O Pirata do Outro Mundo* (1957), produção da Cinédia e remake de *O Jovem Tataravô* (1936), também dirigido por Luiz de Barros. Desta vez, tataravô é trazido de volta à vida por seu tataraneto cientista. Cerca de 20 anos depois, mesma fórmula é mais “cientificionalizada”.

Uma Aventura aos 40, do dramaturgo e comediante carioca Silveira Sampaio (artista de prestígio nos anos 1950, homem de teatro, cinema e depois televisão), é uma comédia emoldurada pela ficção científica, apresentando pelo menos um elemento deste gênero: uma televisão interativa do futuro. Realização do grupo Os Cineastas, formado por Silveira Sampaio, o também médico Flávio Cordeiro, Novais de Souza, Darcy Evangelista e Samuel Markezon, *Uma Aventura aos 40* foi lançado em 1947, mas a estória se passa no dia 31 de julho de 1975, quando o Prof. Carlos de Miranda completa 70 anos e é homenageado pelo programa de TV *Quem faz anos hoje?*, que leva ao ar uma biografia do ilustre psiquiatra. Mas mal o apresentador começa a narrar a biografia do professor e este

logo o interrompe aborrecido, querendo esclarecer os fatos. Eis o *novum*¹⁴⁹: nessa época futura, o espectador é capaz de comunicar-se diretamente com o apresentador de TV. Sobre o tema do adultério, o filme é uma comédia sofisticada, no qual já foram apontadas influências das obras de Ernst Lubitsch e René Clair.¹⁵⁰ Máximo Barro considera *Uma Aventura aos 40* “(...) uma farsa, de alta qualidade, à altura de Molière.”¹⁵¹ Já o crítico, historiador e cineasta Alex Viany pensa diferente. Segundo ele, a influência das comédias sofisticadas de Lubitsch notadas por tantos em *Uma Aventura aos 40* estaria “(...) quase completamente diluída em inúmeras passagens de um mau gosto verdadeiramente indesculpável.”¹⁵² Viany assinala ainda que “*Uma Aventura aos 40* marcou a despedida do pioneiro Antônio Leal, que cinegrafou cerca de metade da película, durante a qual morreu, sendo substituído por Meldy Melinger.”¹⁵³ Paulo Emílio Sales Gomes, no entanto, é mais simpático ao filme de Silveira Sampaio. Segundo ele, *Uma Aventura aos 40* “sugeriu a possibilidade de uma comédia cinematográfica mais leve e sofisticada. Contudo, a experiência ficou como simples exemplo isolado, sem consequências.”¹⁵⁴ O crítico e professor lança também um julgamento menos severo do que Viany em relação às comédias brasileiras dos anos 30 e 40 de maneira geral. Segundo Sales Gomes, desde 1911

¹⁴⁹ Conceito trabalhado por Darko SUVIN em *Metamorphoses of Science Fiction* (Westford: Yale Univ. Press/New Heaven and London, 1980), examinado em capítulo anterior deste mesmo trabalho. Em resumo, o *novum* é qualquer elemento, seja um artefato técnico, fenômeno natural ou de fundo social, que promove a descontinuidade, isto é, desperta no leitor (ou espectador) a impressão de que aquele mundo ficcional que lhe está sendo apresentado é significativamente diverso do mundo de sua experiência.

¹⁵⁰ Informações obtidas em entrevista com o Prof. Máximo BARRO (FAAP), em 7/10/2005, e no *Dicionário de Filmes Brasileiros* de Antônio Leão da SILVA NETO, p. 88.

¹⁵¹ Segundo Máximo BARRO, “(...) Grande parte do filme é uma discussão entre um ilustre médico entrevistado numa TV do futuro. Futuro no filme que ele realizou em 1947, mas que transcorria em 1980, quando os espectadores poderiam conversar diretamente com o entrevistador da TV. Apesar da enorme simplicidade e despojamento, foi unanimidade de crítica e, felizmente, ninguém tentou classificá-lo como neo-realista. A obra é uma farsa, de alta qualidade, à altura de Molière. A produção amadorística atravessou problemas de toda ordem, inclusive a morte do iluminador oficial, o português Antônio Leal, que até há pouco tempo era erradamente considerado como a primeira pessoa a filmar no Brasil. Substitui-o outro nome histórico, Maldy Mellinger. Ainda hoje conserva todo o humor carioca de Sampaio, a começar pelos letreiros fazendo gozação da própria produção ou, quando, ao falar dos livros proibidos que lia no colégio, ao invés do esperado sexo, aparecia ‘O Capital’. A pobreza da produção não permitia som direto ou dublagem, restando a voz fora de campo naqueles momentos memoráveis da prosa de Sampaio.” – comentários do professor Máximo Barro. Prêmios: Melhor Filme, Diretor, Ator (Flávio Cordeiro), Atriz (Ana Lúcia), Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, RJ, 1947. (Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 88).

¹⁵² Alex VIANY, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p. 90.

¹⁵³ Ibid., p. 90.

¹⁵⁴ Paulo Emílio Sales GOMES, *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, pp. 75-6.

não se via certa solidariedade de interesses entre exibidores e realizadores como nas décadas de 30 e 40, quando sobressai um gênero no panorama cinematográfico brasileiro – “a comédia popularesca, vulgar e frequentemente musical – que desolou mais de uma geração de críticos.” Ainda segundo o autor,

Uma visão mais aguda permitiria vislumbrar nessas fitas – destinadas aos setores mais modestos da sociedade brasileira – algumas virtualidades que mereceriam estudo e desenvolvimento. Durante vinte anos esse gênero – que só decaiu no cinema quando foi absorvido pela televisão – registrou e exprimiu alguns aspectos e aspirações do panorama humano do Rio de Janeiro.¹⁵⁵



O apresentador de TV do ano de 1975 dialoga com o Prof. Carlos de Miranda (Silveira Sampaio) em *Uma Aventura aos 40* (1947). Metalinguagem e “quebra da quarta parede” dentro da diegese. Filme de Sampaio abre caminho para um cinema de FC posterior mais crítico da televisão, como *O Efeito Ilha* (1994), de Luiz Alberto Pereira.

Afora a “moldura” de ficção científica e a presença do *novum*, convém assinalar também em *Uma Aventura aos 40* as filmagens ao ar livre com câmeras escondidas e sem som, alguns dos procedimentos que posteriormente caracterizariam o cinema neo-realista

¹⁵⁵ Paulo Emílio Sales GOMES, *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, p. 14.

italiano, e mais amplamente difundidos nos anos 1960.¹⁵⁶ Ironicamente, Silveira Sampaio terminaria sua carreira artística na televisão, em programas como *Bate-papo com Silveira Sampaio* (1958) - em que ele dialogava imaginariamente com convidados ou respondia a correspondências, satirizando temas políticos contemporâneos - e *Silveira Sampaio Show*, um dos primeiros *talk shows* brasileiros, transmitido pela TV Record nos anos 1960.¹⁵⁷

Anos 1950

FC e comédia, FC e chanchada

Nos anos 1950, a comédia brasileira e a chanchada se apoderam do imaginário ou iconografia da ficção científica em algumas de suas mais famosas produções.

Em *Simão, O Caolho* (1952), escrito e dirigido por Alberto Cavalcanti e protagonizado por Mesquitinha, um velho e malandro corretor, Simão o caolho, espera que a sorte mude sua vida. Um de seus amigos, inventor, finalmente cumpre uma velha promessa e dá a Simão um olho artificial. O olho é capaz de tornar Simão invisível, e o corretor acaba ficando milionário. Simão decide entrar na política e se candidata a Presidente da República.¹⁵⁸

Nadando em Dinheiro (1953), comédia da Vera Cruz dirigida por Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré, é exemplo de um artifício bastante comum no cinema brasileiro: o uso do elemento fantástico ou de ficção científica (neste caso, o robô) de maneira completamente acessória ou circunstancial, como motivo para a *gag*. Aqui o jeca Isidoro Colepicola Neto (Mazzaropi) recebe uma herança milionária e se torna patrocinador das artes e inventos. Na metade do filme, numa das recepções de Isidoro a artistas e inventores, um cientista louco apresenta seu robô radiocontrolado, capaz de realizar tarefas domésticas e zelar pela segurança da casa. A caracterização do autômato é no mínimo bizarra, bastante pobre no contexto de um cinema que se quer industrial, embora condizente

¹⁵⁶ Cf. F. RAMOS e L. M. MIRANDA (orgs.), *Encyclopédia do Cinema Brasileiro*, 487.

¹⁵⁷ Ibid., p. 487.

¹⁵⁸ Cf. Antonio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 756.

com o universo de Mazzaropi. O robô é todo quadrado, como se fosse feito de caixas de papelão cobertas de tinta reluzente, com uma antena em forma de cruz nas costas e ganchos no lugar das mãos. Isidoro encomenda logo dois robôs ao cientista. Os autômatos passam a trabalhar em sua mansão como dois mordomos desastrados, para deleite de Isidoro, que se diverte como criança manipulando o radiocontrole. As peripécias continuam e, depois de levar o fora tanto de sua mulher quanto de sua amante, Isidoro entra em sua mansão pela janela e é atacado pelos robôs-sentinelas. Mas agora outro artifício bastante comum no cinema brasileiro da época entra em ação e, para tranqüilidade de todos, tudo se revela um sonho do jeca. Dessa forma, percebe-se que *Nadando em Dinheiro* é representativo de um cinema brasileiro onde o elemento de ficção científica está longe de propelir a narrativa, servindo muito mais como “deixa” para a situação cômica. Uma característica marcante e recorrente em diversos filmes, nos quais a FC nunca é a dominante genérica, submetendo-se à comédia, chanchada ou musical.

Em *Carnaval em Marte*, produção de 1954 da Brasil Vita Filmes, dirigida por Watson Macedo, boatos sobre discos voadores sugestionam a tia Petrolina (Violeta Ferraz) que, após sofrer um pequeno acidente, sonha ser a “Rainha de Marte”. Devido a uma epidemia, no planeta vermelho não haveria mais homens, os quais seriam conseguidos por meio de expedições à Terra organizadas pela nova rainha. Mas as expedicionárias marcianas chegam a nosso planeta em pleno carnaval e, encantadas com a festa, decidem levá-la para Marte. Tudo não passa de sonho, e também nisso essa “comédia musical” de Watson Macedo remete a *Aelita – Rainha de Marte*, ficção científica soviética de 1924 dirigida por Yakov Protazanov.¹⁵⁹ Longe de ser um panfleto comunista, porém, o roteiro dessa fita carnavalesca foi escrito por Alinor Azevedo¹⁶⁰ e Watson Macedo, com colaboração de Leon Eliachar, principal responsável pelas tiradas de humor.¹⁶¹ O par amoroso ficou a cargo de Anselmo Duarte e Ilka Soares, respectivamente como Ricardo (jornalista obcecado por discos voadores) e Lídia.

¹⁵⁹ Baseado no romance *Aelita* de Aleksei Tolstoi, primeiro publicado em 1923.

¹⁶⁰ É muito provável que Alinor Azevedo tenha se inspirado em *Aelita* quando escreveu o roteiro de *Carnaval em Marte*, dada sua ligação com o Partido Comunista.

¹⁶¹ Eliachar mais escreveria ficção científica para o editor Gumercindo Rocha Dorea, com o conto “A Experiência”, publicado na antologia de Dorea, *Histórias do Acontecerá* (Rio de Janeiro: Edições GRD, Ficção Científica GRD Nº 12, 1961).

Carnaval em Marte foi objeto de uma disputa judicial amplamente noticiada pela crítica cinematográfica da época. Lançado em fevereiro de 1955, o filme foi apreendido no Rio de Janeiro ainda na sua primeira semana em cartaz, devido a mandado de busca e apreensão concedido pelo juiz Matta Machado, da 23^a Vara Criminal. O juiz atendia a queixa movida por Paulo Sales Galvão, o Van Gal, segundo o qual *Carnaval em Marte* seria plágio de uma peça de sua autoria e com o mesmo título. Prejuízos financeiros severos para Macedo, demais produtores, distribuidores e circuito exibidor seguiram-se à retirada abrupta de *Carnaval em Marte* dos cinemas do Rio. A crítica se dividiu entre crédulos e desconfiados com respeito à acusação de plágio. Mas tempos depois toda a situação se inverteu. Ante uma investigação mais detalhada, a queixa de Paulo Sales Galvão revelou-se um ardil, baseada em provas forjadas. O próprio juiz que havia expedido o mandado de busca e apreensão do filme voltou atrás e liberou a exibição de *Carnaval em Marte*. Prevaleceu a atitude tomada por críticos como Alex Vianny, que, citado na coluna de A. Gomes Prata¹⁶², pouco acreditava na acusação de plágio contra um roteirista como Alinor Azevedo.

À parte a acusação de plágio, *Carnaval em Marte* foi alvo de críticas ora simpáticas, ora bastante severas. Dentre as mais negativas está a de Van Jafa, para quem “*Carnaval em Marte* é um embuste cinematográfico, um negócio escuso, uma vergonha, um ridículo, um tudo.”¹⁶³

Segundo Francisco Amazonense, *Carnaval em Marte* teria sido realizado quase em tempo recorde (pouco mais de 30 dias), num esforço conjunto de Watson Macedo, Anselmo Duarte e Roberto Acácio como produtores.¹⁶⁴ Para Amazonense, no filme

Sente-se a precariedade de tempo na feitura da película: o som é francamente ruim, primaríssimo. Isso comprova tão somente as insuportáveis dificuldades que atravancam o cinema brasileiro, a braços com a criminosa concorrência do imperialismo cinematográfico norte-americano, que domina francamente o mercado brasileiro e tudo faz para asfixiar a indústria de filmes (...).¹⁶⁵

¹⁶² *Imprensa Popular*, 17/7/1955 (Arquivo Cinemateca Brasileira).

¹⁶³ *A Noite*, 17/2/1955 (Arquivo Cinemateca Brasileira).

¹⁶⁴ Cf. Francisco AMAZONENSE, *Notícias de Hoje*, 9/2/1955 (Hemeroteca Cinemateca Brasileira).

¹⁶⁵ Francisco AMAZONENSE, *Notícias de Hoje*, 9/2/1955 (Hemeroteca Cinemateca Brasileira).

Carnaval em Marte serve à discussão de mercado uma vez mais no *Diário da Noite* de 12/2/1955:

É assim um filme que não acrescenta nada ao gênero, ficando em nível de comédia de objeto comercialíssimo, o que – repetimos – torna-se para o cinema nacional uma de suas únicas saídas, desde que as suas dificuldades em todos os setores da produção, distribuição e exibição persistem, não vindo em seu socorro qualquer legislação mais estimulante.¹⁶⁶

Note-se como a discussão em torno de um padrão de qualidade cinematográfico fica ainda mais evidente num filme que remete à ficção científica. Dentre os críticos mais tolerantes estava A. Gomes Prata, segundo o qual “*Carnaval em Marte*, uma sátira à histeria dos discos voadores, é um filme que diverte.”¹⁶⁷ Além de comentar que, “(...) até certo ponto, escapa aos velhos clichês, traz para a alegria do carnaval na tela coisas interessantes, ligadas à vida do nosso povo”¹⁶⁸, Prata destaca a mensagem de paz como “ponto apoteótico do filme” de Watson Macedo:

É quando o repórter, ante a iminência de uma “invasão” de Marte à Terra, proclama que “em nosso mundo nem todos querem a guerra, a destruição. E o meu povo (do Brasil), envia uma mensagem de fraternidade, amizade, paz e música.”¹⁶⁹

Ainda em 1954, *Malandros em Quarta Dimensão*, chanchada da Atlântida com argumento de Gita de Barros, roteiro, direção e cenografia de Luiz de Barros, traz um tal Prof. Gia Not, milionário e inventor do “cinema em quarta dimensão”.

Lançado em 1959, *O Homem do Sputnik*, produção da Atlântida dirigida por Carlos Manga, narra a aventura do casal de caipiras Anastácio (Oscarito) e Deocleciana (Zezé Macedo), a partir do momento em que, supostamente, o satélite artificial Sputnik cai no seu galinheiro. O artefato tem grande valor estratégico e passa a ser disputado pelos

¹⁶⁶ Arquivo Cinemateca Brasileira.

¹⁶⁷ A. Gomes PRATA, “Carnaval em Marte”, *Imprensa Popular*, 11/2/1955 (Arquivo Cinemateca Brasileira).

¹⁶⁸ *Ibid.* (Arquivo Cinemateca Brasileira).

¹⁶⁹ *Ibid.* (Arquivo Cinemateca Brasileira).

serviços secretos dos governos americano, soviético e francês. *O Homem do Sputnik* é sem dúvida uma brilhante paródia da Guerra Fria e um dos melhores filmes da Atlântida. Com diálogos espirituosos, argumento e roteiro foram escritos por José Cajado Filho, aproveitando a repercussão em torno do lançamento do verdadeiro Sputnik pelos soviéticos em 1957. Segundo crítica da época, os créditos do filme teriam sido copiados dos que Saul Bass havia criado para *O Homem do Braço de Ouro*.¹⁷⁰

Mas, embora vejamos em *O Homem do Sputnik* elementos familiares à ficção científica, é frágil a sustentação desse filme enquanto genuíno integrante do gênero. Primeiro porque, na época do lançamento do filme, satélites artificiais já eram uma realidade. Isso não inviabiliza automaticamente a associação do filme à ficção científica mas, se levarmos em conta que, tanto na literatura quanto no cinema, o gênero propõe visões especulativas sobre o futuro ou sobre o relacionamento do homem com seus artefatos técnicos, veremos que *O Homem do Sputnik* tem pouco a oferecer nesse sentido. O filme não apresenta exatamente *novum* algum. De fato, toda a ação se desenvolve em função de um artefato tecnológico - muito embora, no desfecho do filme, fiquemos sabendo que o objeto que caiu no galinheiro de Anastácio não era o verdadeiro Sputnik, mas sim uma rosa dos ventos instalada no telhado de sua casa.¹⁷¹ Mas os desdobramentos do fato de um suposto satélite artificial ter caído no quintal da casa de um indivíduo restringem-se a uma “corrida ao tesouro”, recheada dos quiproquós habituais numa comédia de enganos. E não é a veia cômica que compromete a fruição de *O Homem do Sputnik* como ficção científica – *O Dorminhoco* (*Sleeper*, EUA, 1973), de Woody Allen, por exemplo, é comédia e ficção científica em igual proporção. Em última análise, *O Homem do Sputnik* pode ser uma paródia da ficção científica, relacionando-se com o gênero um pouco como o faz, guardadas as devidas proporções, o romance *Matadouro nº 5* (*Slaughterhouse Five or The Children's Crusade*, 1972), de Kurt Vonnegut Jr.

¹⁷⁰ Crítica publicada em jornal sem referência, exceto a data: 5/7/1959 (Arquivo Cinemateca Brasileira, localização: P.1959-7/35). O texto prossegue afirmando que “Na Atlântida, toda imitação é permitida – é a regra, desde que se tentou plagiar, numa coisa sem qualificativo, um western clássico como *High Noon*.”

¹⁷¹ Obs.: o que deverá ser o verdadeiro Sputnik cai no galinheiro só muito no fim do filme.

Anos 1960

Conspiração mundial e conquista do espaço

Com carga alegórica acentuada, a partir dos anos 1960 a ficção científica no cinema brasileiro torna-se instrumental para a crítica social e política contemporânea, com filmes herméticos, estranhos ou simplesmente bizarros fazendo uso da iconografia da FC em suas fábulas.

No início dos anos 1960, porém, a FC se manifesta em duas experiências isoladas que, infelizmente, não renderam muitos desdobramentos. Esses dois títulos representam, respectivamente duas tendências ou modelos básicos quando se trata de FC no cinema brasileiro: o filme “sério” ou empenhado, raro e por vezes hesitante, e a comédia que se apropria da ficção científica.

O Quinto Poder, filme de 1962 da Pedregal Filmes, dirigido por Alberto Pieralisi e com roteiro de Carlos Pedregal, talvez seja um dos primeiros filmes brasileiros de ficção científica séria, na medida em que trata de intriga internacional em torno da ameaça da tecnologia subliminar. Famoso por suas comédias e um dos mais bem-sucedidos diretores dos anos 70 no Brasil, o italiano Pieralisi (que teve passagem pelos estúdios da Cines e Cinecittà) levou para esta “película de espionagem em chave hitchcockiana” seu estilo de “texto enxuto, pouco histrionismo, decupagem ágil.”¹⁷² O texto introdutório de *O Quinto Poder* realça o caráter realista da estória, como se o filme fosse um alerta verdadeiro sobre o perigo das mensagens subliminares. Neste filme, agentes estrangeiros (alemães? americanos?) infiltrados no Brasil planejam dominar a população do país por meio de mensagens subliminares veiculadas por conexões clandestinas às antenas de rádio e TV. Sua missão faz parte de um plano internacional cujo objetivo final é se apoderar das riquezas do subsolo brasileiro. Os vilões iniciam a irradiação dos sinais subliminares e uma onda de violência atinge a população, com brigas em estádio, mortes e tumultos que se multiplicam pelo país. Os brasileiros se tornam violentos e passam a clamar por uma

¹⁷² F. RAMOS e L. F. MIRANDA (orgs.), *Encyclopédia do Cinema Brasileiro*, p. 428.

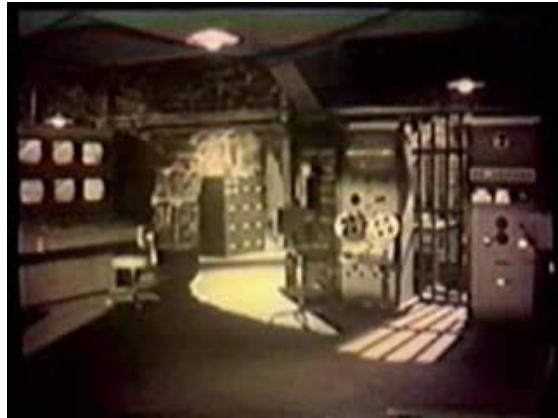
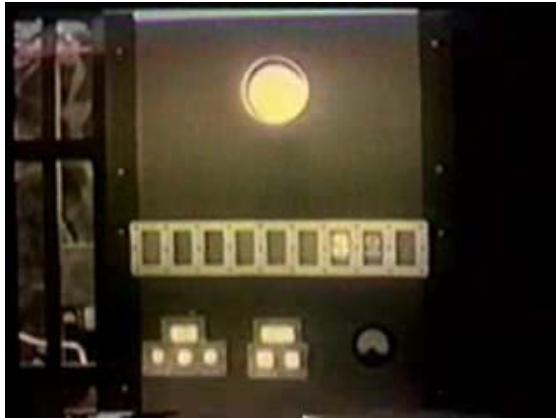
revolução. Visto hoje, o filme parece sinistramente premonitório do golpe militar de 1964.¹⁷³ Numa seqüência memorável, anterior aos filmes de 007, o bondinho do Pão-de-Açúcar já é palco de um conflito internacional. Com possível inspiração em Hitchcock, Welles e Lang, o desfecho do filme será no Corcovado, com cenas magníficas do Cristo Redentor. Nessa exploração do cartão-postal da cidade como cenário de uma aventura de FC, o filme de Pieralisi assemelha-se a *Paris Qui Dort* (1923), de René Clair, que utiliza a Torre Eiffel em cenas importantes. A propósito, *O Quinto Poder* opera numa vertente explorada com maestria por Fritz Lang: o filme de espionagem ou intriga internacional pontuado por referências à tecnologia. Crítica publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* elogia a estética do filme de Pieralisi:

O tratamento filmico dado a esta história é dos mais insólitos entre os feitos no Brasil. O clima de tensão e "suspense" obtido lembra inclusive os trabalhos de William Cameron Menzies e Edgar G. Ulmer em *science-fiction*s. Nunca o Rio de Janeiro funcionou tão bem em cinema. Valorizado por uma excelente fotografia, sua beleza e suas características topográficas não são aqui apenas um pano de fundo turístico. A cidade se entrosa perfeitamente no contexto, dentro da atmosfera. E isso é devido ao requintado senso pictórico do realizador que obteve momentos belíssimos, de invulgar plasticidade. É o que atesta a brilhante sequência final do Corcovado (e que singular funcionalidade tem a estátua na trama!), como a morte de um dos personagens em uma praia de Copacabana, e toda a frenética, emocionante e "molinaresca" (como toda a montagem) perseguição de automóveis - a melhor feita até hoje em nosso cinema - bem como a hoje já antológica sequência do bondinho do Pão de Açúcar, estupenda no efeito obtido e que, por sua imaginação e feitura, chega mesmo a superar alguns dos melhores lances de Alfred Hitchcock, coisa que poucos conseguem.¹⁷⁴

¹⁷³ Embora sob outra perspectiva, crítica da época de B.J. DUARTE para o jornal *Folha de S. Paulo*, citada em <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/quinto-poder/quinto-poder.asp>, corrobora essa sensação: "Época oportuna realmente, esta em que se apresenta *O Quinto Poder*, quando o espírito e os homens da nação brasileira se acham à beira do abismo esquerdistas mais profundo, sob o gadanho de políticos de contrabando, unidos aos caudilhos de fronteira, num processo de intoxicação lenta, praticado a quatro mãos cuja ação, de resultados à vista, se desenvolve com êxito, à força de uma repetição subreptícia, pela técnica subliminar, conforme a terminologia adotada no contexto do filme de Pieralise."

¹⁷⁴ Trecho citado no site *Adoro Cinema Brasileiro*, disponível em <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/quinto-poder/quinto-poder.asp>.

O Quinto Poder ganhou os prêmios “Saci” de Melhor Edição para Ismar Porto (SP, 1964), “Governador do Estado de São Paulo” de Melhor Roteiro para Carlos Pedregal (SP, 1964), e Quinto Prêmio dos Prêmios de Cinema do IV Centenário (RJ, 1965).¹⁷⁵



O laboratório secreto dos agentes estrangeiros, de onde são emitidos os sinais subliminares em *O Quinto Poder* (1962), de Carlos Pedregal e Alberto Pieralisi.

É uma pena que *O Quinto Poder* brilhe como estrela relativamente isolada no cinema brasileiro de FC. Um dos mais genuínos filmes brasileiros de ficção científica, *O Quinto Poder* mereceria lugar em qualquer história internacional do cinema do gênero.

Também de 1962, *Os Cosmonautas* é uma comédia de ficção científica em que o cientista Inácius Isidorius (Álvaro Aguiar) planeja sobrepujar americanos e soviéticos levando dois brasileiros à Lua. Roberto de Sousa Causo observa oportunamente que, nesta produção carioca da Herbert Richers, com argumento e direção de Victor Lima, “O programa espacial como um desenvolvimento da ciência e da engenharia de um povo, apoiado por enormes recursos financeiros, é substituído pelo recurso mais econômico do cientista genial.”¹⁷⁶ Os créditos do filme já exploram alguns motivos típicos da ficção científica (espaço sideral, disco voador e caricaturas de Grande Otelo e Ronald Golias em trajes espaciais), com desenhos de Ziraldo. No fim dos créditos, um aviso: “Embora neste filme os locais sejam brasileiros, os personagens ajam como brasileiros e alguns fatos

¹⁷⁵ Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 685.

¹⁷⁶ Roberto de Sousa CAUSO. “Os Cosmonautas”, *Terra Magazine*, disponível em <http://terrasmagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1100146-EI6622,00.html>

também sejam brasileiros, convém esclarecer, logo de início, que tudo não passa de mera coincidência..."

A estória começa no Centro de Pesquisas Espaciais da Base de Cabo Carnaval, verossímil graças à fotomontagem e intercalação de imagens de arquivo. Os trechos de reportagens sobre o programa espacial americano mesclados à ficção de *Os Cosmonautas* foram obtidos no acervo da própria Herbert Richers. Das imagens documentárias do lançamento de um foguete passamos para o interior de uma espécie de sala de controle, de onde um jornalista entusiasmado anuncia: "Acaba de ser lançado com pleno êxito aqui da base de Cabo Carnaval, o foguete espacial Nacionalista 1º, construído pelo Prof. Inácio Isidorius, e que vem colocar o Brasil como a terceira força entre as nações que disputam a conquista do espaço." Até aqui já foi devidamente construído o "pilar" de ficção científica que sustentará esta chanchada tardia da Herbert Richers. Frederico, o orangotango-cosmonauta que viaja no Nacionalista 1, retorna sã e salvo à Terra, abrindo caminho para o lançamento do Nacionalista 2, desta vez tripulado por seres humanos e com destino à Lua. Um ano depois da ida ao espaço do cosmonauta soviético Iuri Gagarin, e cerca de sete anos antes da chegada dos americanos à Lua, o cinema brasileiro já sonha em passar a perna nas superpotências, fincando uma bandeira verde e amarela em nosso satélite natural.

Além do êxito na pesquisa espacial, o Prof. Isidorius também é responsável pela construção de uma bomba de cobalto que se encontra muito bem guardada no cofre de seu laboratório, a primeira do tipo em todo o mundo, com "400 megatons, o bastante para destruir de uma vez o Rio, São Paulo e Belo Horizonte." Nos dizeres do deputado amigo do professor, "Nada como uma bomba bem forte para dar pestígio internacional. O Brasil será temido!"

Em busca de dois cosmonautas, o Prof. Isidorius recorre ao chefe do FBI (Fiscalização Brasileira de Investigações), Zenóbio da Silva (Grande Otelo), pedindo-lhe que consiga dois indivíduos inúteis, dos quais ninguém sentiria falta caso não retornassem da missão espacial. Depois de muita confusão nas ruas e o desmonte de uma casa de jogo ilegal, Zenóbio traz dois "candidatos" a cosmonautas para o professor: Zéca (Átila Iório), proprietário de cassino clandestino, e Gagarino (Ronald Golias), um atrapalhado vendedor de aspiradores de pó. Enquanto está detido na base, e antes de começar a ser treinado como

cosmonauta, Gagarino recebe a visita de uma bela alienígena (Neyde Aparecida), capaz de atravessar paredes, aparecer, desaparecer, teleportar-se, etc. Ela vem de Korson¹⁷⁷, um planeta parecido com a Terra, mas muito além do Sistema Solar. A sociedade que habita esse planeta é muito mais desenvolvida e, portanto, pacífica. A alienígena pede a ajuda de Gagarino para convencer os humanos a cessarem os gastos com armas, guerras, bombas e exploração espacial, e começarem a investir mais na melhoria das condições de vida do povo aqui na Terra. Qualquer semelhança com *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), de Robert Wise, certamente não é mera coincidência.¹⁷⁸

Pouco antes do lançamento do foguete, porém, o bandidão Zéca coloca Zenóbio em seu lugar. A missão degringola e os cosmonautas não chegam à Lua. Mas eles acabam salvos pela alienígena e, seguindo suas instruções, ameaçam o Prof. Isidorius com o lançamento da bomba de cobalto sobre qualquer cidade do mundo, caso a humanidade não pare com essa “mania de guerra” e não resolva acabar com a favela, as doenças, a fome, etc. – nesse ultimato, mais uma semelhança com o filme de Wise. A alienígena de Korson havia colocado a bomba na cápsula espacial, sem o conhecimento das autoridades brasileiras, graças a seus superpoderes. Numa das passagens mais espirituosas do filme, Brasília entra em contato com Wahington, que entra em contato com Moscou, que por sua vez entra em contato com Havana (interrompendo um “paredón”)¹⁷⁹, e os governos se articulam para atender à demanda dos cosmonautas. O filme faz bom uso das elipses e sutilezas, como na passagem em que cartolas, chapéus e quepes militares indicam uma reunião de cúpula no “comitê de desarmamento” da ONU. A habilidade no uso das imagens de arquivo também se destaca, conferindo maior elasticidade e verossimilhança à narrativa. Curioso notar como, num cinema de orçamento restrito como o brasileiro, a ficção científica recorre ao documentário de maneira feliz e engenhosa.

¹⁷⁷ Cf. SAN JUAN, *Os Cosmonautas*, “Telas da Cidade”, *Diário Comércio & Indústria*, 26/10/1962.

¹⁷⁸ Roberto de Sousa CAUSO considerou a alienígena uma mistura de Klaatu (o personagem interpretado por Michael Rennie no filme de Wise) e Jennie, do seriado *Jennie é um gênio*. (“Os Cosmonautas”, *Terra Magazine*, disponível em <http://terrasmagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1100146-EI6622.00.html>).

¹⁷⁹ Segundo Roberto de Sousa CAUSO, “Todos são mostrados de costas, com o brasileiro parecendo Juscelino Kubitschek, o americano John F. Kennedy, o soviético Nikita Kruschev, e o cubano o próprio Fidel Castro - que ao receber o telefonema, detém o fuzilamento que se dava ao fundo da cena.” (“Os Cosmonautas”, *Terra Magazine*, disponível em <http://terrasmagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1100146-EI6622.00.html>).

No fim os cosmonautas triunfam, com as grandes potências assinando um tratado para destruir todas as armas e acabar com todas as guerras, bem como Brasília decidindo destinar 800 bilhões de cruzeiros à melhoria da vida dos brasileiros - e não mais às bombas e foguetes do Prof. Isidorius. De volta a Terra, os cosmonautas são saudados como responsáveis por uma nova era de paz e prosperidade. Mas a alegria dura muito pouco, e logo o noticiário retoma as informações sobre rearmamento e tensões entre as superpotências, para desapontamento da nossa querida alienígena.



Os Cosmonautas (1962), de Victor Lima. Mescla de imagens ficcionais (originais) e documentárias (de arquivo), numa legítima comédia de FC bem cuidada. Acima à dir., Átila Iório e Ronald Golias antes do embarque rumo à Lua.

Convém ressaltar em *Os Cosmonautas* o uso também criativo da cenografia. Os cenários do Centro de Pesquisa de Cabo Carnaval são repletos de *gadgets* e geringonças, até mesmo tubos e balões de ensaio por onde circulam líquidos coloridos e borbulhantes. O filme explora essa iconografia da ficção científica sempre que possível. São foguetes, laboratórios químicos, computadores e portas automáticas. Até a criogenia aparece em cena, quando Gagarino e Zeca são congelados para que não fujam da base até a hora do lançamento. Uma vez no espaço, a ausência de gravidade também é simulada, como de praxe em qualquer filme de ficção científica, e convenientemente contornada pelo acionamento de um “campo magnético”. Vale a pena notar que a qualidade da cenografia e figurino, bem como a criatividade de algumas passagens, parecem tornar *Os Cosmonautas* um filme comparável a produções equivalentes de países como a Tcheco-Eslováquia, por exemplo.

Um crítico da época identificou em *Os Cosmonautas* alguns avanços em relação às chanchadas tradicionais, conforme se verifica, por exemplo, em texto publicado no *Diário de São Paulo* de 13/11/1962¹⁸⁰:

Em todo “Os Cosmonautas” não há (surpreendentemente e auspiciosamente) um único número musical. (...)

“Os Cosmonautas” é um filme muito menos comprometido com os esquemas da chanchada do que seria de se esperar. Em última análise, o elo que mais o prende à chanchada (pelo menos aparentemente) é a presença de Ronald Golias. Ao acabarmos de vê-lo, tudo leva a crer que não fosse Golias (ou qualquer cômico do mesmo tipo), já não teríamos chanchada diante de nós.

Crítica de *O Estado de S. Paulo*¹⁸¹ realçou “a maneira com que são tratadas três figuras da política mundial (Kennedy, Kruchev e Castro), ao lado de uma intenção simplista ou ingênua em relação à necessidade de um mundo isento de guerras (...)\”, analisando *Os Cosmonautas* sobre o pano de fundo da então recentíssima crise dos mísseis de Cuba: “Deste modo, uma feliz coincidência transforma uma fita medíocre na obra mais ‘up to date’ em relação ao problema que assustou o mundo na semana passada, não obstante não seja idêntica a situação abordada pela fita.” Todavia, a crítica de *O Estado* termina recolocando *Os Cosmonautas* na prateleira das bem conhecidas chanchadas, afirmando que “o filme não foge ao padrão baixíssimo de comicidade adotado pelo cinema brasileiro deste gênero: bom nível técnico, direção razoavelmente fluente, atores desperdiçados e, essencialmente, ausência de ambição.” Algo parecido escreve Pedro Lima, que inicia ressaltando uma certa intenção reabilitadora da chanchada por parte de Herbert Richers, mas termina criticando *Os Cosmonautas* severa e negativamente, apontando o esgotamento da chanchada e falhas graves na montagem, direção de atores e atuações, entre outros aspectos.¹⁸² Espécie de chanchada tardia, *Os Cosmonautas* foi lançado num período em que esse tipo de comédia já estava em declínio. Fazendo um cotejo com a literatura, Roberto de Sousa Causo comenta que *Os Cosmonautas* “tem algo do espírito da Primeira

¹⁸⁰ Arquivo Cinemateca Brasileira.

¹⁸¹ S.d., 1962 (Arquivo Cinemateca Brasileira).

¹⁸² Pedro LIMA, “Os Cosmonautas”, *O Jornal* (Rio de Janeiro), 16/10/1962.

Onda da Ficção Científica Brasileira, especialmente nas suas preocupações com respeito à Guerra Fria, e na atitude ambígua com respeito à modernização do País.” Ainda segundo o escritor e pesquisador,

Assim como as comédias de FC americanas com os Três Patetas ou Abbott e Costello, [*Os Cosmonautas*] é sátira de filmes B de ficção científica que usa muito bem a linguagem dessas produções (ao contrário do que Os Trapalhões, por exemplo, iriam fazer quinze ou vinte anos mais tarde).

Os Cosmonautas se posiciona num momento em que o simpático modelo de modernização da era JK está para ser substituído pelo antipático modelo de modernização dos militares da ditadura. Parece fazer a crítica da idéia de um Brasil potência científica e tecnológica (com seus foguetes lunares e bombas de cobalto), quando questiona como poderíamos entrar na modernidade com um lastro de tantos problemas sociais.

Ao lado do laboratório, foguetes e cápsulas espaciais, a outra tecnologia que o filme expõe é domesticada e cotidiana, pouco heróica ou nacionalista: o televisor e o rádio de pilha, o aspirador de pó e o Gordini com o qual Gagarino vai à praia com a namorada, reforçando uma ambigüidade nacional em relação à tecnologia, que persiste até hoje.¹⁸³

Chanchada ou não, *Os Cosmonautas* é um raro exemplo de comédia em que a ficção científica assume a dominante narrativa, ou pelo menos compete em igualdade de condições. De fato, *Os Cosmonautas* apresenta uma certa qualidade e familiaridade com o universo da ficção científica que não se veria com muita freqüência, antes ou depois, em comédias brasileiras do tipo. O filme de Victor Lima bem que poderia ter rendido mais frutos para o desenvolvimento da ficção científica no cinema brasileiro, ainda que por meio desse mesmo simpático casamento do gênero com a comédia. Não foi bem o que aconteceu. *O Quinto Poder* e *Os Cosmonautas* apontaram dois caminhos distintos, porém eficazes, para o florescimento da FC no cinema brasileiro. Contudo, nenhum deles foi trilhado em sua plenitude e com a persistência necessária.

À *Meia-noite Levarei Sua Alma*, filme de 1963 de José Mojica Marins, é representativo de um cinema de horror nacional que também ensaia afinidade com a ficção

¹⁸³ Roberto de Sousa CAUSO. “Os Cosmonautas”, Terra Magazine, disponível em <http://terrasmagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1100146-EI6622,00.html>

científica. Cumpre lembrar que a FC e o horror são gêneros “irmãos” já na literatura e, desde o cinema mudo, frequentemente se apresentam entrelaçados.¹⁸⁴ Jairo Ferreira reconhece nessa estória de Zé do Caixão uma “mistura alucinante de todos os gêneros”: “(...) em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* as referências vão do capa-e-espada à *science-fiction*, passando pelo desenho animado e o circo.”¹⁸⁵ Só o tema do homem obcecado em gerar o filho perfeito já remete ao imaginário da ficção científica instilado por obras como *Frankenstein*, de Mary Shelley. Mas o ateísmo, a aura de super-homem *nietzcheano* de Zé do Caixão e sua obsessão por gerar o filho perfeito não prevalecem, e o filme acaba sendo o completo oposto de uma narrativa de ficção científica, com o castigo do protagonista, a demolição de sua incredulidade e a exaltação do fantástico ou sobrenatural.

Em *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver* (1967), a aventura de Zé do Caixão dialoga com a ficção científica de forma um pouco mais explícita. A inspiração no *Frankenstein* (1931) de James Whale é visível. Zé do Caixão dispõe de um laboratório secreto, onde submete suas prisioneiras a experimentos e conta com os préstimos de Bruno, seu assistente deformado à la Igor. A certa altura, quando uma de suas vítimas diz não temer o seu sadismo, Zé do Caixão replica: “Sadismo não, minha cara. Ciência. A morte delas não é um sacrifício, apenas uma contribuição para uma raça superior; uma raça imortal através da doutrinação do instinto. Estudo o sentimento humano.” Experimentos psicológicos e comportamentais para a eugenia do Dr. Zé do Caixão. Além disso e da obsessão do protagonista pela paternidade, lembra ainda o *Frankenstein* de Whale o fato de, finalmente, a população da cidadezinha voltar-se contra Zé, responsabilizando-o pelas desgraças que se abateram sobre a comunidade. Mas a aparição de uma alma penada e sinais da existência de um plano sobrenatural, somados ao desfecho punitivo, soterram o viés de ficção científica em *Esta Noite*. No final, ferido mortalmente pelo tiro disparado por um dos populares (marido e pai de uma de suas vítimas), Zé do Caixão sucumbe renunciando à sua descrença (ao que se sabe hoje, uma exigência da censura na época). O último plano da cruz resgata definitivamente o tema da religiosidade ou do misticismo, e o desfecho configura-se novamente como castigo divino – ou infernal – imposto ao

¹⁸⁴ Cf. Alfredo Luiz P. O. SUPPIA, “Ficção Científica e Horror: Relações de Parentesco”, em Lúcio REIS (ed.), *B-Zine*, nº 1, abril de 2003, p. 3-5.

¹⁸⁵ Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 98.

protagonista. O sobrenatural intervém e, portanto, afasta mais esse episódio de Zé do Caixão das narrativas de ficção científica.

Todavia, na filmografia de José Mojica Marins, nem sempre o sobrenatural intervém ou o sagrado é resgatado. No caso de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1967/8), o horror, a justiça e o amor são coisas da Terra – e nada mais. Das três estórias de *O Estranho Mundo*, “Ideologia”, a terceira e última, é a que mais se apropria da ficção científica. Aqui, o Professor Oaxiac Odez (“Zé do Caixão” de trás para frente) defende num programa de televisão a tese de que o amor não existe; o que ocorre de fato é a atração ou a repulsa a coisas ou pessoas, as duas únicas forças fundamentais do universo. Alfredo, um jornalista descrente das teses do professor, aceita convite de Odez e vai até sua casa em companhia da mulher. O casal desce à câmara de horrores do professor em busca de provas da sua teoria. Lá assistem a cenas grotescas e degradantes, como torturas e canibalismo. Em última análise, o professor crê no “triunfo do instinto sobre a razão, o auge da suplantação da matéria sobre o espírito.” Segundo Oaxiac Odez, o que ele faz em seus experimentos é tão-somente liberar o “segundo eu” de cada indivíduo, tornando-o livre para a plena satisfação de seus instintos. Revoltados, o jornalista e sua mulher acabam como cobaias de Odez, presos e sob privações por sete dias. No início ambos exprimem sentimentos de amor e solidariedade, mas com o passar dos dias e a sucessão de sofrimentos, emergem atitudes egoísticas e incivilizadas. No sétimo e último dia da experiência (o professor faz constantes citações bíblicas, associando o tempo da experiência à narrativa do Gênesis), a mulher de Alfredo, desesperada pela sede, suga o sangue do marido até a morte, e o professor Odez proclama a vitória do instinto. Finalmente, o casal de cobaias é servido esquartejado como banquete para o professor e seus asseclas. Assim como em *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, em “Ideologia” também se observa inspiração no *Frankenstein* de Whale – persistem a câmara secreta ou laboratório, o assistente fiel, a referência ao *mad scientist*. A dimensão sobrenatural ou religiosa, no entanto, é substancialmente esvaziada em comparação com *Esta Noite*.

007 contra os intelectuais da claquete de ouro: a FC no cinema experimental, no marginal e no Cinema Novo

Para estudiosos como John Brosnan, autor de *The Primal Screen – A History of Science Fiction Film*, toda a série 007, e em especial o filme *007 contra o Dr. No* (Dr. No, 1962), de Terence Young, pode e deve ser classificada como ficção científica. De fato, o agente especial britânico é um personagem inimaginável sem sua parafernália tecnológica, bem como seus inimigos, geralmente cientistas-loucos que ameaçam destruir a Terra por meio de alguma maravilha tecnológica. O Brasil tem sua versão de 007 em *Agente OSS-117*, co-produção ítalo-franco-brasileira de 1967 dirigida por André Hunebelle. O roteiro, escrito por Hunebelle, Pierre Foucaud e Jean Halain, é baseado no romance *Último Quarto de Hora*, de Jean Bruce. OSS-117 é o agente especial convocado pela CIA para uma missão no Rio de Janeiro, onde enfrenta organização diabólica que fabrica droga a partir de venenos de índios, em esconderijo nas Cataratas do Iguaçu.

Com efeito, os filmes de espionagem ou de James Bond inspiraram uma série de paródias no cinema brasileiro. Segundo o crítico Rubens Ewald Filho, *A Espiã que Entrou em Fria* (1967), último trabalho do pernambucano Sanin Cherques como diretor, é uma brincadeira com o livro *O Espião que Saiu do Frio*, de John Le Carré, filmado em 1965 por Martin Ritt, com Richard Burton e Claire Bloom.¹⁸⁶ A semelhança, no entanto, seria apenas no título. A comédia de Cherques é sobre as confusões em torno da caça à fórmula Sigma-Alfa, criada pelo Prof. Plácido e cobiçada por agentes de todo o mundo. *A Espiã que Entrou em Fria* conta com atuações de Cyll Farney (também produtor do filme), Agildo Ribeiro, Jorge Loredo, Carmen Verônica, Anselmo Duarte, Norma Bengell, Jece Valadão, Carlos Alberto, Ivon Cury e Oscarito, entre outros. O diretor Sanin Cherques também foi crítico de cinema e assistente de direção de vários filmes, inclusive de Carlos Manga na Atlântida.¹⁸⁷

A repercussão no Brasil do filme de Stanley Kubrick, *2001: Uma Odisséia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*), lançado em 1968, deve ter incentivado alguns de nossos cineastas a se aventurarem num cinema de ficção científica mais sério ou intelectualizado, a

¹⁸⁶ Rubens EWALD FILHO apud Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 311-12.

¹⁸⁷ Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 312.

despeito das limitações orçamentárias e tecnológicas, mas não chegou a afetar profundamente as paródias do gênero que continuavam a ser feitas no país.

José Mário Ortiz Ramos considera os filmes de Roberto Carlos tentativas de “mescla do cinema de aventura e policial com o musical”.¹⁸⁸ Mas no caso do filme de estréia, a ficção científica também é injetada nesse amálgama curioso. *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, filme de 1968 escrito e dirigido por Roberto Farias¹⁸⁹, não é exatamente uma ficção científica pura, embora seja digno de nota por reunir alguns elementos familiares ao gênero. Paródia dos filmes de James Bond, a aventura “*nonsense*” protagonizada pelo cantor abusa da metalinguagem e do musical, e a citação da ficção científica fica por conta especialmente do plano dos vilões: reproduzir num “cérebro eletrônico” a mente de Roberto Carlos e, portanto, seu talento para a música, a fim de multiplicar a produção do cantor e ganhar muito dinheiro com isso. O computador mostrado no filme funciona à base de fitas magnéticas e cartões perfurados, e foi emprestado pelo Banco do Estado da Guanabara. A vilã Brigitte, mentora do plano com o cérebro eletrônico, traja roupas reluzentes e futuristas. Outro elemento do imaginário da ficção científica corresponde à viagem de Roberto Carlos dos EUA para o Brasil, num foguete lançado da base de Cape Kennedy, ilustrada por imagens documentárias. Alex Viany torce o nariz para essa empreitada de Roberto Farias ao dizer que, “(...) abandonando outros projetos mais promissores, ele agora volta a buscar um sucesso comercial fácil através de uma comédia estrelada pelo ídolo da juventude iê-iê-iê, Roberto Carlos.”¹⁹⁰ A propósito de *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1970), Jairo Ferreira faz crítica feroz: “Em seu segundo filme com Roberto Carlos, o diretor Roberto Farias conseguiu ser mais medíocre que no primeiro (...). *RC em ritmo de aventura* foi o eco colonialista e já era dos piores.”¹⁹¹

¹⁸⁸ José Mário Ortiz RAMOS, *Cinema, Televisão e Publicidade*, p. 201.

¹⁸⁹ Roberto Farias escreveu e dirigiu outros filmes nos quais o famoso cantor brasileiro é o herói principal, como *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1970) e *Roberto Carlos a 300 Km/h* (1972).

¹⁹⁰ Alex VIANY, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p. 144.

¹⁹¹ Alessandro GAMO (org.), *Críticas de Jairo Ferreira*, pp. 160-161.



À esq., Roberto Carlos foge de bandidos em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968), de Roberto Farias. À dir., a vilã.

José Mário Ortiz Ramos assinala que *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* é constantemente pontuado por momentos de quebra da narrativa, nos quais os personagens falam sobre o próprio filme que está sendo feito. “A paródia do cinema de aventura e espionagem aparece, portanto, imbricada com a desmontagem do ilusionismo narrativo, ou com a utilização da ‘metalinguagem’, como se dizia nos anos 70.”¹⁹² Exemplo desse procedimento é a sequência em que o personagem do diretor, interpretado por Reginaldo Farias, discute sua arte e ofício no topo de um edifício, aparecendo ora barbado, ora com o rosto barbeado, em cena comentada também por Ortiz Ramos:

Roberto Carlos em Ritmo de Aventura tentava driblar as dificuldades para se realizar um produto bem confeccionado, devido às deficiências da produção nacional, utilizando a ironia da paródia, caminhando nas pegadas da chanchada, gênero do início da carreira de Roberto Farias. Mas também fugia do resgate popular de puro divertimento, recheando a narrativa com o recurso da desconstrução e pitadas de erudição cinematográfica, como a sequência em que o diretor do filme dentro do filme aparece girando e gritando, numa referência clara a Corisco na clássica sequência de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.¹⁹³

Mas as “pitadas de erudição” não foram capazes de blindar Roberto Farias a algumas críticas da época que o tachavam de “mercantilista” por ter rodado um filme do

¹⁹² José Mário Ortiz RAMOS, *Cinema, Televisão e Publicidade*, p. 199. Antes, filmes dos Beatles fizeram uso de recursos semelhantes, como *A Hard Day's Night*, de 1964, ou *Help!*, de 1965.

¹⁹³ José Mário Ortiz RAMOS, *Cinema, Televisão e Publicidade*, p. 199.

“Rei”.¹⁹⁴ Ortiz Ramos comenta que *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* foi um projeto cercado pelo domínio de mecanismos de publicidade e mídia, dentre os quais um concurso divulgado em revistas e televisão para selecionar garotas parecidas com as Bond-girls para atuarem com Roberto Carlos. É sabido também que o cantor queria Jean Manzon na produção, o único profissional na época, segundo Roberto Carlos, capaz de atingir o nível desejado de qualidade técnica.¹⁹⁵ Ortiz Ramos observa ainda que a tentativa de um cinema mais comunicativo, empreendida por Roberto Farias, “acabava catalisando as contradições do processo cultural mais amplo.” Assim, “As tensões que atravessam *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* articulam-se, portanto, com a conflituosa atmosfera de modernização daquele momento.”¹⁹⁶ Sem dúvida, o filme de Farias declara um “desejo de modernidade” manifesto em caracterizações, cenários e tipos de tomada. Quando intervêm problemas de produção e a modernidade se revela interdita – o que ocorre com freqüência -, Farias recorre à ironia e à metalinguagem. Assim José Mário Ortiz Ramos percebe que “Em tudo transparece uma certa precariedade, os problemas de produção se explicitando”, embora, por outro lado, fique “evidente a atração exercida por uma ‘modernidade tecnológica’, a vontade de se mostrar sintonizado com o desenvolvimento mundial.”¹⁹⁷ Em última análise, podemos arriscar que a modernidade narrativa presente no filme de Farias advém provavelmente mais da precariedade técnica de produção do que de motivações intelectuais. Isso pode ser reforçado com base nas seqüências de *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* analisadas por Ortiz Ramos, *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1970) e *Roberto Carlos a 300 Km por Hora* (1971), nas quais presencia-se o recurso a locações internacionais e a uma narrativa mais clássica ou transparente¹⁹⁸: “A rebeldia e a paródia de 1968 cediam lugar a uma ampliação da interlocução com o mercado, que a partir daí se processaria também na sua música.”¹⁹⁹

Em *Cinema de Invenção*, Jairo Ferreira menciona um título de 1968 que merece algumas considerações: *Hitler 3º Mundo*, longa em 16mm de José Agripino de Paula,

¹⁹⁴ José Mário Ortiz RAMOS, *Cinema, Televisão e Publicidade*, p. 200.

¹⁹⁵ Ibid., p. 198.

¹⁹⁶ Ibid., p. 200.

¹⁹⁷ Ibid., p. 200.

¹⁹⁸ Ibid., pp. 196-205.

¹⁹⁹ Ibid., p. 204.

homem de cinema e teatro. Segundo Vitor Angelo, *Hitler* foi um “filme feito em caráter de urgência, no auge da repressão militar e suas imagens, vistas hoje, são de uma atualidade aterrorizante.”²⁰⁰ O roteiro foi do próprio José Agripino, enquanto fotografia e som ficaram a cargo de Jorge Bodansky e a montagem foi feita por Rudá de Andrade e Walter Luiz Rogério. No elenco atuaram Jô Soares, José Ramalho, Eugênio Kusnet, Luiz Fernando de Rezende, Túlio de Lemos, Sílvia Werneck, Maria Esther Stockler, Ruth Escobar, Jairo Salvini, Danielle Palumbo, Jonas Mello, Carlos Silveira, Fernando Benini e Manoel Domingos Filho. Por sua estranheza e época em que foi realizado, *Hitler Terceiro Mundo* costuma ser incluído na produção do Cinema Marginal.²⁰¹

Jairo Ferreira faz uma resenha bastante atenciosa do filme de José Agripino, uma narrativa não linear, mas integrada por blocos.²⁰² *Hitler 3º Mundo* é um caleidoscópio experimental sobre o qual Ferreira não poupa elogios: “Sem dúvida um dos filmes mais corajosos do experimental em nosso cinema, (...). Entretanto, não é um filme militante: é um filme poeticamente político.”²⁰³ *Hitler 3º Mundo* nunca entrou em circuito comercial e não teve exibição pública antes de 2 de setembro de 1984, data em que foi projetado numa sessão lotada, por ocasião de uma ampla mostra de cinema alternativo no Centro Cultural São Paulo.²⁰⁴ Bastante ousado e alegórico, o filme incorpora ícones da ficção científica cujo exemplo mais claro seria a criatura à qual Jairo Ferreira se refere como “Nazi-robô, inflável/descartável. Basta apertar alguns botões e o Frankenstein se animará. Sai pela cidade como se fosse uma múmia”²⁰⁵, ou ainda “O mutante de isopor, charuto na boca, dialoga e joga cartas com Túlio de Lemos. Mais parece um encontro ameno de King Kong com Frankenstein.”²⁰⁶

É impossível fazer uma sinopse convencional de *Hitler 3º Mundo*. Desde sua porção inicial, o filme incorpora elementos de uma iconografia própria da ficção científica,

²⁰⁰ In: Eugênio PUPPO e Vera HADDAD, *Cinema Marginal e suas Fronteiras*, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, apud Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 404.

²⁰¹ F. RAMOS e L. F. MIRANDA (orgs.), *Encyclopédia do Cinema Brasileiro*, p. 417.

²⁰² Cf. Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, pp. 169-178.

²⁰³ *Ibid.*, p. 175.

²⁰⁴ Cf. *Ibid.*, p. 176, nota nº 1.

²⁰⁵ Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 171.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 172. Nesta como na citação anterior Ferreira compara a criatura de *Hitler 3º Mundo* ao monstro de Frankenstein, mas toma este último como apenas “Frankenstein”, equívoco de interpretação do romance de Mary Shelley bastante corriqueiro, mas que não compromete a compreensão de sua analogia.

com “cientistas” operando aparelhos num suposto laboratório. Voz em *off* fala em cientista especializado em golpes de estado, e na fabricação de um robô responsável por levar a cabo o ansiado golpe. Esse robô bem pode ser o Hitler 3º Mundo do título, uma figura vestida com uniforme e braçadeira nazista, o rosto coberto por plástico, movimentos robóticos e atitudes de exterminador. Curioso notar a coincidência do tema do nazismo tratado sob o viés da ficção científica, tanto no filme de Agripino quanto em *O Último Cão de Guerra*, de Tony Vieira. É verdade que o nazismo tem sido objeto de diversos textos e filmes de ficção científica, como *Meninos do Brasil* (*Boys from Brazil*, 1978), adaptação do romance de Ira Levin dirigida por Franklin J. Schaffner, em que Josef Mengele (Gregory Peck) tenta clonar o *führer*, ou o telefilme americano *Fatherland* (1986), de Christopher Menaul, exemplo de história alternativa²⁰⁷ sobre o que aconteceria se a Alemanha tivesse vencido a 2ª Guerra Mundial.

Mas as citações do imaginário da ficção científica prosseguem no filme de Agripino. Outra voz *off*, desta vez feminina, menciona o encontro com um extraterrestre, uma viagem a outra galáxia ou coisa parecida. E talvez o mais inusitado elemento que remete ao universo da ficção científica e dos *comic books* em Hitler 3º Mundo seja a figura do monstro, muito semelhante ao personagem “Coisa” do Quarteto Fantástico da Marvel. Guardadas as devidas proporções, até que o monstro de Agripino impressiona bem se comparado ao Coisa dos filmes recentes do Quarteto Fantástico - um cotejo do tostão contra o milhão.

Pela maneira alegórica, desconexa e circunstancial com que faz uso do imaginário da ficção científica, *Hitler 3º Mundo* alinha-se a outros filmes realizados mais ou menos na mesma época, como *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, do mesmo ano, e títulos posteriores como *O Último Cão de Guerra* (1979), de Tony Vieira, e *O Anunciador* (1970), de Paulo Bastos Martins. Outro filme do período, *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1969), de André Luiz Oliveira, por exemplo, nada ou praticamente

²⁰⁷ A história alternativa é um subgênero ou modalidade das mais interessantes da ficção científica. No Brasil, autores como Gerson Lodi-Ribeiro são praticantes conhecidos desse tipo de literatura, autor de contos como “A Ética da Traição” (1993), sobre o que aconteceria se Brasil, Argentina e Uruguai tivessem perdido a guerra contra o Paraguai. O filme *p* é adaptação de romance homônimo de Robert Harris, lançado em 1992, e publicado no Brasil como *Pátria Amada* em 1993.

nada tem de ficção científica, a não ser o próprio título. Mas ocorre que filmes como *Hitler 3º Mundo*, *O Anunciador* ou *O Bandido da Luz Vermelha* não perdem de vista o diálogo com a iconografia ou imaginário da ficção científica, ainda que, conforme já tenha afirmado, de maneira completamente acessória, circunstancial ou mesmo desconexa. Talvez o filme de Agripino seja, dentre todos esses supracitados, o mais experimental e alegórico, no qual a narrativa sofre a maior implosão. De tão alegórico e conceitual, não seria exagero supor que próximo de 90% das imagens/mensagens de *Hitler 3º Mundo* não façam sentido senão para os envolvidos em sua realização. Os diálogos são proposital e geralmente fora de sincronia, e algumas passagens são puro símbolo ou alegoria. Dentre os diálogos mais espirituosos - alguns deles impagáveis – está o do casal, logo no início do filme, quando fura o pneu do Fusca, e o marido reclama do fato de estarem condenados a ver a massa de carros passando por eles, sem que niguém pare. Outra fala interessante são as confissões do radialista, bem como o diálogo entre “Hitler” e a senhora no banheiro. De fato, no cômputo geral, tanto a premissa de um Hitler para o Terceiro Mundo quanto as elucubrações do filme não são nada desprezíveis, malgrado a opacidade do experimentalismo. É óbvio: *Hitler Terceiro Mundo* não é um filme de ficção científica, muito embora o imaginário do gênero esteja presente, sob forma de citação e colagem, na matéria que o constitui.²⁰⁸ E o envolvimento de Agripino com a iconografia da ficção

²⁰⁸ *Hitler 3º Mundo* provoca reações diversas no público. Assisti ao filme recentemente, dia 24/05/2007, no “Ciclo Carta Branca a Caetano Veloso”, no Espaço Unibanco, em São Paulo. Uma colega da Confraria do Cinema, Leia BEIGLER, que assistiu à mesma sessão, divulgou as seguintes impressões em seu blog: “Fui assistir a um dos filmes da mostra programada por Caetano Veloso no Unibanco em sessão gratuita. Gostei, não gostei, prefiro dizer que é melhor ver algo denso do que de novo novela.

O filme é escuro (experimental?), o som não é muito claro (proposital?), as imagens são distorcidas, de pesadelo (loucura?). Uma viagem na web para captar mais sobre o filme ou diretor não traz muito material, mas permite ligar alguns botões.

Sei que Caetano achava Agripino um gênio, usou uma letra sua em *Doces Bárbaros...* *E sem perceber a chegada da paz, nós dois estávamos alojados dentro dela.* Cita a obra de Agripino Panaméricas(de 1967, relançado há pouco tempo, uma epopéia que retrata o cotidiano de um diretor de cinema que está realizando uma superprodução hollywoodiana baseada na Bíblia) em Sampa(one of my favs) e cita este filme Hitler em sua canção [Cinema Novo](#)(not one of my favs).

José Agripino de Paula foi figura da contracultura brasileira nos anos 60 e 70, escreveu literatura cabocla beat e com a esposa Maria Éster fez alguns filmes superóito bem cinemanovistas. Junto com José Roberto Aguilar e Jorge Mautner lançou o Movimento do Kaos, estes companheiros sobreviveram, Aguilar é artista plástico de grandes telas e muitas tintas Mautner continua na estrada ,cantor e autor de algumas letras da mpb muito boas. Agripino se retirou para Embu,tornou-se eremita e parece que esquisofrônico , as últimas notícias na web sobre ele já tem mais de 3 anos.

Ah ,o filme,é muito esquisito,tem interpretações grotescas de Jô Soares e José Ramalho.Fiquei torcendo pra

científica não surpreende se levarmos em conta outras obras suas, como o espetáculo *Tarzan do Terceiro Mundo* (também conhecido como *Mustang hibernado*, de 1967) e o musical *Planeta dos Mutantes* (1968), cujo texto é assinado por Agripino e a banda de Rita Lee e dos irmãos Arnaldo e Sérgio Batista. Depois de *Hitler Terceiro Mundo*, Agrippino ainda se tornaria um superoitista de destaque, com filmes rodados na África, antes de seu retiro para viver com a mãe em Embu, periferia de São Paulo.²⁰⁹

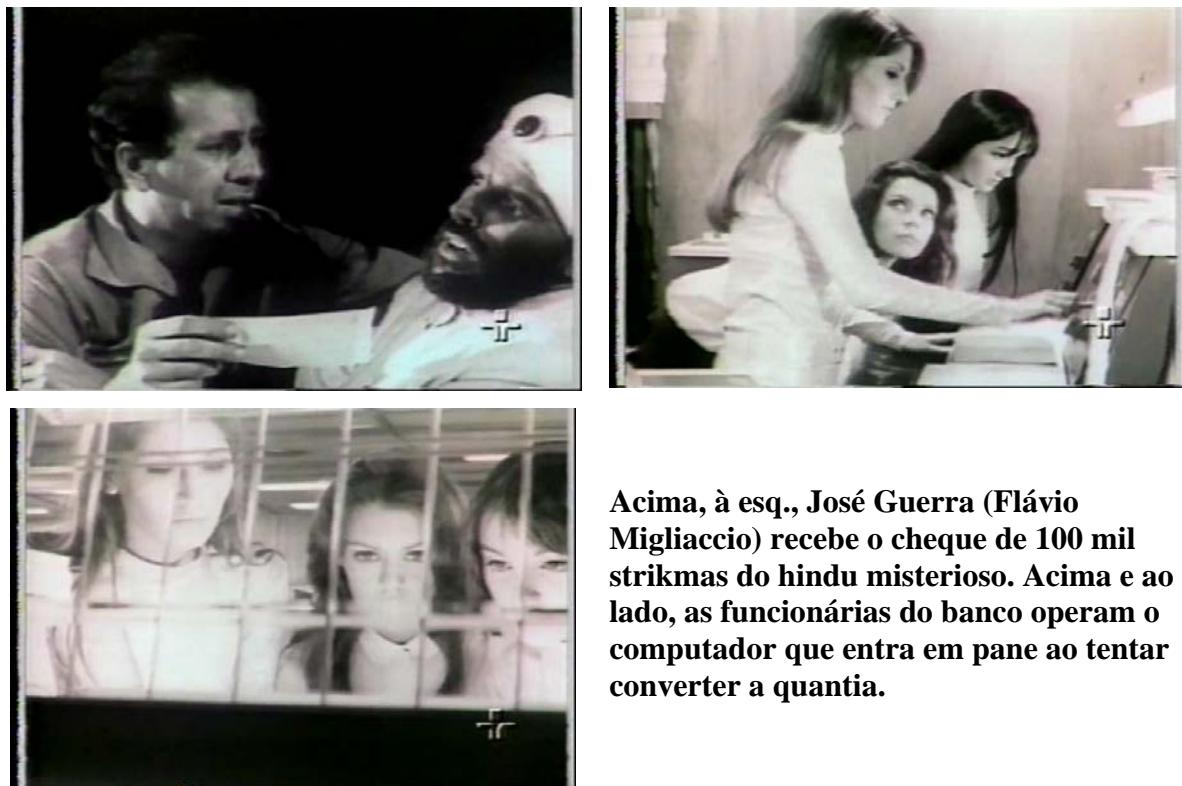
Também de 1968, *O Homem que Comprou o Mundo*, dirigido por Eduardo Coutinho, pode ter alguma afinidade com a ficção científica. O filme abre com letreiro situando a ação no país “Reserva 17”. Depois de deixar sua noiva Rosinha (Marília Pêra) em casa, José Guerra (Flávio Migliaccio) presencia uma dupla de motoqueiros agredindo um homem de turbante. Falando num idioma ininteligível, o hindu dá um cheque de “cem mil strikmas” a José Guerra, pouco antes de morrer. O herói tenta descontar o cheque, mas o supercomputador de um banco *high-tech* entra em pane ao tentar converter a quantia, que se revela astronômica. Um alarme é acionado e José Guerra recebe ordem de prisão, por motivo de segurança nacional. O douto Professor Bagdá Pompéia, autor de uma monografia sobre as strikmas, é convocado para dizer o valor dessa estranha moeda. Segundo o professor: “As strikmas são moedas cunhadas pelo faraó Ramsés II no Antigo Egito, no ano de 1219 a.C., pelo processo da laparotomia...” Aqui o professor é interrompido por um funcionário do governo (Raul Cortez), que lhe pergunta o valor das strikmas. Mas o acadêmico não quer saber de ir direto ao ponto e continua sua dissertação, contando que as strikmas teriam sido cunhadas com a imagem da misteriosa deusa Nefertite. “Alguns séculos mais tarde foram roubadas da pirâmide de Quéops por Xerxes II, passando sucessivamente às mãos de grandes estadistas como Gengis Khan, o gentil Calígula, Átila, o Doce, Pepino, o Breve, o Visconde de Marica...”, continua o professor Bagdá, indiferente aos apelos sobre o valor da moeda. “Durante a inquisição, as strikmas foram excomungadas pelo papa Urbano XXXVI e atiradas no fundo do Mar Cáspio. Aí as pistas se confundem. Há controvérsias. Teriam desaparecido? Teriam aparecido? Que sei eu?”, divaga o

acabar logo,fiquei sentada entre um rapaz e uma moça que davam sem parar risadas de entendidos.Quando acabou, houve na sala um silêncio sepulcral, saí rápido.” (Leia BEIGLER,
<http://www.vivasantarita.com.br/blog/>).

²⁰⁹ Cf. F. RAMOS e L. F. MIRANDA (orgs.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, pp. 417-8.

professor. Com muito custo, as autoridades conseguem finalmente extrair do intelectual a informação sobre o valor de uma strikma. As strikmbras seriam de “ouro cru”, um metal tão raro que só seria encontrado nas próprias strikmbras. Cada strikma valeria cem milhões de dólares e teria “o tamanho de um pneu de Fenemê”. Logo, cem mil strikmbras valeriam cem trilhões de dólares.

Cientes da fortuna pertencente a José Guerra, as autoridades de Reserva 17 decidem superprotegê-lo, isolando-o numa fortaleza. Afinal, como cidadão de Reserva 17, José Guerra fazia agora de seu país a nação mais rica do mundo. As autoridades festejam o novo poder econômico de Reserva 17, planejando acabar com o analfabetismo, a malária, a fome, a gripe e a desonestidade - mas também com a luta de classes, o clima tropical, o Cinema Novo e a literatura de cordel.



Acima, à esq., José Guerra (Flávio Migliaccio) recebe o cheque de 100 mil strikmbras do hindu misterioso. **Acima e ao lado,** as funcionárias do banco operam o computador que entra em pane ao tentar converter a quantia.

A essa altura já se sabe que Reserva 17 é uma alegoria do Brasil, enquanto a “Potência Anterior” equivale aos EUA e a “Potência Posterior” à URSS. Outras denominações, tais como “País Neutro” e “União dos Bancos Neutros”, também

contribuem para uma atmosfera cartesiana e positivista de FC distópica. Os traços *kafkianos* de *O Homem que Comprou o Mundo* já se evidenciam nos nomes dos países e no tratamento de José Guerra por parte das autoridades. Os personagens intelectuais do filme, excêntricos com jargão peculiar e falas rebuscadas beirando o completo *nonsense*, acenam com uma crítica à academia ou a uma suposta alta cultura.

Embora tratado com polidez, José Guerra torna-se prisioneiro na cela de um forte inexpugnável desde 1820. O que hoje Jean-Claude Bernardet aponta como “doença infantil da metalinguagem” no cinema brasileiro já dava seus surtos há muito tempo. Em *O Homem que Comprou o Mundo*, filme contemporâneo do Cinema Novo (e espécie de resposta particular ao movimento), o personagem Jeff Cagliostro apresenta-se a Rosinha como um “cúmplice dramático”: “eu faço a ação caminhar, senhorita. Meu roteiro é infalível, quer ver?” A metalinguagem continua em passagens como a do documentário sobre José Guerra, exibido pela TV da Potência Anterior (leia-se EUA): “Joe Guerra: The Strykman”, “um filme-verdade-épico realizado e narrado por Alpha 49.” Alpha 49 é um computador, produto da Wiener Inc. e clara citação do Alpha 60 de *Aphaville*, de Godard. Com a ajuda de um cabo do exército (Hugo Carvana), seu carcereiro, José Guerra casa-se com Rosinha e ela começa a ter delírios de grandeza como a mulher mais rica do mundo. Mas o herói passa a ser disputado pelas superpotências.

Espirituosa é a maneira como os agentes especiais da Potência Anterior, enviados a Reserva 17 para seqüestrar José Guerra, distraem os guardas da fortaleza. Tudo começa com um dos agentes estrangeiros fazendo embaixadinhas próximo aos soldados. O primeiro deles (Milton Gonçalves) começa a trocar passes com o agente da PA e logo todos os demais soldados se animam a “bater uma bolinha”. Ao som da música do Canal 100, os guardas entregam-se todos a uma típica “pelada”, numa curiosa alegoria sobre pão e circo no país do futebol.

Na cela de José Guerra, os agentes esforçam-se por seduzi-lo a viver na PA, nação repleta de prazeres e delícias. O herói acaba carregado para fora da fortaleza nos braços da agente interpretada pela transformista Rogéria. Mas os agentes da Potência Posterior também querem o “Strykman” e, numa cena que faz lembrar ainda mais a famosa chanchada de Carlos Manga, *O Homem do Sputnik* (1959), interceptam os rivais da PA.

Uma bomba é atirada entre as duas comitivas e José Guerra acaba sob os cuidados do cabo-carcereiro, que o leva ao QG da MOSI, a Misteriosa Organização Secreta Internacional, misto de Maçonaria e Ku Kux Klan. Lá, o Strykman é recebido pelo grão-mestre da ordem, que se revela o próprio cabo-carcereiro. A MOSI, explica o grão-mestre, tem por missão salvar o mundo. Seus membros são “a favor do aperfeiçoamento infinito do espírito” e contra os governos, o materialismo moderno, a máquina e a violência. José Guerra acaba coagido a se tornar membro da MOSI, mas durante o ritual de iniciação consegue armar um rebuliço e escapar do QG. O Strykman foge para bem longe, primeiro correndo, depois pedalando, de patinete, bonde, trem, etc., e o filme termina com ele remando, ainda em fuga.

Com argumento de Zelito Viana, Luis Carlos Maciel e Eduardo Coutinho, *O Homem que Comprou o Mundo* pode ser considerado uma comédia distópica de FC produzida por Zelito Viana, com música de Francis Hime, fotografia de Ricardo Aronovich e montagem de Roberto Pires. Primeiro filme de Marília Pêra, *O Homem que Comprou o Mundo* usufrui de um elenco de peso: Flávio Migliaccio, Cláudio Marzo, Jardel Filho, Hugo Carvana, Rogéria, Ambrósio Fregolente, Abel Pêra, Antônia Marzullo, Dilmen Mariani, Carlos Kroeber, Juju Batista, Célio Moreira, Márcia Rodrigues, Delorges Caminha, Maria Bethânia, Edu Melo, Marília Carneiro, Emiliano Queiroz, Natália Timberg, Eugênio Kusnet, Fernando Mergulhão, Hélio Ary, Hélio Bloch, João Neves, Katsuo Kon, Mário Brasini, Milton Gonçalves, Pedro Correia de Araújo, Raul Cortez, Nildo Parente, Rubens de Falco, Roberto Maya, Amândio Silva Filho, Paulo César Pereio, Célio Moreira.

Irreverente e alegórico, *O Homem que Comprou o Mundo* foi o primeiro e único longa de ficção de Eduardo Coutinho, experiência isolada que, todavia, não compromete a coerência da obra do cineasta.

Ainda em 1968, *O Bandido da Luz Vermelha*, dirigido por Rogério Sganzerla, também arrasta elementos da ficção científica em seu redemoinho experimental. Esse filme-símbolo do Cinema Marginal da Boca do Lixo é vagamente inspirado em João Acácio Pereira da Costa, libertado em 1997, após trinta anos de detenção, e assassinado meses depois. No filme de Sganzerla, o bandido da luz vermelha é Jorge, assaltante

habilidoso que durante seus crimes porta uma lanterna da cor vermelha e acaba tendo relações sexuais com suas vítimas. O bandido vive escapando da polícia, mas o romance com a também criminosa Janete Jane, somado ao envolvimento com o político populista JB e a organização criminosa Mão Negra acabam por levá-lo à ruína. De ponta a ponta da trajetória de Jorge paira no ar a possibilidade de contato ou até mesmo invasão alienígena, noticiada regularmente pela imprensa que, além de comentar as ações do bandido da luz vermelha, também acompanha as aparições de um famigerado disco voador. *O Bandido da Luz Vermelha* parodia, entre outras obras e gêneros, a famosa emissão de *A Guerra dos Mundos*, adaptação radiofônica da estória de H.G. Wells feita por Orson Welles, à frente do Mercury Theatre, em 1938.²¹⁰ O próprio Sganzerla, em texto divulgado em outubro de 1968, comenta o ecletismo e a irreverência de *O Bandido da Luz Vermelha*:

Meu filme é um *far-west* sobre o Terceiro Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros pois para mim não existe separação de gênero. Então fiz um filme-soma; um *far-west* mas também musical, documentário, policial, comédia ou chanchada (não sei exatamente) e ficção-científica. Resumindo, do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do *western*, a simplificação brutal da narrativa (Hawks) assim como o amor pelos planos gerais e os grandes espaços (Mann).²¹¹

O disco voador é o elemento-pivô da apropriação do imaginário da ficção científica em *O Bandido da Luz Vermelha*, ao qual se soma a retórica da imprensa radiofônica à la Orson Welles. E conforme observa Jairo Ferreira, esse OVNI é uma figura de destaque:

É o disco voador que aparecerá, providencialmente, para desviar as atenções do significado da morte do Luz e do fim da organização Mão Negra na vida nacional. Ele é o presente de grego oferecido ao povo. *Esqueçam o que acabou de acontecer e prestem atenção nessa imensa Luz Vermelha bem maior que a outra. Eles estão chegando.*²¹²

²¹⁰ A evidente citação de *A Guerra dos Mundos* já foi observada por críticos como Jairo Ferreira (Cf. Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 61).

²¹¹ Rogério SGANZERLA apud Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, pp. 61-2.

²¹² Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 67.

Com magnífica montagem de Sílvio Renoldi, *O Bandido da Luz Vermelha* é emblemático de um cinema altamente híbrido, que sacode vigorosamente em seu turbilhão de sensações e citações uma variedade de gêneros consagrados – dentre eles a ficção científica. Nesse sentido, o filme de Sganzerla talvez seja o ápice da postura paródica que o cinema brasileiro assume em relação à ficção científica e demais instâncias supostamente estrangeiras, algo evidente em formulações como a do próprio protagonista de *O Bandido*: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha.” Essa postura irreverente, que já vinha se conformando há algum tempo, encontra ambiente ideal de exercício no trato da ficção científica, conforme fica evidente em diversos filmes posteriores.

Brasil Ano 2000, filme de 1969, escrito e dirigido por Walter Lima Jr., trata de um Brasil do futuro, ainda governado pelos militares, e após a “Grande Guerra Nuclear de 1989” que devastou os países desenvolvidos.²¹³ A estória começa com uma senhora e seu casal de filhos partindo rumo ao norte, em busca de melhores condições de vida - o futuro de *Brasil Ano 2000* propõe uma inversão dos fluxos migratórios. Esse núcleo familiar de classe média assume a sina dos camponeses flagelados pela seca. Diferente destes, porém, arrastam pela estrada uma curiosa cristaleira, mobília-emblema de “toda a tradição que o grupo insiste em carregar, mesmo que reduzido a um fardo incômodo, inútil.”²¹⁴ A cristaleira, símbolo de *status* e valores pregressos, contém “(...) relíquias de um tempo estável anterior à *débâcle*”.²¹⁵ No caminho, os três personagens param em “Me Esqueci”, pequena cidade do interior que vive dias de entusiasmo com o lançamento de um foguete ao espaço e a visita de um general que presidirá o evento. O nome da cidade alude tanto à sua condição periférica, esquecida, abandonada, quanto à necessidade infrutífera de se

²¹³ Conforme sugere Ismail Xavier em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, vale a pena comparar *Brasil Ano 2000* a *O Bandido da Luz Vermelha*, na medida em que, a despeito de diferenças quanto a suas respectivas estratégias narrativas, ambos abordam uma temática similar, e a fábula do primeiro começa onde a do segundo termina (ou seja, com a explosão atômica). O filme de Walter Lima Jr. não tem nada a ver com o romance de Joaquim Felício dos Santos *Páginas da história do Brasil escripta no anno de 2000*, publicado como folhetim entre 1868 e 1872 em *O Jequitinhonha*, um semanário de quatro páginas baseado em Diamantina-MG. Extremamente crítica à monarquia, a narrativa de Felício dos Santos gira em torno essencialmente de viagem do imperador D. Pedro II ao Brasil do ano 2000, então república e potência mundial (V. Rachel Haywood FERREIRA, “The First Wave: Latin American Science Fiction Discovers Its Roots”, *Science Fiction Studies* #103, Nov 2007, pp. 432-462).

²¹⁴ Cf. Ismail XAVIER, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, p. 121.

²¹⁵ Cf. Ibid., p. 121.

esquecer o passado e as raízes para que a nação seja lançada ao verdadeiro progresso.²¹⁶ Em Me Esqueci, a mãe e seus dois filhos recebem a oferta de casa, comida e dinheiro de um funcionário do governo que comanda posto de educação indígena, em troca de se passarem por índios perante a população e o general visitante. De acordo com Ismail Xavier, “No seu diagnóstico geral, o filme de Walter Lima Jr. fala de um país que, ao recalcar sua história, embaralha sua modernização.”²¹⁷

Brasil Ano 2000 ganhou o Urso de Prata no Festival de Berlim de 1969²¹⁸, e é citado como “uma surda alegoria política” (“*a muted political allegory*”)²¹⁹ na substancial *The Overlook Film Encyclopedia: Science Fiction*, organizada por Phil Hardy (New York: Overlook, 1994). Não é, portanto, nenhum “pecado” encarar o filme como ficção científica, até mesmo porque Alex Viany já o fez ao tratar da diversidade de formas de uma certa tendência cinemanovista: “(...) e Walter Lima Jr. entrou direto na *science fiction* em *Brasil Ano 2000*. ”²²⁰

***Brasil Ano 2000* (1969), de
Walter Lima Jr. Alegorias
num Brasil-potência do
futuro, ainda sob regime
militar.**



²¹⁶ Ismail Xavier observa que, “Se é próprio à alegoria espacializar seus conceitos, *Me Esqueci*, como foco da representação, explicita os termos do diagnóstico no seu próprio nome: lugar periférico, não tem memória e não se tem memória dele.” (*Alegorias do Subdesenvolvimento*, p. 121).

²¹⁷ Ismail XAVIER, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, p. 120.

²¹⁸ Cf. SILVA NETO, *Dicionário de filmes brasileiros*, p. 129.

²¹⁹ Cf. Phil HARDY, *The Overlook Film Encyclopedia: Science Fiction*, p. 271.

²²⁰ Alex VIANY, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, p. 147.

Um observador mais exigente consideraria *Brasil Ano 2000* o que John Brosnan chama de “‘fake’ sf movie”²²¹, uma vez que toda a estória poderia transcorrer no presente, sem grandes prejuízos. Aqui nem mesmo o foguete, ícone familiar à ficção científica, se configura exatamente como um *novum*. A descontinuidade entre o universo proposto pela diegese e o do espectador implícito, nos moldes do que comumente se observa na ficção científica, é bastante sutil. Porém, com boa vontade e levando-se em consideração o contexto econômico de nosso cinema, podemos aceitar sem grandes problemas o caráter de ficção científica do filme, manifesto principalmente na proposta de um Brasil recém ingresso na corrida espacial, livre do jugo das superpotências e onde o sul é decadente e o norte promissor. Convém ressaltar, também, o recurso à ficção científica essencialmente como estratégia discursiva, em tese menos sujeita a eventuais interferências da censura.²²² Dessa forma, *Brasil Ano 2000* opera alinhado a um tipo de sátira bastante tradicional que desloca o contexto para o futuro, mas cujo objetivo é discutir ou criticar o presente. Conforme explica Ismail Xavier, “A ficção científica ajuda a driblar a censura e cria o contexto unificado para a simulação de uma sociedade que alude ao Brasil militarizado de 1969/70 e seus projetos de modernização.”²²³

O tratamento de um filme cinemanovista como também ficção científica pode parecer estranho num primeiro momento, mas nisso *Brasil Ano 2000* reata com uma importante tradição precursora da ficção científica, a de uma abordagem crítica do presente encetada num tempo futuro ou terra distante, numa linhagem que passa por Thomas More, Jonathan Swift e Voltaire, entre muitos outros. Para os que ainda estranharem uma análise

²²¹ Sobre *Robinson Crusoe on Mars* (1964), de Byron Haskin, Brosnan comenta: “Isso é o que eu chamo de ‘fake’ sf movie. Os elementos de ficção científica, as coisas que são realmente interessantes – neste caso os próprios alienígenas (Quem são eles? De onde vêm? O que estão fazendo no nosso sistema solar?) – são meros adereços para o truque central, que é: Ei, vamos fazer *Robinson Crusoe* em Marte! Outro exemplo de *fake sf movie* é *Outland*, onde o chamariz é: Ei, vamos fazer *High Noon* numa das luas de Júpiter!” (John BROSnan, *The Primal Screen*, p. 135). Darko Suvin expõe mais ou menos a mesma questão, porém de forma mais acadêmica, ao tratar do falso *novum* (Cf. Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, pp. 81-2). Suvin menciona, por exemplo, *space operas* que não passam de *remakes* de *Westerns*.

²²² No campo da literatura latino-americana de ficção científica, Yolanda MOLINA-GAVILÁN et alli observam que, “Nos anos 1970, diversos autores do *mainstream* voltaram-se para a ficção distópica no sentido de evitar a censura praticada pelo regime, disfarçando suas críticas à política de desenvolvimento econômico acelerado em estórias futuristas” (*Science Fiction Studies* # 103, Nov 2007, p. 382).

²²³ Ismail XAVIER, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, pp. 124-5.

de *Brasil Ano 2000* enquanto ficção científica (também), vale a pena remetermos às palavras de Robert Stam, para quem

Em suas melhores versões, a crítica genérica pode ser um instrumento cognitivo exploratório: O que aprendemos ao abordar *Taxi Driver* como um faroeste ou *Spartacus* como uma alegoria da luta pelos direitos civis? Que aspectos desses textos são tornados visíveis por meio dessa estratégia? As circunstâncias politicamente repressivas podem levar à submersão do gênero, como quando alegorias políticas como *Azyllo muito louco*, de Nelson Pereira dos Santos, ou *O baile dos bombeiros*, de Milos Forman, ocultam suas intenções mais sérias sob a fachada da farsa. Talvez a forma mais proveitosa de utilizar o gênero seja entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponte para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero “baixo”, vulgarizar um gênero “nobre”, revigorar um gênero exaurido, instilar um novo conteúdo progressista em um gênero conservador ou parodiar um gênero que mereça ser ridicularizado. Deslocamo-nos, desse modo, do campo da taxonomia estática para o das operações ativas e transformadoras.”²²⁴

Portanto, especialmente voltado para a crítica do presente, ou seja, da ditadura militar e dos contrastes sociais brasileiros, o filme de Walter Lima Jr. é representativo de uma fase final ainda mais alegórica do Cinema Novo, bem como da vertente distópica da ficção científica.²²⁵ Não obstante, Gláuber Rocha reconhece também em *Brasil Ano 2000* não uma “linha eisensteiniana”, mas uma tendência “tropicalista”, de privilégio do espetáculo, estrutura dramática e encenação, com ênfase no plano em si.²²⁶ Ismail Xavier compara *Brasil Ano 2000* a *O Bandido da Luz Vermelha* para explicar que, embora ambos os filmes coincidam no que se refere à idéia de uma “província periférica onde se destaca o

²²⁴ Robert STAM, *Introdução à Teoria do Cinema*, p. 151. Grifos nossos.

²²⁵ Esse pendor alegórico de *Brasil Ano 2000* torna sua análise enquanto ficção científica ainda mais delicada. Darko Suvin, por exemplo, sentencia: “a questão sobre se alegoria é ficção científica e vice-versa é, estritamente falando, sem sentido, mas com propósito classificatório deve ser respondida na negativa. Isso significa que – exceto por exceções e áreas cinzentas (grifo nosso) –, a maioria das obras de Kafka ou Borges não pode ser considerada ficção científica: embora eu pudesse argumentar que *Na Colônia Penal* e “A Biblioteca de Babel” estariam entre as exceções. Mas, admito, muito mais trabalho necessita ser feito rumo a uma teoria da alegoria moderna, (...).” (Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, nota 4, p. 65). Note-se que nem mesmo o experiente autor oferece respostas definitivas quanto à eventual relação entre a alegoria e a ficção científica.

²²⁶ Glauber ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, p. 202. Ao ser indagado sobre *Macunaíma* e *Brasil Ano 2000*, Glauber destaca o “tropicalismo” em relação à “linha eisensteiniana” presente nesses dois títulos: “Deixando de lado o aspecto da interpretação e da montagem, estes filmes são bastante surpreendentes do ponto de vista da estrutura dramática e da encenação. Em termos de montagem, eles são muito depurados. Mas é a concepção de espetáculo que é surpreendente, tudo se passa no interior do quadro.” (*Ibid.*, pp. 202-3).

desfile de incompetências, de mentalidades acanhadas, de euforias sem sustentação, onde se cumpre uma vocação inelutável para o fracasso”, a estratégia narrativa do primeiro é muito mais convencional, sem o “espírito de colagem” presente no filme de Sganzerla.²²⁷ Mas isso não impede, porém, que o filme de Walter Lima Jr. opere uma espacialização do tempo no cenário (como se vê no interior da igreja, em cenas comentadas por Ismail Xavier²²⁸), numa estratégia pós-moderna. Em outras palavras, o modo de exposição de *Brasil Ano 2000* não acompanha o espírito de colagem verificado no espaço profilmico.²²⁹

Em síntese, *Brasil Ano 2000* é uma ficção distópica que faz uso irrestrito de alegorias em seu movimento de contestação da realidade brasileira, aquela das agudas contradições sociais e do regime ditatorial pusilânime. Neste filme, o gênero (a ficção científica) é notadamente instrumental. Além disso, o contraste entre uma tecnologia inferida e a cultura popular em *Brasil Ano 2000* ecoa o que Ginway afirma sobre a distopia na literatura brasileira:

A veemência da ficção distópica no Brasil demonstra uma resposta literária [ou cinematográfica] a um mundo crescentemente tecnológico. A tendência distópica de exagerar aspectos assustadores do futuro permite um delineamento claro do conflito entre a experiência privada e a autoridade estatal, simplificando um conflito complexo na oposição entre forças do bem e do mal. Por essa razão, as distopias brasileiras provavelmente permanecerão entre as acusações literárias [ou cinematográficas] mais claras contra as políticas dos militares e do seu uso da tecnologia. (...) (p. 138)

Está claro que esses textos criticam a modernização tanto quanto, se não mais, criticam o regime militar em si. É principalmente a tecnologia que parece roubar dos brasileiros a sua identidade, especialmente quando colocada nas mãos de um governo autoritário. Opondo-se aos poderes destrutivos da tecnologia, está o mito da identidade brasileira, que, percebida como natural e imutável, assume a forma da natureza, da mulher, da sexualidade, e da terra. (p. 139)²³⁰

²²⁷ Ismail XAVIER, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, p. 120.

²²⁸ Cf. Ibid., p. 123.

²²⁹ Ibid., p. 123. Nas palavras de Ismail Xavier: “Neste sentido, o espírito de colagem presente no espaço profilmico (que afirma o princípio da alegoria em totalidades circunscritas) não se projeta nas operações do próprio código cinematográfico, tanto na definição do espaço quanto na organização do tempo, afinados ao desenvolvimento narrativo-dramático de tipo clássico, onde os conflitos e ações se dispõem segundo um princípio de continuidade que dilui a provocação advinda das justaposições presentes no cenário. Antes de fragmentária, descontínua, a representação do universo de *Me Esqueci* é contínua; a narração não internaliza a *assemblage* do cenário.” (Ibid., p. 123).

²³⁰ M. Elizabeth GINWAY. *Ficção Científica Brasileira*, pp. 138-9.

Embora aplicáveis às ecodistopias no cinema brasileiro em geral²³¹, as conclusões de Ginway são discutíveis e levantam uma questão já observada por Ismail Xavier a propósito de *Brasil Ano 2000*. Segundo o autor, problemas no jogo intertextual (e na própria estrutura narrativa) de *Brasil Ano 2000* sabotam sua “consciência do subdesenvolvimento, tornando-a um ressentir o subdesenvolvimento.”²³² Ismail Xavier assinala que “A ficção científica e o musical são os gêneros da cultura de massa nos quais o filme de Walter Lima Jr. se inscreve de modo programático, disposto a explorar as distâncias que o separam da ‘boa realização’ ”. Nesse sentido,

Nem como ficção científica, nem como musical, *Brasil Ano 2000* se põe como espetáculo baseado na intensidade de efeitos. Sua marca é a escassez, a disposição artesanal de cenário e *mise-en-scène* de modo a incorporar determinados aspectos do filme de gênero e, no mesmo movimento, indicar sua origem nacional como produto economicamente subdesenvolvido.²³³

Xavier reconhece em *Brasil Ano 2000* uma estética tropicalista, uma versão cinematográfica da Tropicália onde podem ser encontrados os elementos considerados típicos do tropicalismo em linhas gerais: a paródia que regula o choque de gerações, o disparate, a justaposição do arcaico e do moderno. Ainda segundo o crítico:

Infelizmente, dentro desta desqualificação geral, as gozações com sua própria condição de filme tropical não evitam lances de um desajeito para além da vontade, o qual assinala a dimensão acanhada do foco da paródia.²³⁴

Xavier aponta ainda que, ao avançar na direção da caricatura, *Brasil Ano 2000*

²³¹ Filmes como *Túnel 93º* (1972), de C. Perina C., *Abriço Nuclear* (1981), de Roberto Pires ou *Sangue de Tatú* (1986), de Marcos Bertoni, por exemplo, nos quais a ciência e a tecnologia parecem sacrificar a identidade nacional.

²³² Ismail XAVIER, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, p. 125.

²³³ Ibid., p. 125.

²³⁴ Ibid., p. 130.

(...) estabelece uma ausência de mediação entre os pólos atrasado e avançado, que torna a relação do subdesenvolvido com o mundo técnico algo espúrio e ridículo. Tal postura se afasta da utopia antropofágica, apesar da citação de Oswald logo no início do filme: o tupy or not tupy no pára-choque do caminhão que completa os créditos.²³⁵

Dessa maneira, “a paródia à modernização desliza para o diagnóstico de incompetência geral, como em *O Bandido*.²³⁶ Assim, *Brasil Ano 2000* dá sinais de um discurso que reitera a suposta incompatibilidade entre o Brasil e o desenvolvimento científico e tecnológico (e, por extensão, entre o cinema brasileiro e o cinema de ficção científica), pois “Atrelado a um discurso sobre raízes, o diagnóstico da incompetência técnica cria a oposição irreconciliável entre o moderno e o nacional.”²³⁷ Ismail Xavier esclarece ainda mais a questão ao observar que, no filme de Walter Lima Jr.,

(...) o programa da sátira não é a simples denúncia do atraso, da dependência tecnológica e da incompetência, mas a observação de uma fobia nacional diante do fantasma da “falha congênita”, da inferioridade recalada que dá lugar a uma construção mítica da vocação do país ao progresso.²³⁸

Sob a perspectiva oferecida por Ismail Xavier (sem entrarmos em maiores detalhes de sua análise densa e abrangente), apesar de ser um dos raros filmes brasileiros mais imediatamente associados à ficção científica, *Brasil Ano 2000* pode ser revisto, na verdade, como “anti-ficção científica”, filme cujo discurso termina por apontar uma total incompatibilidade entre o moderno e o nacional - e, por conseguinte, entre o cinema brasileiro e o cinema de ficção científica.²³⁹ Para “avançar” seria preciso “esquecer”, o que constitui um atentado à identidade. Além disso, a incompetência natural, a trapalhada e o autoritarismo seriam traços identitários sempre prontos e reemergir. Em última análise, para

²³⁵ Ismail XAVIER, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, p. 130.

²³⁶ Ibid., p. 130.

²³⁷ Ibid., p. 130.

²³⁸ Ibid., p. 134.

²³⁹ Ismail Xavier comenta que “O repórter [em *Brasil Ano 2000*] pede um esforço de memória, um reconhecimento do compromisso com a suposta identidade perdida, com aquela cultura que, estando na origem de Me Esqueci, se toma como sua essência permanente que separa o país da mentalidade científica. Se esta premissa do psicodrama é válida, fica acertado que o desejo de modernidade, em Me Esqueci, precisa do esquecimento pois, no fundo, sabe que há algo em seu próprio ser a definir um destino irreconciliável com a tecnologia.” (*Alegorias do Subdesenvolvimento*, p. 134).

o bem ou para o mal, *Brasil Ano 2000* reitera um discurso de despreparo do cinema brasileiro em relação ao cinema de ficção científica modelar americano, alinhando-se, ainda que à sua maneira, a demais paródias brasileiras.

Anos 1970

Cataguases, mais FC no cinema experimental/marginal

Rodado em Cataguases-MG, *O Anunciador: O Homem das Tormentas*, filme de 1970 dirigido por Paulo Bastos Martins, é sobre a repercussão da chegada de um desconhecido a uma cidade do interior de Minas Gerais, tendo pelo menos cinco elementos familiares à ficção científica: 1) a “Moderna Fábrica de Multiplicadores”, uma indústria de clones; 2) a alusão a uma “Confederação Geral do Espaço”; 3) a primeira pergunta de um questionário: “Quem será a primeira criatura nascida no espaço?”; 4) “a mulher que anda, corre e morre perseguida pelos homens invisíveis” e, finalmente, 5) a própria origem do “anunciador”, que pode ser extraterrestre. Conforme o “anunciador” permanece, a população vai morrendo misteriosamente, e os que ainda sobrevivem fogem da cidade. Convém notar uma certa similitude entre o enredo de *O Anunciador* e o conto de Guimarães Rosa “Um Moço Muito Branco”, narrativa fantástica ou mesmo de FC, na qual um homem de origem misteriosa provoca acontecimentos numa cidadezinha do interior. O filme alterna fábula e paródia da publicidade, numa sátira que atira para todos os lados e não poupa o capitalismo, a televisão, a intelectualidade brasileira e nem o Cinema Novo. Luiz F. A. Miranda²⁴⁰ refere-se a *O Anunciador* como uma “tentativa de ficção científica sob uma ótica interiorana.” Jairo Ferreira trata Paulo Bastos Martins como

Poetapocalíptico de Cataguases, me disse que em 1963 já tinha começado o terremoto clandestino do Experimental com o seu profético *O Anunciador ou o Homem das Tormentas* (1970), ao que me lembre

²⁴⁰ Luiz F. A. MIRANDA, *Dicionário de Cineastas Brasileiros*, p. 213.

comentado por Paulo Emílio Salles Gomes no *Jornal da Tarde* (1973).
Vale ser redescoberto.²⁴¹



O Anunciador: o Homem das Tormentas (1970), de Paulo Bastos Martins. À esq., Carlos Moura como o Anunciador; à dir., Paulo Martins contracena com Moura.

Paulo Bastos Martins dedicou *O Anunciador* a Humberto Mauro, que por sua vez esteve presente no lançamento do filme em maio de 1970 em Cataguases, conforme relata Paulo Emílio Salles Gomes - que viajou por doze horas, gripado, para comparecer ao evento.²⁴² Em crítica publicada no *Jornal da Tarde* de 19/04/1973 (com o título “O filme que o público não viu. E não gostou”), por ocasião da exibição de *O Anunciador* em São Paulo, no cine Cosmos 70, Paulo Emílio sentencia: “Revisto hoje, *O Anunciador* parece vindo de muito longe. A produção deve ter sido complicada, prolongada e, quando em 1970 o filme ficou pronto, era tarde.”²⁴³ Segundo o crítico, o filme de Paulo Bastos Martins pretendeu anunciar a chegada do diretor no final dos anos 60, numa promessa de evolução do Cinema Novo. As tentativas de montagem sonora e utilização dramática dos letreiros em *O Anunciador*, destaca Paulo Emílio, seriam experiências que ajudam o cinema brasileiro. Por outro lado, o caráter tardio do filme prevalece aos olhos do crítico:

A concepção e a justificação do filme devem se situar no começo dos anos 60, a idade de ouro da contestação juvenil. A obra guarda daquele tempo a animação confusa, a crença nas virtudes criadoras do tumulto, um anseio

²⁴¹ Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 158.

²⁴² Carlos Augusto CALIL e Maria Teresa MACHADO (orgs.), *Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente*, p. 277.

²⁴³ Ibid., p. 278.

místico de liderança, a simpatia, a pressa, a angústia e o sentimento de que tem muito o que dizer, mas dizendo-o mal, de forma repetida e interminável.²⁴⁴

Paulo Emílio observa que “O Anunciador anuncia demais e o diretor Paulo Bastos Martins manifesta melhor seu talento precisamente quando interrompe o discurso do jovem profeta.”²⁴⁵ O personagem que dá título ao filme, segundo Paulo Emílio, sofreria de uma eloquência excessiva: “Quando Paulo Bastos Martins se cansa e nos descansa da eloquência do Anunciador e se interessa pelos jovens que procuram mergulhar na terra, ou pela dança do fogo de Calibã, a anunciação se encarna.”²⁴⁶ Ainda assim, o crítico aponta uma eloquência excessiva também no filme como um todo: mesmo as benvindas interrupções nas falas do Anunciador seriam, com freqüência, inutilmente prolongadas.²⁴⁷ E uma certa contradição entre imagem e discurso em *O Anunciador* também não escapa à observação de Paulo Emílio:

Em momentos que deveriam ser catastróficos, a câmara introduz sem querer uma tranqüilidade digna dos belos cartões-postais de Pedro Comello, o mestre de Humberto Mauro na arte de fotografar. O autor teima em dizer que a sua cidade imaginária está contaminada pelo vício do consumo, mas Cataguases é tão teimosa quanto seu filho e não cessa de contradizê-lo.²⁴⁸

Depois de narrar sua pitoresca experiência como um dos três únicos espectadores - e o único a assistir a toda a sessão - de *O Anunciador* no cine Cosmos 70, Paulo Emílio lança um questionamento sintomático do cinema brasileiro e seu público naquela época, algo que “há muito tempo desafia a perspicácia dos especialistas” - e que talvez perdure até hoje. Pergunta o crítico: “Eu sabia que o público não iria gostar de *O*

²⁴⁴ Carlos Augusto CALIL e Maria Teresa MACHADO (orgs.), *Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente*, p. 278.

²⁴⁵ Ibid., p. 278.

²⁴⁶ Ibid., p. 279.

²⁴⁷ Cf. Ibid., p. 278.

²⁴⁸ Ibid., p. 278.

Anunciador, o homem das tormentas, mas como é que ele também soube antecipadamente a ponto de nem irvê-lo?''²⁴⁹

O Anunciador soma-se a *Hitler 3º Mundo* como um cinema experimental que “usa e abusa” da FC. Também de 1970, *Os Monstros de Babaloo*, escrito e dirigido por Elyseu Visconti, apresenta as confusões na família de um rico industrial mulherengo, que manda e desmanda numa comunidade imaginária. Mas assim como *Meteorango Kid, Herói Intergaláctico* (1969), de André Luiz Oliveira, e outros filmes do cinema marginal, a afinidade com a ficção científica se esgota no título. Segundo o próprio Visconti, citado por Luiz F.A. Miranda, *Monstros de Babaloo* é um “filme de terror-musical divertido, narrando de maneira demonstrativa e realista as aventuras da família de um industrial na fictícia ilha de Babaloo.”²⁵⁰ Segundo comentário de João Carlos Rodrigues em *Cinema Marginal e suas Fronteiras*²⁵¹, o filme de Visconti é uma “metáfora da ávida e inculta classe média que imperou no tempo do chamado ‘milagre brasileiro.’”²⁵² *Os Monstros de Babaloo* pode ser interessante como filme marginal, mas não como ficção científica.

Alienígenas e cientistas loucos, *hippies* e candomblé

O tema do viajante que confronta uma “realidade fantástica” está presente também em *O Homem das Estrelas* (1971). Nesta produção franco-brasileira dirigida por Jean-Daniel Pollet, um alienígena com o poder de viajar no tempo percorre diversos períodos da História do Brasil, da colonização ao século XX, testemunhando violências que não consegue evitar e relacionando-se com negros escravos oprimidos, um alquimista perseguido e uma jovem carioca (Isa). Luís Carlos Barreto foi produtor do filme, cujo roteiro é assinado pelo diretor Pollet e por Pierre Kast.²⁵³

²⁴⁹ Carlos Augusto CALIL e Maria Teresa MACHADO (orgs.), *Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente*, p. 280.

²⁵⁰ Luiz F. A. MIRANDA, *Dicionário de Cineastas Brasileiros*, p. 356.

²⁵¹ Eugênio PUPPO e Vera HADDAD (orgs.), *Cinema Marginal e suas Fronteiras*, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

²⁵² Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 540.

²⁵³ Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 405.

Segundo anúncio com carimbo do Cine Saci, atualmente arquivado na Cinemateca Brasileira, *O Macabro Dr. Scivano*, de 1971, dirigido por Raul Calhado e Rosalvo Caçador, apresentava-se como “o primeiro filme de ficção psico-científica” do cinema brasileiro.²⁵⁴ Edmundo Scivano é um médico que se envolve com macumba, depois se transforma num vampiro, começa a atacar as mulheres do povoado e acaba se pulverizando diante de uma cruz. No final o médico é dado como paranóico.²⁵⁵ Pela sinopse, parece uma narrativa muito mais afeita ao gênero fantástico, sobrenatural ou terror do que verdadeiramente ficção científica. Mas ainda segundo o instigante anúncio do filme na época, “Este é um caso de: PSIQUIATRIA? MACUMBA? PARAPSICOLOGIA? ESPIRITISMO? ou tudo FANTASIA? Um Filme feito para todas as classes.”²⁵⁶

Folheto de divulgação do filme *O Macabro Dr. Scivano* (1971), de Raul Calhado e Rosalvo Caçador (Arquivo Cinemateca Brasileira).



Nelson Pereira dos Santos investe na ficção científica com *Quem é Beta?*, co-produção franco-brasileira de 1972-3, com o título em francês *Pas de violence entre nous*.

²⁵⁴ Ver também comentário reproduzido em Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 483.

²⁵⁵ Cf. SILVA NETO, *Dicionário de filmes brasileiros*, p. 483.

²⁵⁶ Cf. anúncio com carimbo do Cine Saci, arquivado na Cinemateca Brasileira.

Segundo sua introdução: “A história deste filme se passa num período indeterminado, depois de acontecimentos que modificaram o mundo e destruíram a sociedade humana.” No futuro hippie-apocalíptico-sem-lei de *Quem é Beta?*, supõe-se que a humanidade tenha se dividido entre os “sãos” e os “contaminados” por estranha doença que os faz vagar a esmo como zumbis, pedindo água e comida - peste muito semelhante à “wanderer sickness” de *Things to Come*²⁵⁷. O foco recai sobre a relação de uma visitante com casal que vive entrincheirado, abatendo os “contaminate” a tiros (o abate dos doentes é outra imagem que remete a *Things to Come*). O filme apresenta uma engenhoca capaz de materializar memórias, projetando-as sobre uma cortina de fumaça (aparelho semelhante em princípio ao que Wim Wenders apresentaria em *Até o Fim do Mundo*, de 1991). Rodado em Paraty, Recreio dos Bandeirantes e Angra dos Reis, com fotografia de Dib Lufti, *Quem é Beta?* se beneficia de paisagens rurais e litorâneas, mistura línguas e idioletos, referências do movimento hippie e do candomblé. Sérgio Augusto, em crítica de época, sentencia:

A décima criação de Nelson Pereira dos Santos (...), patrocinada pelo milionário Gerard Lecléry para sua mulher, Regina Rosemburgo Lecléry (*sic*), pertence àquela pequena corte de filmes modernos em que o aleatório e o informal servem apenas para encobrir a falta de assunto dos autores. (...) *Quem é Beta?* é um filme tão antigo e tolo quanto o adjetivo que melhor o qualifica: psicodélico. (1973: 88).

²⁵⁷ A “wanderer sickness” é a peste que surge com a guerra em *Things to Come* (RU, 1936, dir.: William Cameron Menzies). Os doentes são abatidos a tiros pelos sãos. A doença acaba matando mais da metade da raça humana, numa catástrofe maior que a da peste negra, na Idade Média. *Things to Come* talvez seja o filme que inaugure essa tradição no cinema de ficção científica: a de uma doença inexplicável e altamente contagiosa, sem sintomas mais visíveis senão o fato de seu portador ser condenado a andar incessantemente e como um zumbi, até cair morto com as forças esgotadas.



Quem é Beta? (1972-3), de Nelson Pereira dos Santos.

Em *Cinema de Invenção*, Jairo Ferreira cita ainda *Os Discos Voadores Estão entre Nós*, filme de 1972 de Berilo Faccio, como um “(...) longa a ser descoberto. Teria sido nosso *ET* antes do *ET*...”²⁵⁸

Astrologia e andróides

O Signo de Escorpião, filme de 1974 escrito e dirigido por Carlos Coimbra, trata de uma trama policial, ao estilo de Agatha Christie, acrescida de referência à ficção científica. Aqui o famoso astrólogo Prof. Alex (Rodolfo Mayer) reúne em sua luxuosa ilha particular pessoas de diversos signos, para a apresentação de seu livro definitivo sobre ciência astral e de um “cérebro eletrônico” capaz de processar informações astrológicas com perfeição. Mas uma série de assassinatos anunciados pelo computador e o isolamento da ilha instalam o desespero entre os convidados. Segundo comentário no *Dicionário de Filmes Brasileiros*, o filme teria sido inspirado em *O Caso dos Dez Negrinhos*, de Agatha Christie.²⁵⁹ A referência ao imaginário da ficção científica fica por conta do supercomputador astrólogo, que ocupa praticamente uma parede inteira da casa do professor. Os créditos do filme são inteiramente ilustrados por planos da máquina em funcionamento, com suas luzes piscando, rolos de fita magnética girando e “ruídos eletrônicos”. Sempre que o computador entra em cena, geralmente prevendo ou

²⁵⁸ Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 205.

²⁵⁹ Cf. SILVA NETO, *Dicionário de filmes brasileiros*, pp. 755-6.

comentando o assassinato de um dos integrantes do grupo convidado pelo Prof. Alex, as imagens são acompanhadas do “ruído eletrônico”. No entanto, o filme afasta-se definitivamente da ficção científica conforme fica esclarecido que um dos integrantes do grupo é quem manipula o computador, sendo o responsável pela série de crimes. *O Signo de Escorpião* também transpira uma certa ética ecológico-religiosa, por meio de personagens como Marta (Wanda Kosmo) ou Clóvis (Roberto Orosco), o administrador da ilha que não gosta de visitantes e condena violências praticadas contra a natureza. Ambos são fanáticos: Marta pela religião, Clóvis pela natureza. Por ironia do destino ou castigo divino, o mentor e executor da série de crimes acabará morto por obra da própria natureza que pretendia defender, vítima de uma picada letal de escorpião.

Em 1975, o inventivo *Bonecas Diabólicas*, de Flávio Ribeiro Nogueira, mistura ficção científica e fantástico em torno do tema central das criaturas artificiais. Neste filme, o Professor Síndrome apresenta a quatro amigos desiludidos com suas esposas uma boneca meiga que fala, anda e ri. Cada um dos amigos encomenda um autômato para si, suas esposas são repudiadas e tem início uma grande confusão: de um lado, as esposas abandonadas, de outro, as mulheres-robô.²⁶⁰ No mesmo ano, nos EUA, era lançado filme com temática muito semelhante: *The Stepford Wives*, dirigido por Bryan Forbes e baseado no romance de Ira Levin.²⁶¹ Neste filme, por trás do comportamento supostamente perfeito de todas as mulheres casadas que habitam a cidadezinha de Stepford, Connecticut, há um terrível segredo. Plenamente satisfeitas com seus afazeres domésticos e seus maridos, essas mulheres perfeitas são na verdade robôs virtualmente idênticos às esposas originais, substituídas. *The Stepford Wives* teve vários desdobramentos na TV americana e mereceu um *remake* mais “colorido” em 2004, dirigido por Frank Oz e com Nicole Kidman no papel principal. De toda maneira, *Bonecas Diabólicas*, de Flávio Nogueira, garante o tema andróide no cinema brasileiro.

O Planeta dos Macacos trapalhão

²⁶⁰ Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 124. Quem me alertou para este filme foi Remier Lion, da Cinemateca Brasileira.

²⁶¹ Publicado originalmente em 1972.

José Mário Ortiz Ramos, um dos intelectuais brasileiros que mais atenção dispensou ao fenômeno midiático de Os Trapalhões, divide a extensa filmografia do grupo em 3 blocos ou “subserialidades”, aos quais chamou 1) Temas Literários Estrangeiros, 2) Temas Sociais/Nacionais e 3) Temas Cinematográficos Modernizados.²⁶² Convém observar que, neste trabalho, interessa-nos essencialmente o terceiro bloco, aquele de filmes “inspirados num cinema internacional contemporâneo, atentos aos cenários e preocupados com efeitos, (...) um fenômeno mais de final da década de 80.”²⁶³ Vale a pena observar também a recorrência de uma estrutura-modelo ao longo da filmografia trapalhona, conforme detalha Ortiz Ramos, num claro recurso ao que Umberto Eco denomina “esquema/variação” inserido numa cultura popular de massa.²⁶⁴ Dessa forma, a repetição emerge como artifício fulcral nos filmes d’Os Trapalhões e, segundo Ortiz Ramos, nos termos de Michel Maffesoli, “A repetição surge, portanto, conectada com uma valorização do instante vivido.”²⁶⁵

Assim, em 1976, Os Trapalhões deglutem *O Planeta dos Macacos* (1968), de Franklin J. Schaffner, e regurgitam *O Trapalhão no Planalto dos Macacos*, filme escrito, dirigido e produzido por J.B.Tanko. Segundo o próprio diretor, este foi seu quinto filme com Os Trapalhões, e o mais caro até então, custando cerca de 3 milhões de cruzeiros. Máscaras e alguns trajes foram importados dos EUA.²⁶⁶ Neste primeiro filme d’Os Trapalhões com a participação de Mussum, Conde (Renato Aragão) é o atrapalhado inventor de uma prancha de surfe motorizada. Uma citação cômica de *Tubarão* (EUA, 1975, dirigido por Steven Spielberg) é encenada quando Conde testa sua prancha motorizada pela primeira vez.²⁶⁷ O trapalhão é engolido, mas acaba sendo resgatado ileso

²⁶² Cf. José Mário Ortiz RAMOS, *Cinema, Televisão e Publicidade*, p. 125-6.

²⁶³ José Mário Ortiz RAMOS, *Cinema, Televisão e Publicidade*, p. 126.

²⁶⁴ Cf. Ibid., p. 143, e Umberto ECO, “A Inovação no Seriado”, em *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, p. 123-24.

²⁶⁵ José Mário Ortiz RAMOS, *Cinema, Televisão e Publicidade*, p. 151.

²⁶⁶ Paulo NEVES, “O Trapalhão no Planalto dos Macacos”, *Cinema em Close-up*, ano II, nº 13, São Paulo: Lamana, 1977.

²⁶⁷ Citações paródicas de filmes estrangeiros famosos são uma constante na filmografia dos Trapalhões. Fatimarlei LUNARDELLI assinala em *Os Trapalhões e o Mágico de Oroz* a referência a uma das passagens mais marcantes de *2001, Uma Odisséia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick: “No exato momento em que Didi percebe o poder mágico de um osso fornecido pelo Mágico, joga para o alto como na famosa fusão de imagens do osso do homem pré-histórico transformando-se em uma nave vagando pelo espaço no século XXI.” (Fatimarlei LUNARDELLI, *Ô Psit! O Cinema Popular dos Trapalhões*, p. 85).

do interior do tubarão, na verdade uma réplica propositalmente tosca do animal, com cerca de 7 metros de comprimento e 700 quilos de peso. Confundidos com os ladrões de uma joalheria, Conde e seu parceiro Alex (Dedé Santana) estão sendo perseguidos pelo guarda Azevedo (Mussum). Na fuga, os três acabam entrando num balão especial, construído por um cientista estrangeiro, o Prof. Bicard (Carlos Kumstat, ou Carlos Kurt), com o objetivo de atingir outros planetas. Em meio a grande balbúrdia, Conde e Alex fogem no balão, na companhia do piloto Rodrigo (Alan Fontaine) e carregando o guarda Azevedo.

Quando o balão atinge “80 mil metros de altitude” (altitude suborbital), os tripulantes colocam máscaras de oxigênio, numa tentativa patética de preservar a verossimilhança científica, que irá definitivamente “para o espaço” logo depois, quando o balão pousa “noutro” planeta. Em meio a bananeiras, os quatro terráqueos são capturados por homens-macaco. Assim como em *O Planeta dos Macacos*, os seres humanos daquele estranho lugar são mudos, considerados inferiores e caçados pelos homens-macaco. A certa altura Alex é obrigado a ingerir uma droga que o transforma em macaco. Depois, os quatro heróis reencontram o balão no qual haviam viajado, escondido na “zona proibida”, onde estão depositados diversos eletrodomésticos. Esses aparelhos foram escolhidos como peças de um acervo da memória da sociedade de consumo humana anterior à “grande catástrofe”, por volta do ano 2000. A descoberta desse material, desconhecido pela rainha do lugar, reforça a tese de um cientista-macaco, segundo a qual os seres humanos já tiveram uma civilização complexa no passado, sendo os ancestrais dos macacos. Aqui o filme antecipa o final surpreendente do modelo que parodia.



O Trapalhão no Planalto dos Macacos (1976), de J. B. Tanko.

Conde improvisa um gerador elétrico e consegue ligar os eletrodomésticos. A macacada se entrega a uma festa com direito a música, ventilador e geladeira cheia. O inventor trapalhão também faz uma motocicleta funcionar com banana – “Banana não tem açúcar? Açúcar não faz álcool? Álcool não é combustível?”, declama Didi, em mais uma super-simplificação científica – e, depois de muitas reviravoltas e confusões (tantas que tornam até complicado fazer uma sinopse mais detalhada deste filme), os heróis finalmente conseguem fugir no balão espacial de volta a Terra, com Alex já restituído de sua forma humana.

Qualquer preocupação com a lógica dos eventos, com o acabamento dos cenários e dos figurinos fica em segundo plano ante o principal objetivo desta paródia de *O Planeta dos Macacos*, que é mostrar as caretas e trapalhadas acrobáticas de Didi, Dedé e Mussum. *O Trapalhão no Planalto dos Macacos* é mais um filme que procura capitalizar sobre o sucesso de superproduções americanas de ficção científica²⁶⁸, manipulando ícones do gênero - como o cientista louco, o inventor, a espaçonave e o alienígena – pela via da paródia e da piada sobre a própria inferioridade tecnológica do cinema brasileiro. Em crítica da época, José Carlos Avellar comenta:

Difícil dizer o que é pior em *O Trapalhão no Planalto dos Macacos*, se o desajeitado oportunismo do argumento, inspirado em recentes sucessos da televisão e do cinema, se a má qualidade da encenação, feita de esbarroes e caretas, ou se o improvisado esquema de produção, com anúncios para pagar a colaboração de empresas de viação ou de lojas comerciais. (...)

O que poderia ser uma sátira tornou-se só uma macaquice. O espectador não ri do original através de sua caricatura, não ri das imperfeições do modelo através de um retrato estilizado. Ri, isto sim, da caricatura mal feita, da incapacidade de retratar direito. Ri ao reconhecer no boneco alaranjado sobre o mar e nas máscaras fixas, como aquelas usadas durante o carnaval, a intenção de imitar o que ele já viu antes na televisão e no cinema. Ri assim como quem, num jardim zoológico, acha graça na semelhança entre os gestos do macaco e os gestos de gente de verdade.

Esta comédia, dependente direta dos modismos impostos pelo cinema estrangeiro, segue um caminho paralelo ao dos macacos num zôo, e se

²⁶⁸ Fenômeno bem percebido por João Luiz VIEIRA em “From *High Noon* to *Jaws*: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”, In: Randal JOHNSON e Robert STAM (eds.), *Brazilian Cinema – expanded edition*, pp. 256-269.

satisfaz com a brincadeira meio tola de imitar desajeitada aquilo que ela mesmo identifica como cinema de verdade.²⁶⁹

Nesse texto, Avellar alinha-se ao pensamento de Paulo Emílio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet, apontando diferenças entre sátira e paródia, e os vícios de uma subserviência cultural subjacente ao discurso de filmes como *O Trapalhão no Planalto dos Macacos*.

Mais tarde, em 1978, J.B. TANKO iria se desentender publicamente com Jean-Claude Bernardet, devido a crítica de *Os Trapalhões nas Minas do Rei Salomão*, filme que Bernardet se refere como representativo de um cinema colonialista e racista.²⁷⁰

TANKO, iugoslavo radicado no Brasil, seria personalidade fundamental no cinema d'Os Trapalhões²⁷¹, conforme aponta Fatimarlei Lunardelli, pesquisadora que dedicou trabalho ao resgate crítico da filmografia do quarteto. Segundo Lunardelli, Os Trapalhões estendem ao cinema um humor amplamente baseado no uso do corpo, numa descendência direta do circo e da chanchada, entre outras manifestações da cultura popular de massa. De forma mais erudita, José Mário Ortiz Ramos já havia apontado isso, o humor característico do grupo, bastante centrado no corpo do ator, “ou numa ‘comicidade gestual’ herdada do teatro medieval, onde a espetacularidade se dava ao ar livre, com grandes platéias e amplo espaço para a representação.”²⁷² Nessa perspectiva, o cinema d'Os Trapalhões seria descendente das primeiras comédias nacionais, como *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (1908), passando pelo auge da chanchada e pela influência de artistas como Oscarito.²⁷³ Para Lunardelli,

Os Trapalhões oferecem momentos de alegria brincando com o corporal e o emocional. Bagunceiro e bagunçado, o riso trapalhônico propõe a desordem e a celebração do prazer contra a lógica da racionalidade.

²⁶⁹ José Carlos AVELLAR, “Macaquices”, *Jornal do Brasil*, Serviço, 31/12/1976. (Hemeroteca Cinemateca Brasileira).

²⁷⁰ Parte da polêmica pode ser conferida em Jean-Claude BERNARDET, “Esse cinema é colonialista e racista”, *A Hora*, 10 e 11/6/1978, p. 11 (Hemeroteca Cinemateca Brasileira).

²⁷¹ Cf. F. LUNARDELLI, *Ô Psit! O Cinema Popular dos Trapalhões*, p. 96.

²⁷² José Mário Ortiz RAMOS, *Cinema, Televisão e Publicidade*, p. 146. Ortiz Ramos refere-se também num “humor lingüístico”, fruto do “mal-entendido” ou do “desconhecimento cultural”, também recorrente na filmografia d'Os Trapalhões. (*Ibid.*, p. 146).

²⁷³ F. LUNARDELLI, *Ô Psit! O Cinema Popular dos Trapalhões*, p. 119.

Dialogam com crianças, aquela que existe dentro de todo o ser humano, aquela capaz de compreender sempre as brincadeiras do palhaço.²⁷⁴

Em seu exame do cinema d’Os Trapalhões, Lunardelli apóia-se fortemente em autores como José Mário Ortiz Ramos, Mikhail Bakhtin, Vladimir Propp e Henri Bergson. Concorda em certa medida com João Luiz Vieira²⁷⁵ quando afirma que, no cinema d’Os Trapalhões,

A principal fonte de inspiração paródica será mesmo a produção cinematográfica e televisiva norte-americana. O trio estréia no cinema parodiando o filme e o seriado de televisão *O Planeta dos Macacos* em *O Trapalhão no Planalto dos Macacos* e, quando Zacaria entra para formar o quarteto, a série *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas, inspira *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas*. Com tais argumentos, os filmes se beneficiam de resíduos de sucesso do modelo original, conforme a maioria das paródias feitas no cinema brasileiro. Mas não deixam de apresentar uma consciência sobre os processos de dependência cultural, que aparece de maneira explícita em *Os Saltimbancos Trapalhões*.²⁷⁶

Mas embora questione alguns paradigmas da academia brasileira e sublinhe, entre outros aspectos, a bem-sucedida comunicação do cinema d’Os Trapalhões com o seu público, Lunardelli reconhece que os filmes do quarteto em geral “Não propõem, entretanto, mudanças políticas ou sociais, retendo das experiências culturais populares o traço conservador.”²⁷⁷ Persiste, nesse aspecto, o calcanhar-de-Aquiles mirado pela crítica especializada e acadêmica.

Bacalhau fora de controle

Tubarão (*Jaws*, 1975), de Steven Spielberg, tornou-se mais conhecido por sua fórmula eficiente de suspense do que por uma eventual associação ao universo da ficção científica, muito embora esse *thriller* guarde alguma relação com o gênero, mais

²⁷⁴ F. LUNARDELLI, *Ô Psit! O Cinema Popular dos Trapalhões*, p. 16.

²⁷⁵ João Luiz VIEIRA, “Este é Meu, é Seu, é Nossa: Introdução à Paródia no Cinema Brasileiro”, *Filme Cultura*, nº 41/42, RJ, Embrafilme, 1983, p. 22.

²⁷⁶ F. LUNARDELLI, *Ô Psit! O Cinema Popular dos Trapalhões*, p. 86.

²⁷⁷ Ibid., p. 121.

especificamente no que diz respeito ao tema do confronto entre a natureza e a civilização – uma tradição que ganhou visibilidade com o *King Kong* (1933) de Cooper e Shoedsack, vindo a culminar nos filmes-catástrofe japoneses pós-Segunda Guerra Mundial. Além disso, *Tubarão* reedita uma fórmula inaugurada num famoso filme americano de FC dos anos 1950: *O Monstro da Lagoa Negra* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954), de Jack Arnold. Nesse sentido, *Tubarão* alinha-se a filmes como *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963), para alguns a única ficção científica de Alfred Hitchcock. *Os Pássaros* é emblemático do tema da natureza que se rebela contra o domínio inescrupuloso da civilização, pondo em xeque a suposta supremacia técnica ou intelectual do homem no planeta. No cinema brasileiro, se não há pássaros nem tubarões agressivos, houve pelo menos um bacalhau faminto de mulheres bonitas.

Em 1976, *O Bacalhau* foi a estréia de Adriano Stuart na direção de longas-metragens. Produção da Onyx-Havaí Filmes rodada em Ilhabela-SP, *O Bacalhau* é uma paródia explícita e exaustiva do *Tubarão* de Spielberg. O roteiro do filme, escrito em quatro dias por Stuart, mantém a superfície, as personagens e o encadeamento geral do filme original de Spielberg, degradando-o à exaustão, a exemplo do que já fizera a revista *MAD*. No filme de Suart, Ilhabela é aterrorizada por um bacalhau gigante originário da Guiné, com especial apetite por mulheres exuberantes. A estória começa com casais namorando na praia. Uma jovem entra no mar e pouco depois começa a gritar por ajuda. Ela afunda n'água e, no seu lugar, emerge um esqueleto. Eis o primeiro ataque do famigerado bacalhau da Guiné. Nessa pornochanchada, tudo funciona como um espelho caricatural do filme de Spielberg. Os personagens são análogos aos de *Tubarão*, porém caricaturados ao extremo, havendo o delegado de polícia (Hélio Souto) que pretende interditar a praia, o prefeito preocupado com a receita do balneário (Dionísio Azevedo), o pescador machão (Maurício do Valle) e um atrapalhado oceanógrafo português (o próprio Adriano Stuart). Até mesmo o peixe protagonista não esconde a precariedade de seu artesanato e efeitos especiais.²⁷⁸

²⁷⁸ Cf. “O monstro da Guiné”, *press release* de *O Bacalhau* publicado na revista *Veja* de 26/5/1976, p. 68.



Um dia da caça,
outro do caçador. *O
Bacalhau* (1976), de
Adriano Stuart.

Críticos como Sérgio Augusto foram pouco tolerantes com o filme de Stuart²⁷⁹, enquanto Jean-Claude Bernardet apontou a contradição por trás da paródia em “O bacalhau que vende o peixe dos tubarões”²⁸⁰. Segundo Bernardet, a degradação de modelos originais hollywoodianos na verdade ratificaria a lógica da dependência, ao invés de contestá-la:

O hábito que têm as platéias brasileiras de consumir filmes americanos as condiciona a achar “ruins” os filmes brasileiros. Estabelece-se uma inferioridade essencial do filme brasileiro em relação ao ideal americano. Na paródia, esta inferioridade é assumida, ela passa a contar pontos positivos. Há aí uma aparente atitude de independência: sou independente do tubarão, já que o mostro caricato, grotesco, degradado; assumo uma atitude crítica e agressiva diante do tubarão. A paródia funciona aí como agressão ao modelo superior. Mas, contraditoriamente, nesta aparente atitude de independência, está contida uma real atitude de dependência: porque a paródia coloca o original como modelo; mesmo degradado e porque degradado pela paródia, *Tubarão* é confirmado na sua posição de modelo pelo bacalhau, já que o que se assume e se torna espetáculo é precisamente a impossibilidade de fazer o espetáculo modelar. E atitude de dependência também porque é justamente isto que os tubarões querem: que os bacalhaus sejam inferiores e degradados. Sob a capa de uma atitude irreverente, crítica e agressiva, confirma-se a opressão do opressor e a inferioridade do “inferior”.²⁸¹

²⁷⁹ Cf. Sérgio AUGUSTO, “O peixe-avestruz”, em revista *Veja*, 18/8/1976.

²⁸⁰ Em revista *Movimento*, nº 60, 23/8/1976.

²⁸¹ Jean-Claude BERNARDET, “O bacalhau que vende o peixe dos tubarões”, revista *Movimento*, nº 60, 23/8/1976.

A arguta observação de Bernardet poderia ser aplicada a boa parte da tendência paródica que assume a ficção científica no cinema brasileiro, e da qual *O Bacalhau* é claro exemplo. A degradação de modelos originais e a propaganda da precariedade de produção estão presentes em diversos outros filmes que tomam como fonte filmes de ficção científica estrangeiros. Nesse movimento, dependendo da oportunidade e habilidade dos realizadores, a crítica da dominação e a autonomia artística ficam mais ou menos evidentes face à reafirmação da lógica da dependência. É o que podemos constatar em inúmeras produções anteriores e posteriores a este filme de Stuart.

O fantasma da máquina e o *Star Wars* trapalhão

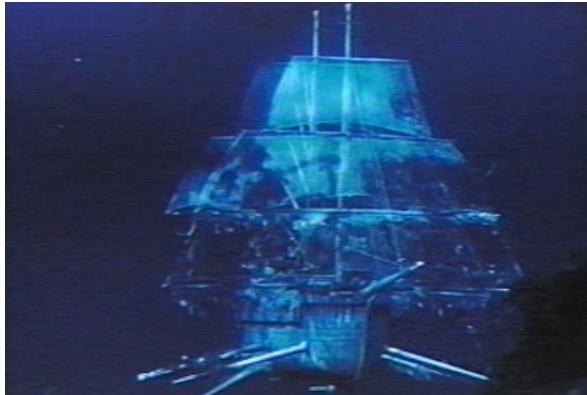
Excitação, filme de 1977 dirigido por Jean Garrett e fotografado por Carlos Reichenbach, mescla características do filme policial, da ficção científica e do horror. Renato (Flávio Galvão) é o engenheiro eletrônico que quer se livrar da mulher, Helena (Kate Hansen), para ficar com Arlete, sua amante e viúva de Paulo. Para enlouquecer Helena, Renato conta com um computador escondido que liga, desliga e movimenta os eletrodomésticos da casa de praia para onde ambos haviam se mudado recentemente. A casa pertencera a Paulo, e fora no próprio salão principal que este cometera suicídio por enforcamento, vítima de um ardil engendrado pelo próprio Renato. A imagem de uma mulher atacada por eletrodomésticos que ganham vida é muito familiar à ficção científica, como em *A Geração de Proteus (Demon Seed)*, filme americano também de 1977, dirigido por Donald Cammel, no qual supercomputador assume o comando de uma casa informatizada. Referências ao imaginário da ficção científica ficam por conta também de algumas cenas de computadores em operação, além do próprio personagem do engenheiro eletrônico, apaixonado por cibernetica e, neste caso, uma derivação do tradicional “cientista louco”. Segundo Renato, a eletrônica tudo pode, inclusive se passar por mágica. Materialista convicto, o vilão não contava que o sobrenatural interviesse de fato e sua mulher Helena acabasse servindo ao plano de vingança do espírito de Paulo. Conforme a estória se desenvolve, o filme oscila entre o fantástico, o policial e a ficção científica, comportando de fato características dos três gêneros: a alma penada, o crime perfeito e a

parafernália cibرنética. Seu final, no entanto, reforça a proeminência e predominância do fantástico ou horror na narrativa. Curioso notar como a trilha de tensão, som extra-diegético presente no prólogo do suicídio e que antecipa as supostas manifestações do espírito de Paulo, assemelha-se ao ruído diegético do aparelho de rastreamento da série *Alien*, iniciada com *O Oitavo Passageiro*, de 1979. Em ambos os filmes, quando o espectador ouve o ritmo sincopado, semelhante ao de batimentos cardíacos, alguma coisa terrível vai aparecer – num caso o alienígena, noutro a alma de um enforcado. *Excitação* também transpira uma certa moralidade católica ou espiritualista, e nisso se assemelha a outro suspense sobrenatural, *What Lies Beneath* (EUA, 2000) de Robert Zemeckis, em que também o marido peca e acaba punido, mas é sua mulher quem sofre. Enfim, *Excitação* não é um filme de ficção científica, embora jogue com a sugestão de elementos do gênero na elaboração de seu suspense.

Em *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas*, filme de 1978 escrito por Renato Aragão e dirigido por Adriano Stuart, o príncipe Flick (Pedro Aguinaga) vem do espaço pedir ajuda para conseguir a outra metade do “computador cérebro”, em poder do malévolos Zucco (Carlos Kurt), e então livrar seu povo do jugo desse tirano. Os Trapalhões aceitam a recompensa oferecida pelo príncipe (o peso deles em ouro) e embarcam em espaçonave pilotada pelo monstro peludo Bonzo (Emil Rached), com o qual Flick se comunica numa língua alienígena. A vestimenta do príncipe, a caracterização de Bonzo e a paisagem do planeta Airus são imitações do universo de *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977), de George Lucas, com direito até à reprodução de uma cena de ataque do “povo da areia”. O vilão Zucco é uma cópia apressada de Darth Vader, e a famosa seqüência do bar repleto de alienígenas em *Guerra nas Estrelas* também é reproduzida, mesclada a uma atmosfera da telenovela *Dancing Days*. Mas, naturalmente, a estética desta paródia dos trapalhões lembra muito mais um filme como *Message from Space* (1978), de Kinji Fukasaku²⁸², cópia

²⁸² *Message from space* (*Uchu kara no messeji*), dirigido por Kinji Fukasaku, é um telefilme japonês que aparentemente tenta capitalizar sobre o sucesso de *Star Wars*, imitando inúmeros aspectos do filme de Lucas. Mas há quem sugira o contrário: que os filmes de FC dirigidos por Fukasaku para a TV é que teriam inspirado parcialmente a obra de Lucas (Cf. Phil HARDY, ed., *The Overlook Film Encyclopedia: Science Fiction*, p. 345). Na enciclopédia de Hardy *Message from Space* é descrito como “A superior space opera-fantasy picture”, o mais caro filme japonês até então, ao custo de US\$ 5 mi (*Ibid.*, p. 345). A despeito do *kitsch* e da vulgaridade do filme como um todo, o trabalho da direção de arte tem seus encantos e os efeitos especiais despertam algum interesse.

japonesa de *Star Wars*, do que o modelo original americano – com a vantagem de que o filme brasileiro não se leva mesmo muito a sério.



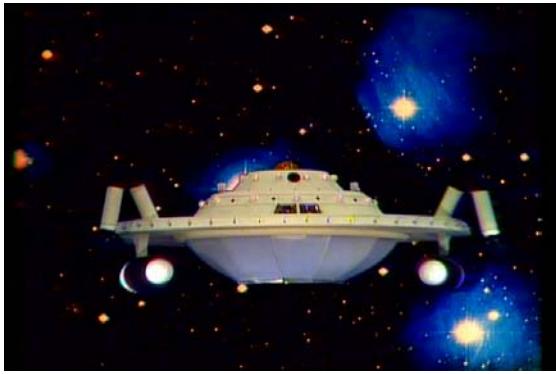
Message from Space (1978), de Kinji Fukasaku: *space opera* luxuosa, ao estilo de *Star Wars*, apresenta algumas belas imagens, como a da interessante caravela espacial (dir.). Diretor japonês continua em atividade assinando títulos como *Battle Royale* (*Batoru rowaiaru*, 2000).

Os efeitos especiais são uma atração paralela às acrobacias dos Trapalhões, como quando os heróis são atacados pelos homens invisíveis. Diversas cenas são sobreposições, como por exemplo o ataque da aranha gigante. Alguns “rasgos” de metalinguagem e anti-ilusionismo também estão presentes. Em certo momento, por exemplo, a alienígena enamorada de Didi pergunta ao trapalhão se está certa sua impressão de que “a Terra é um lugar onde as pessoas vivem felizes, com segurança, com paz e tranquilidade.” Didi responde dirigindo-se à câmera ou ao espectador: “Aqui eu deveria dizer uma piada, mas...”, e abre os braços.

Zucco seqüestra a princesa Myrna e negocia seu resgate em troca da outra metade do computador cérebro, com o qual pretende dominar a galáxia. Flick entrega o computador mas é enganado pelo vilão, que descumpre o acordo e captura os heróis. Antes de serem executados “à moda antiga”, Didi aparece com armas fabulosas (pistolas desintegradoras, paralisantes e explosivas) e salva os amigos. Os heróis finalmente derrotam Zucco, o príncipe Flick se apodera do computador cérebro completo e tem seu governo restaurado. Didi decide ficar no planeta estranho, enquanto seus amigos voltam a Terra. Mas com o desaparecimento da princesa Myrna, que não pôde ser salva, sua irmã,

namorada de Didi, deve assumir o trono ao lado do príncipe Flick. Isso faz com que Didi mude de idéia e corra para juntar-se aos amigos, que já estão decolando na nave espacial.

De volta a Terra, Os Trapalhões acordam ao ar livre pensando que tudo não havia passado de um sonho (artifício narrativo muito familiar a filmes de ficção científica, sobretudo do período mudo, como o já mencionado *Aelita*, de Yakov Protazanov). Mas uma grande marca incandescente no chão e um jipe de ouro, contendo barras de metal precioso, os convence do contrário. O filme termina com a nave espacial aparecendo no céu e Os Trapalhões acenando com barras de ouro.



Os Trapalhões na Guerra dos Planetas (1978), de Adriano Stuart. À dir., o vilão Zucco, o Darth Vader do filme d'*'Os Trapalhões'*.

Rodado em videotape e enviado aos EUA para impressão em 35mm, *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* marca a entrada da Rede Globo na produção cinematográfica de longas-metragens, associada a Renato Aragão, também produtor estreante.²⁸³ José Mário Ortiz Ramos observa que, no documentário *O Mundo Mágico dos Trapalhões* (1981), Sílvio Tendler reconhece a transferência do grupo para a Globo como um “salto tecnológico”, embora também acuse *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* de vestir um “smoking no humor”, afogando o improviso em meio à técnica.²⁸⁴

²⁸³ Cf. Rubem BIÁFORA, “Os Trapalhões na Guerra das Estrelas”, *O Estado de São Paulo*, 17/12/1978, p. 46 (Arquivo José Inácio de Melo Souza, Cinemateca Brasileira); Alfredo STERNHEIM, “Nova comédia com Renato Aragão”, *Folha da Tarde ilustrada*, São Paulo, 20/12/1978, p. 26 (Hemeroteca Cinemateca Brasileira); “Os Trapalhões na Guerra dos Planetas”, material de divulgação arquivado na Cinemateca Brasileira.

²⁸⁴ José Mário Ortiz RAMOS, *Cinema, Televisão e Publicidade*, p. 126.

Em sua análise da mostra de cinema de ficção científica mexicano “*O Futuro nos Trópicos – El Futuro mas Aça*” exibida no Festival do Rio de 2006, Estevão Garcia compara o filme *A Nave dos Monstros* (dirigido por Rogélio A. González, 1959) à filmografia d’Os Trapalhões, em especial *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas*:

O filme de Rogélio González é uma paródia extremamente consciente e isso não se deve ao fato do filme ser uma comédia e de se servir de um carismático cômico popular. As paródias de ficção científica dos Trapalhões: *Os Trapalhões no Planeta dos Macacos* (J.B Tanko, 1976) e *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* (Adriano Stuart, 1978) são comédias estreladas por comediantes populares oriundos da televisão, se conectam diretamente aos seus modelos originais (*O Planeta dos Macacos*, *Guerra nas Estrelas*), porém, ainda não abandonaram o tentador desejo de copiar. Esses filmes não são paródias conscientes. *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas*, dos dois filmes do grupo citados, é o que mais diretamente comprova essa idéia. O filme não hesita em utilizar os outrora modernos, ou melhor, “mudernos” recursos técnicos do videotape e os mais “avançados” efeitos especiais que tinham à disposição, para criar um espetáculo visual o mais próximo possível dos padrões internacionais. É óbvio que ele não consegue e os efeitos “mudernos” utilizados, ao serem comparados aos usados em *Guerra nas Estrelas* nos parecem incrivelmente toscos. O filme então se autoproclama paródico (inclusive no seu título), não adota uma atitude paródica porque o anseio de se equivaler à matriz é maior, e no final das contas acaba sendo uma legítima paródia pelo simples fato de não conseguir de maneira nenhuma fazer igual. *Guerra dos Planetas* acaba rindo de si mesmo.²⁸⁵

De fato, Garcia levanta um aspecto bastante criticado nas paródias brasileiras, independentemente de seu grau de comunicação com o grande público. Essa noção já sofreu revisões, mas permanece com um fundo de verdade. Não diria que é aplicável à toda a filmografia de Os Trapalhões (José Mário Ortiz Ramos, um dos revisores da idéia de “paródia precária” no cinema brasileiro, já demonstrou a heterogeneidade no interior do cinema d’Os Trapalhões, malgrado a recorrência a determinadas estruturas).²⁸⁶ Mas um filme como *Guerra dos Planetas* não assume a mesma dimensão paródica que filmes equivalentes, inclusive nos próprios EUA. Vejamos uma comparação com *S.O.S. – Tem um Louco Solto no Espaço* (*Spaceballs*, 1987), comédia de Mel Brooks que partilha o mesmo

²⁸⁵ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>.

²⁸⁶ Cf. José Mário Ortiz RAMOS, *Cinema, Televisão e Publicidade*.

objeto de paródia de *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas*, ou seja, a série *Star Wars* de George Lucas. Desde o início, *Spaceballs* não investe exatamente no humor advindo da impossibilidade de reproduzir fielmente o modelo. Na verdade, o filme de Mel Brooks começa simulando *Star Wars* com perfeição, dos letreiros em perspectiva na abertura à introdução da enorme espaçonave dos vilões. Mas nestes dois momentos, Brooks não perde a oportunidade de ironizar o original (e não exatamente a si mesmo), incorporando piadas aos letreiros introdutórios e realçando o clichê da panorâmica sobre a nave espacial. Nessas duas ocasiões, Brooks vale-se da mesma tecnologia utilizada no modelo ou objeto de paródia (*Star Wars*), de maneira que, diferentemente de *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas*, o humor não brota do contraste de materiais ou acabamento, mas essencialmente do nível discursivo. A nave dos *spaceballs*, por exemplo, poderia perfeitamente figurar entre os X-Wing ou Tie Fighters de *Star Wars*, sem o menor constrangimento. Noutras palavras, não há um desnível significativo de recursos, ainda que *Star Wars* tenha sido muito mais elaborado. *Spaceballs* fala mais ou menos “de igual para igual” com *Star Wars*, mesmo que por vezes recorra a caricaturas permitidas e até mesmo necessárias numa paródia. O desnível qualitativo não é invocado, no filme de Brooks, como gatilho do humor, pelo menos não com a mesma freqüência que em *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas*. Tanto no filme de Adriano Stuart quanto no de Mel Brooks, a metalinguagem está presente (traço familiar da paródia), embora em *Spaceballs* ela seja mais refinada e dirija de fato alguma crítica ao modelo, como nas cenas em que Yogurt (paródia de Yoda) mostra os produtos com a marca *Spaceballs*, entre outras passagens.



Spaceballs: Mel Brooks como o mestre Yogurt (paródia do personagem Yoda, de *Star Wars*), exibe seu *merchandise* (paródia da estratégia de mercado adotada por George Lucas).



Spaceballs: o famoso clichê da panorâmica interminável sobre a espaçonave, aqui com um pára-choque de caminhão em sua traseira onde se lê: “We break for nobody.”

Além disso, *Spaceballs* mobiliza um repertório intertextual mais encorpado que *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas*, até porque não se limita a *Star Wars*, parodiando motivos ou seqüências de outros filmes como *Alien*, *O Oitavo Passageiro* (1979), de Ridley Scott, ou *O Planeta dos Macacos* (1968), de Franklin J. Schaffner. É difícil afirmar que a sátira encetada por *Spaceballs* esteja completamente fora do alcance de um cinema de orçamento mais modesto. Da mesma forma, não há como prever com segurança que, caso tivesse mais recursos, *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* teria ido mais longe. Comparamos essas duas produções pelo simples fato de ambas parodiarem o mesmo objeto, mas as diferenças de contexto entre elas inviabilizam um cotejo livre de ressalvas.



Sufoco: Lorde Cabeção (Rick Moranis), o Darth Vader de *Spaceballs*.

Os Trapalhões na Guerra dos Planetas é apenas um de vários títulos ao redor do mundo que se apoderaram do universo de George Lucas. Na Turquia houve não exatamente uma paródia, mas uma imitação de *Star Wars*, conhecida como *Turkish Star Wars* (*Dünyayı kurtaran adam* ou, na tradução literal para o inglês, *The Man Who Saves the World*, 1982), dirigido por Çetin Inanç.²⁸⁷ É pouco útil tentar resumir o enredo dessa produção, tão confusa e precária que nos faz repensar a categoria do *trash movie*. O filme faz uso indiscriminado e abundante de trechos de *Star Wars* sem o menor constrangimento, mesclados a cenas documentárias, pedaços de outros filmes e imagens originais. Até a trilha sonora de *Indiana Jones* é apropriada, surgindo nos momentos de heroísmo e ápice da aventura. Segundo o IMDB²⁸⁸, além da trilha de *Os Caçadores da Arca Perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, dir.: Steven Spielberg, 1981), também foram utilizados trechos das músicas do episódio de James Bond *Moonraker* (dir.: Lewis Gilbert, 1979), *Flash Gordon* (dir.: Mike Hodges, 1980), *O Planeta dos Macacos* (*Planet of the Apes*, dir.: Franklin J. Schaffner, 1968) e *O Buraco Negro* (*The Black Hole*, dir.: Gary Nelson, 1979).

²⁸⁷ A resenha de *Turkish Star Wars* aqui escrita deve ser considerada com cautela, uma vez que tive acesso a uma cópia com legendas da internet e não tenho a menor competência em turco para avaliar o conteúdo das falas com precisão.

²⁸⁸ www.imdb.com



Acima, à esq., o vilão de *The Man Who Saves the World* ou *Turkish Star Wars*; acima, o herói; ao lado, fotograma do filme de Çetin Inanç traz sensação de *déjà vu*.

Colagem esquizóide ou “geléia geral”, *Guerra nas Estrelas Turca* narra a aventura de dois valorosos pilotos turcos, Ali (Aytekin Akkaya) e Murat (Cüneyt Arkin), num futuro em que a humanidade conquista o espaço e a Terra, protegida por um escudo, é vítima do ataque de forças alienígenas, lideradas por um tal “Mago” (“The Wizard”). O “Mago” é o grande vilão ao estilo de Darth Vader, porém com figurino diferente, espécie de encarnação do mal e da vingança obcecado pela conquista da Terra. Nesse tempo, os humanos aprenderam a usar o cérebro como fonte de poder. Os alienígenas não têm cérebro, e o Mago precisa desesperadamente de um cérebro humano para conseguir conquistar a Terra.

Numa batalha, Ali e Murat são abatidos e caem num estranho planeta. Acabam encontrando as pirâmides do Egito, a famosa esfinge e pinturas egípcias. Ao longo do filme, são usadas como locações ruínas, construções antigas, mesquitas, etc. As paisagens, provavelmente da própria Turquia, são tão singulares que simulam satisfatoriamente ambientes extraterrenos (artifício já explorado pelo *Star Wars* original).

Os cortes são rápidos e a câmera é muitas vezes acelerada nas cenas de luta, talvez numa tentativa de disfarçar a precariedade. O filme repete várias cenas e não disfarça a imitação dos filmes de Kung Fu rodados em Hong Kong. Os heróis enfrentam os alienígenas, monstros e robôs liderados pelo Mago em combates com coreografia bizarra.

Porém, diversamente do que ocorre em *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas*, a intenção não parece nunca ser o riso. Algumas cenas, no entanto, chegam a ser hilárias de tão bizarras, como o treinamento físico dos heróis com pedras amarradas às pernas.

Depois de enfrentarem soldados do mal pela primeira vez, os heróis encontram humanos descendentes de uma civilização outrora avançada. Esses humanos pacíficos vivem num contexto “atecnológico”, diferente do dos heróis, pilotos de espaçonaves acostumados com tecnologia. Mais uma vez, num procedimento comum a filmes de ficção científica do Terceiro Mundo, a virtude é encontrada entre os que estão mais próximos da natureza, não da ciência e tecnologia.

A popular cena da taverna em *Star Wars* é imitada nesta versão turca, com direito aos heróis distribuindo pancadas entre os alienígenas. Murat (Cüneyt Arkin), um dos heróis, lembra um pouco nosso Cid Moreira nos anos 60 ou 70. Os alienígenas monstrosos lembram pessoas fantasiadas em supermercados ou *shopping centers* fazendo promoção de produtos. Enfim, uma produção tosca.



O *fake* até que tem seu engenho: intercalação de imagens originais e roubadas e cortes rápidos constroem nova cronotopia.

Mas tudo isso não solapa completamente qualquer interesse pelo filme. O medo da bomba atômica perpassa toda a estória, na qual uma guerra nuclear já haveria

quase extinto a espécie humana. O islamismo é mostrado como religião ancestral e o único caminho para o resgate dos valores humanos. Nas palavras do personagem líder dos humanos pacíficos, o Islã é apresentado como sinal de civilização, tendo sido o guia da justiça e da humanidade por séculos no passado. Cada muçulmano, afirma o personagem, é mensageiro do Islã e defensor da religião. Ainda segundo ele, pelo fato de os vilões terem se livrado de Deus e suas religiões, a Terra tornou-se alvo de todo o mal do espaço e mergulhou em guerras. O Corão é referido como texto que predizia toda a trajetória da humanidade até então, e Jesus Cristo é mencionado como líder de fiéis que enfrentaram blasfemos e construíram cidades subterrâneas graças à tecnologia avançada. As referências religiosas não estranham, haja vista o fato de também estarem presentes no *Star Wars* original. Curioso aqui é a adaptação a uma visão de mundo muçulmana.

Murat searma com uma espada bizarríssima e consegue derrotar o perverso Mago. Ali, porém, morre na empreitada. A ordem é reestabelecida e a comunidade pacífica de humanos saúda Murat em sua despedida para retorno a Terra. O filme encerra afirmando a importância da paz e a centralidade do homem enquanto valor universal. Ao todo, são uma hora e meia, aproximadamente, de um filme tosco, mas que revela muito das peculiaridades culturais do contexto em que foi realizado.



O herói de *Turkish Star Wars* “botando pra quebrar”.

O herói de *Turkish Star Wars* e sua espada “bizaríssima”.



Catástrofe ecológica

Em 1978 é lançado o provável primeiro longa-metragem brasileiro centrado no tema do meio ambiente, e um dos mais genuínos títulos nacionais de FC depois de *O Quinto Poder*. *Parada 88: Limite de Alerta*, dirigido por José de Anchieta, é sobre catástrofe ambiental num futuro próximo. “Parada 88” é o nome da cidade que se encontra em quarentena há cinco anos, desde que a válvula de segurança do reator de uma indústria química de cosméticos - a “Vale da Noite” - quebrou-se na noite do dia 21 de abril de 1994, causando uma explosão que espalhou no ar centenas de quilos de dioxina, formando uma nuvem tóxica de cor avermelhada, altamente venenosa e corrosiva. Os sobreviventes - menos da metade da população da cidade antes do acidente – vivem isolados na cidade por determinação do Departamento de Saúde, pagando por ar respirável e trafegando por túneis plásticos que conectam os edifícios. A quarentena tão prolongada é resultado da burocracia no governo. Um grupo do Departamento de Controle de Gases é destacado para localizar um reator que persiste vazando em Parada 88. Enquanto isso, o soldador Joaquim Porfírio, que vive em dificuldades financeiras com a mulher (Yara Amaral) e com a filha cega (Regina Duarte) na cidade, é sorteado em programa de auditório e aceita o desafio de deixar a zona de proteção para explorar as ruínas da Vale da Noite, no intuito de trazer notícias sobre o que se passa fora da cidade. O prêmio são três meses de ar pago e uma partida de mantimentos. Joaquim parte em sua missão, mas sucumbe aos gases venenosos na região da antiga indústria química. A equipe do Departamento de Controle de Gases que estava

trabalhando por lá o resgata, e ele acaba submetido a uma cirurgia, na qual seus pulmões, secos e queimados pelo ar venenoso, são substituídos por órgãos biônicos. Temos aqui um dos raros ciborgues do cinema brasileiro, talvez o único com intenções não claramente cômicas.²⁸⁹ Enquanto está internado em hospital fora da cidade, a mulher e a filha de Joaquim recebem a visita dos cobradores de ar, que ameaçam cortar o suprimento em face do atraso no pagamento da conta. Os cobradores viajam em motocicletas, trajam roupas de couro negro e máscaras anti-gases. Ao estilo dos motoqueiros de *Mad Max*, filme australiano lançado no ano seguinte, os cobradores vandalizam a casa de Joaquim e um deles estupra sua filha. O grupo parte, mas promete retornar em breve para cobrar a dívida. Recuperado, Joaquim recebe alta no dia 31 de dezembro de 1999 e retorna a Parada 88. Reclama sua premiação, leva-a para casa e lá sua mulher lhe conta sobre o incidente com os cobradores. Joaquim planeja vingança, mata os cobradores quando estes retornam e deixa a cidade com sua família. Sob os fogos de artifício do *Reveillon*, os habitantes de Parada 88 rompem um túnel plástico de proteção. O filme termina com plano de Joaquim e família viajando, no dia 1º de janeiro de 2000.

Melancólico e taciturno, *Parada 88* lembra filmes como *Laranja Mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, ou *A Boy and his Dog* (1975), de L.Q. Jones, ao mesmo tempo em que parece prenunciar títulos como *Mad Max* (1979), de George Miller, e *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott. O filme de José de Anchieta é praticamente todo imerso na escuridão, no hermetismo dos túneis e construções. A grande maioria das tomadas é noturna. Os únicos planos ao ar livre e à luz do dia são o da fachada do prédio do Departamento de Controle de Gases, e o plano final, em que Joaquim e sua família estão viajando. Profundamente pessimista, *Parada 88* parece antever algo do *cyberpunk* - ou, se preferir, *tupinipunk*²⁹⁰ – que se desenvolveria depois, nos anos 1980.

²⁸⁹ Sobre a figura do ciborgue, José de ANCHIETA comenta em entrevista por e-mail concedida em 30/5/2007: “Busquei acima de tudo uma teatralidade, e por este motivo o ciborgue pode parecer caricato. Nunca quis ser profético com relação aos assuntos ecológicos, mas confesso com uma ponta de orgulho que antecipei os ciborgues atuais.”

²⁹⁰ *Tupinipunk* é o termo cunhado pelo escritor e pesquisador Roberto de Sousa Causo para designar o *cyberpunk* brasileiro, manifesto em livros como *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis, *Santa Clara Poltergeist* (1991), de Fausto Fawcett, ou *Piritas Siderais* (1994), de Gulherme Kujawski.

A fotografia de *Parada 88* foi assinada por Chico Botelho, professor da ECA-USP, que então começava a se projetar como profissional de cinema, já sendo apontado por muitos como um dos melhores de São Paulo. Mas infelizmente a carreira de Botelho veio a ser interrompida muito cedo, com o seu falecimento aos 40 anos. Segundo José de Anchieta, “Com poucos refletores e por ser um orçamento muito baixo, Chico resolveu muito bem a fotografia desse filme.”²⁹¹

O cineasta comenta que *Parada 88* foi rodado em Paranapiacaba-SP, fincada nos grotões da serra que dá acesso a Santos, e que escolheu a cidadezinha por sua clássica neblina.

O *fog* sempre foi a marca deste lugar, e todas as vezes em que visitei Paranapiacaba durante as preparações da filmagem cheguei a ficar assustado com a densidade da neblina, uma coisa sufocante. Às vezes não se enxergava um palmo adiante do nariz. Pois bem, durante toda a filmagem não tivemos um dia de neblina sequer. O Chico Botelho então preparou fogueiras de estopa, óleo queimado e borra de café pelos cantos da cidade, para criar uma atmosfera parecida com o *fog*. Ainda tive que voltar à cidade por alguns dias quando era avisado que havia neblina para fazer tomadas gerais.²⁹²

O *fog* em *Parada 88* tem função narrativa central, aparentemente resultando numa exploração viável de cenário. O procedimento lembra filmes como *Z.P.G. (Zero Population Growth)*, de Michael Campus. Num comentário irônico, David Brosnan aponta que o nevoeiro constante na maioria das cenas de *Z.P.G.* teria resultado em boa economia de cenários.²⁹³ Provavelmente. Mas se em *Z.P.G.* o *fog* já indica uma atmosfera poluída, em *Parada 88* esse recurso se apresenta de forma ainda mais pertinente.

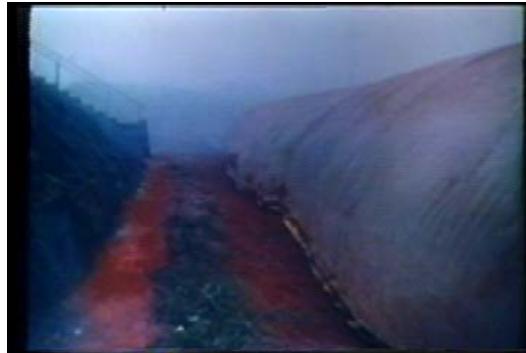
A cenografia de *Parada 88* foi criada a partir de grandes tubos plásticos. Segundo José de Anchieta, foram construídos quilômetros de tubos, com uma espécie de clausura entre eles, para manter o ar no seu interior. “Uma empresa de circo de um homem

²⁹¹ Entrevista com José de ANCHIETA por e-mail, 30/5/2007.

²⁹² Entrevista com José de ANCHIETA por e-mail, 30/5/2007.

²⁹³ Cf. David BROSNAN, *The Primal Screen*, p. 157.

chamado Marugan foi a responsável pelo trabalho. Desde os meus primeiros curtas tenho utilizado materiais plásticos”, assinala o cineasta.²⁹⁴



Arquitetura, cenografia e figurinos usados de forma bastante criativa em *Parada 88: O Limite de Alerta* (1978), de José de Anchieta.

Egresso do teatro, José de Anchieta conta que deu especial atenção à cenografia e iluminação de *Parada 88*, no intuito de reproduzir um clima teatral, e que buscou a linguagem do teatro como fio condutor do filme. Ainda de acordo com o cineasta, cenografia e iluminação são mutuamente dependentes nas mais diversas circunstâncias. Anchieta destaca também o importante trabalho do arquiteto Alcino Izzo como assistente de cenografia. Dividindo a autoria da cenografia com o diretor, Izzo projetou os complexos túneis de plástico, trazendo para o filme uma contribuição fundamental. A cenografia de *Parada 88* recebeu o prêmio APCA de 1978.²⁹⁵

²⁹⁴ Entrevista com José de ANCHIETA por e-mail, 30/5/2007.

²⁹⁵ Entrevista com José de ANCHIETA por e-mail, 30/5/2007.



Parada 88: Limite de Alerta (1978), de José de Anchieta. À esq., motoqueiros vândalos antecipam *Mad Max* (1979) e *Mad Max 2* (1981), de George Miller; à dir., um dos primeiros cyborgs do cinema brasileiro.

O Estado, em *Parada 88*, é um grande ausente, cujo poder se faz sentir por meio de proibições, protocolos e cobranças. Conforme se verifica em diálogo na cena da reunião no Departamento de Controle de Gases, a quarentena tão prolongada da cidade é resultado da burocracia no governo. Acaba sendo contraditório o fato de um Estado tão pouco preocupado com o bem-estar dos sobreviventes de *Parada 88* promover o salvamento de Joaquim Porfírio. José de Anchieta justifica essa passagem do filme comentando que, embora não tenha ficado claro, Joaquim Porfírio é salvo por interesse político. Para o diretor, *Parada 88* é essencialmente uma metáfora sobre a demência do poder.²⁹⁶

Numa leitura superposta ao contexto histórico do filme, a paixão de Ana, a filha de Joaquim, por Cara-de-Anjo, o cobrador que a violenta, pode ser compreendida como metáfora de uma população fascinada por seu opressor. Ana deixa a cidade a contragosto, revoltada contra o pai por este ter matado Cara-de-Anjo. O filme termina com Ana aos brados de “eu te odeio” contra o pai. Sobre o conteúdo de crítica à burocracia de estado e a governos ditoriais, José de Anchieta comenta:

Fui tomado pelo espírito da época e adotei a metáfora como linguagem, uma espécie de sabedoria que me protegia dos malefícios da censura. Mas nunca enfrentei problemas com a censura. Enfrentei sim problemas com a impressa marrom e nanica. As polaridades direita e esquerda existiam de maneira muito forte naquele período. Historicamente, as duas facções

²⁹⁶ Entrevista com José de ANCHIETA por e-mail, 30/5/2007.

nunca se entenderam, e sempre foram sinônimos de massacre. A minha tendência sempre foi à esquerda, porque como diz Arnaldo Jabor: “O homem de direita é aquele que só pensa em si, e o da esquerda é o que pensa nos outros”, maneira simplista de colocar a coisa. Mas é por aí que entendo esta questão. A direita via o meu filme como uma ameaça velada às suas chaminés industriais e seus carros poluidores. A esquerda me acusava de querer derrubar chaminés, e com isso gerar um terrível desemprego em massa. Ora bolas, vai se entender? Fui massacrado pela imprensa e não pela censura.²⁹⁷

Parada 88 é representativo da tradição das ecodistopias, isto é, distopias de fundo ecológico e reverso das ecotopias (utopias ecológicas), e nisso abre terreno, conforme veremos logo adiante, para filmes posteriores como *Abrigo Nuclear* (1981), de Roberto Pires. Segundo Brian Stableford, as ecodistopias ou ecocatástrofes deram origem a uma nova consciência do meio ambiente e da ecologia na ficção científica.²⁹⁸ M. Elizabeth Ginway comenta que, no Brasil, os primeiros movimentos ecológicos começaram por volta de 1971. Em 1968 é realizada em Paris a Conferência da Biosfera, de cunho predominantemente científico. O *Relatório do Clube de Roma* e o documento *Limites ao Crescimento*, elaborados por especialistas, foram bastante influentes com a tese de que a redução da industrialização e do crescimento econômico seria o único meio de se evitar uma catástrofe ambiental global. Essa tese, no entanto, ia contra os interesses dos países em desenvolvimento, dentre eles o Brasil. O governo militar dependia profundamente do êxito econômico, inclusive como fator de legitimação. Nesse cenário,

O Brasil contestava as postulações do Norte, afirmando que o conceito de soberania absoluta deveria ter precedência sobre as análises da comunidade internacional acerca do meio ambiente e da população. Como outros países do Terceiro Mundo, o pensamento brasileiro apregoava ser necessário primeiro desenvolver-se, depois “pagar a conta” dos danos ambientais, tal como haviam feitos os países ricos.²⁹⁹

Em 1972, a Conferência Mundial das Nações Unidas para o Meio-Ambiente, realizada em Estocolmo, estabelece novas diretrizes em termos de pesquisa ambiental. Na

²⁹⁷ Entrevista com José de ANCHIETA por e-mail, 30/5/2007.

²⁹⁸ Cf. M. Elizabeth GINWAY, *Ficção Científica Brasileira*, p. 125.

²⁹⁹ Lílian C.B. Duarte, *Política Externa e Meio Ambiente*, p. 17.

Conferência de Estocolmo, a delegação brasileira teve papel combativo, contestou as postulações dos países ricos e conquistou a simpatia das demais delegações de países em desenvolvimento, como China e Índia. Lílian Duarte resume as teses brasileiras levadas à Conferência de Estocolmo da seguinte maneira:

(...) a poluição não é um conceito absoluto (como a soberania), mas relativo, e se a interferência humana sobre o meio ambiente fosse tomada em termos absolutos, seria necessário eliminar a humanidade; os países em desenvolvimento não são poluidores, apenas possuem pequenos cistos de poluição; nos países menos desenvolvidos, a degradação ambiental deriva da pobreza, que origina fenômenos como erosão do solo, favelas e queimadas. Com o crescimento econômico a poluição da pobreza pode ser corrigida, e uma parcela do bolo pode ser destinada à correção da poluição da afluência (como é designada a poluição resultante do consumo dos países desenvolvidos).³⁰⁰

A Conferência de Estocolmo foi um palco de debates acalorados, envolvendo o confronto de opiniões essencialmente entre o norte industrializado e o sul em desenvolvimento. Gerou também uma série de expectativas e medidas, dentre elas a criação do PNUMA (Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente). Também como consequência da conferência, em outubro de 1973 o governo brasileiro cria a Secretaria Especial do Meio Ambiente (SEMA). Em 1983 a ONU convoca uma comissão de especialistas presidida pela norueguesa Gro Harlem Brundtland, que em 1987 apresenta o documento *Nosso Futuro Comum*, também conhecido como *Relatório Brundtland*, no qual é discutido o estado do meio ambiente do planeta e novos rumos recomendáveis para sua gestão. Esse documento consolida a expressão *desenvolvimento sustentável*. Em 1988, na esteira desse relatório, a Assembléia Geral da ONU aprova resolução determinando a realização de nova conferência internacional para avaliar os avanços desde Estocolmo. O Brasil se oferece como sede da conferência e a proposta é aceita. Lílian Duarte observa que, na segunda metade da década de 1980, quando José Sarney assume a presidência da república, “os refletores internacionais focalizaram o Brasil como o pior vilão ambiental em atividade”.³⁰¹ Essa fama ante os olhos da opinião pública internacional era fruto da política

³⁰⁰ Lílian C.B. Duarte, *Política Externa e Meio Ambiente*, p. 18-9.

³⁰¹ Ibid., p. 31.

militar de desenvolvimento pouco ou nada preocupada com a degradação ambiental, acirrada pelo avanço do desmatamento da Amazônia.

Na Rio-92 ou ECO-92 (continuação da Conferência Mundial das Nações Unidas para o Meio-Ambiente), realizada no Rio de Janeiro em 1992, ganha vulto em meio à opinião pública a noção de que os países altamente industrializados (EUA, UE, Japão) são os verdadeiros responsáveis pelas emissões de poluentes na atmosfera e demais danos ao meio-ambiente. A partir da ECO-92 surgem documentos e medidas como a Agenda 21 e o Protocolo de Kyoto. A conferência do Rio ajudou o Brasil a recerter sua imagem de “grande vilão ambiental”, suscitando intensos debates que extrapolaram as esferas oficiais. A esta altura, o movimento ambientalista - ou ainda apenas a consciência ecológica - já estava razoavelmente consolidada ao redor do mundo, inclusive em alguns países pobres. Enquanto isso, os EUA começavam a encarar as novas propostas ambientalistas como entraves à manutenção de sua economia, a maior e mais poluente do planeta. “Ironicamente, os cartazes de protesto identificavam não mais o Brasil como o vilão ambiental, mas os Estados Unidos”.³⁰²

Na conferência seguinte, Joanesburgo, 2002, o Brasil mudou sensivelmente o seu discurso em relação a Estocolmo, admitindo que “a pobreza não deveria servir de pretexto para afastar a percepção do agravamento dos problemas ambientais”.³⁰³ Embora Joanesburgo tenha representado poucas conquistas, a diplomacia brasileira contabilizou “como êxito a manutenção de princípios firmados na Rio-92, como o da responsabilidade comum mas diferenciada para os países desenvolvidos e em desenvolvimento.”³⁰⁴ Desde então, embora o desmatamento da Amazônia tenha desacelerado, de acordo com dados oficiais, o Brasil continua enfrentando velhos problemas ambientais, somados a novos como a biopirataria, a questão dos transgênicos e outros. A maior preocupação ambiental de governo, por meio da atuação de instituições como o Ministério do Meio Ambiente e o IBAMA (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis), o estabelecimento de programas de preservação ambiental e o desenvolvimento de

³⁰² Lílian C.B. Duarte, *Política Externa e Meio Ambiente*, p. 43.

³⁰³ Ibid., p. 54.

³⁰⁴ Ibid., p. 56.

tecnologias para matriz energética renovável (álcool, biodiesel) já afastaram o Brasil da imagem de grande predador do planeta.

Parada 88 reflete os primeiros movimentos em favor de novos paradigmas ecológicos no Brasil e no mundo, na tradição de textos literários como *Umbra* (1977), de Plínio Cabral. M. Elizabeth Ginway observa que

Em romances distópicos como *Umbra* (1977), de Plínio Cabral, e *Não Verás País Nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão, a degradação ambiental caminha de mãos dadas com a erosão das liberdades individuais na medida em que o Brasil enfrenta as consequências ecológicas e políticas do regime militar.³⁰⁵

Também se alinha à categoria mais geral das distopias, subgênero da ficção científica, no que partilha alguns aspectos comuns a outros filmes, como o já citado *Brasil Ano 2000*, em especial no teor de crítica a regimes autoritários ou à sociedade brasileira. Sobre a inspiração e o projeto do filme, José de Anchieta comenta:

A questão do ar e seus poluentes sempre foi discutida em meus filmes, porque o meu primeiro filho Daniel, hoje com 36 anos, ao nascer teve os brônquios comprometidos por causa da poluição do ar de São Paulo. Quando o vi pequenino respirando dentro de um balão de oxigênio decidi que iria abrir uma discussão a respeito. Naquele período (1974/1975) ainda respirávamos os ares da ditadura e, por ser de esquerda, não fui perseguido pelos militares, mas pelos meus próprios pares do partido que alegavam ser a minha temática muito “escapista”, distante da realidade. Para o partido era mais importante uma chaminé funcionando do que destruída, pois onde havia uma chaminé havia trabalho... Um conceito do século XIX. Enfim, depois que o filme foi realizado, fui muito perseguido por inverter a cartilha socialista. No entanto, os elementos trazidos à tona pela ficção, como a robótica, estão hoje impiedosamente instalados em toda a indústria mundial, inclusive no Brasil. O desastre do aquecimento global também é uma realidade que já se abordava nos idos de 75. E todas ou praticamente todas as chaminés foram demolidas.³⁰⁶

José de Anchieta declara que *Parada 88* foi feito desde o início com o objetivo de ser um alerta ecológico. Segundo o diretor, o longa é a somatória de três curtas-

³⁰⁵ M. Elizabeth Ginway et allii, “Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005, *Science Fiction Studies* # 103, Nov 2007, p. 382.

³⁰⁶ José de ANCHIETA, entrevista concedida por e-mail em 8/10/2005.

metragens anteriores: *A Flauta das Vértebras*, *Reticências* e *Ponto Final*, os quais funcionaram como ensaios preparativos. Anchieta conta que participou com *Reticências* de um festival de cinema ecológico em Montreal, no Canadá, em 1978, e lá pôde presenciar um debate profundo sobre meio ambiente. *Reticências* ganhou um prêmio especial, “talvez porque o júri estivesse preocupado com a ausência da discussão sobre essas questões ecológicas no Brasil. Havia já naquela época uma grande preocupação com os destinos da Amazônia”, comenta o diretor.³⁰⁷

Lembro-me bem de minha volta ao Brasil, eu acaloradamente discutindo com os meus amigos a questão e eles sem entender - ou sem querer entender o que eu estava dizendo, pois estavam todos voltados para uma ideologia maior que era a revolução armada. Não havia debate político algum sobre a questão ambiental, isso era coisa de “escapista”, de burguesia que não tinha o que fazer ou o que falar. Acredito ser um dos primeiros a levantar a questão, tanto no cinema quanto na televisão. Trabalhei durante algum tempo no Globo Repórter, onde as minhas propostas de fazer filmes sobre a questão ecológica eram geralmente acolhidas. Tive que fazer o filme para entendessem o meu repto, que tardiamente foi ouvido e discutido. As ideologias faliram, mas a ecologia se mantém em pauta, como pensamento universal para a salvação do planeta.³⁰⁸

Parada 88 foi realizado com recursos da extinta EMBRAFILME, na época presidida por Roberto Farias, que viu no argumento do filme “uma linguagem nova, diferenciada daquela que era vigente no cinema brasileiro de então, a ‘estética da fome’”³⁰⁹. Embora busque o distanciamento da estética cinemanovista, *Parada 88* traz alguns aspectos sintomáticos das condições de sua produção, os quais não deixam de constituir uma certa “estética da fome” em comparação ao cinema de ficção científica modelar americano. Isso pode ser verificado no cenário e na fotografia, que segundo o próprio diretor foram muito bem solucionados a despeito das restrições orçamentárias. Como o financiamento da EMBRAFILME não foi suficiente, Egberto Gismonti e Regina Duarte despenderam recursos próprios para que o filme fosse finalizado.³¹⁰

³⁰⁷ José de ANCHIETA, entrevista concedida por e-mail em 30/5/2007.

³⁰⁸ José de ANCHIETA, entrevista concedida por e-mail em 30/5/2007.

³⁰⁹ José de ANCHIETA, entrevista concedida por e-mail em 30/5/2007.

³¹⁰ José de ANCHIETA, entrevista concedida por e-mail em 30/5/2007.

O roteiro de *Parada 88* foi escrito pelo próprio José de Anchieta, em colaboração com Roberto Santos, e submetido a exame do escritor e estudioso de ficção científica André Carneiro. Segundo Carneiro, no entanto, suas sugestões não foram praticadas.³¹¹ A música de *Parada 88* foi composta por Egberto Gismonti, que criou junto com Geraldo Carneiro a canção “Feliz Ano Novo”. Foram intérpretes da trilha sonora Joyce, a Orquestra Sinfônica de Campinas e o Coral da Unicamp, com regência de Benito Juarez.³¹² O filme demonstra que uma trilha bem elaborada pode trazer ganhos importantes a uma narrativa de ficção científica. E quase trinta anos depois de seu lançamento, *Parada 88* tem mantida a atualidade de seu tema, conforme se verifica no recente relatório do IPCC da ONU e em filmes como o documentário *Uma Verdade Inconveniente (An Inconvenient Truth, 2006)*, de Davis Guggenheim, estrelado pelo ex-Vice Presidente americano Al Gore.

Avesso à rótulos, José de Anchieta afirma que desconhece um cinema de ficção científica no Brasil. Embora se declare influenciado pelas obras de Arthur C. Clarke, Ray Bradbury, Isaac Asimov, Kurt Vonnegut Jr. e até pela Bíblia, o diretor de *Parada 88* nega que seja um autor de ficção científica. José de Anchieta afirma ainda que o desafio maior na realização de *Parada 88* foi enfrentar a maledicência da crítica na época.³¹³

Vozes do além, ciborgues e uma heroína de outro planeta

Também de 1978, *As Filhas do Fogo*, de Walter Hugo Khouri, se insere nessa área limítrofe e obscura entre a ficção científica e o fantástico-sobrenatural, de onde sobressaem temas como a parapsicologia. Nesta produção de César Mêmolo Jr., Lynx Filmes e Editora Três, com argumento e roteiro do próprio Khouri, Ana (Rosina Malbouisson), uma jovem estudante de São Paulo, vai visitar sua amiga Diana (Paola Morra), que mora numa mansão em Gramado-RS, e na qual trabalham dois empregados e uma governanta. Sílvia (Selma Egrei), a mãe de Diana é falecida e o pai passa a maior parte do tempo viajando. Ana e Diana conhecem Dagmar (Karin Rodrigues), vizinha dedicada à parapsicologia e que realiza experimentos para captar a voz de pessoas mortas. Ela explica

³¹¹ André CARNEIRO, entrevista por e-mail em 8/2/2006.

³¹² Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 620.

³¹³ Entrevista com José de ANCHIETA por e-mail, 30/5/2007.

sua atividade às duas jovens dizendo ser isso “uma coisa que muita gente importante, inclusive cientistas, vêm fazendo no mundo todo”. Dagmar conta que esse a parapsicologia sempre a interessou, desde os tempos da faculdade. Sua família sempre viveu naquele mesmo lugar. “Nessa região acontecem fatos estranhos, coisas que seriam difíceis de imaginar para uma pessoa que não fosse sensitiva, ou que não tivesse a consciência aberta para esse tipo de coisas”, diz Dagmar às jovens, enquanto do lado de fora da casa, através da janela, a mãe de Diana observa a conversa. Dagmar continua explicando que agora vive só “para tomar consciência dos universos paralelos e das coisas que estão junto a nós, e que nós normalmente não vemos, ou não queremos ver. Hoje eu sei que os universos são múltiplos e as dimensões do tempo também. Tudo acontece sempre em sincronicidade. A nossa dimensão terrena é mujito limitada, mesquinha. Agora, se de um lado as minhas experiências com as vozes me deprimem, de outro lado, as minhas outras experiências, as minhas tentativas de alcançar outros mundos, têm sido maravilhosas”. Dagmar continua explicando que tudo começou depois da morte da mãe de Diana. Ouvindo a gravação de uma de suas aulas, Dagmar percebeu a voz da mãe de Diana na fita, quase imperceptível, chamando seu nome. Dagmar continua: “A verdade é que, apesar do fascínio disso tudo, as minhas experiências com as vozes me fazem muito mal. De um lado me veio a certeza de que a morte não existe, e essa é uma certeza total e definitiva. Mas pelo que eu pude ouvir dos mortos, uma coisa ficou patente: a angústia e o desespero continuam mesmo depois que a morte física chegou. Todas as vozes que eu gravei nestes últimos dez anos me soaram angustiadas e inquietas. Se o que a eternidade nos reserva é isso, então a humanidade é uma coisa mais trágica ainda do que se sua sorte fosse um final total e definitivo. Cessam as alegrias do corpo, e continuam a angústia, o medo e a solidão. Post-mortem é só isso”. Depois desse encontro de Dagmar com as duas jovens, situações estranhas passam a se suceder.

Essa longa seqüência de explanação é típica de filmes de ficção científica, o momento em que se organizam as bases do mistério, enigma ou desafio, numa espécie de colóquio que estabelece as “regras do jogo” narrativo. *Amor Voraz*, filme de Walter Hugo Khouri de 1984, também terá falas inteiras reservadas à contextualização ou explicação de conceitos. A seqüência em questão também serva para consolidar o caráter científico-

explorador da personagem Dagmar. Embora o objeto de suas pesquisas seja algo controverso – a paranormalidade, tantas vezes tomada como manifestação do fantástico ou sobrenatural -, Dagmar vale-se de artefatos técnicos (o gravador) e método científico (coleta e análise de dados) para proceder sua exploração.

**Ana (esq.) e Diana (dir.) encontram
Dagmar pela primeira vez.**



Dagmar é um amálgama de cientista e médium. Vizinha da propriedade, tudo indica que ela teve um relacionamento homossexual com a mãe de Diana, assim como esta mantém com Ana. Dagmar descobre que Ana também é sensitiva, e a jovem começa a ver e ouvir a mãe de Diana. A certa altura, Ana e Diana vão vestindo fantasias a uma suposta festa típica da região, mais parecida com algum tipo de ritual pagão, como uma festa de bruxas. Mas Dagmar as recebe em sua casa e informa que essa festa não é celebrada há anos. Na última, a mãe de Diana teria estado presente.

Dagmar (esq.), numa das ocasiões em que é vista com a falecida mãe de Diana.



Filmes recentes como *Os Outros* (*The Others*, 2001), de Alessandro Amenábar, ou *O Sexto Sentido* (*The Sixth Sense*, 1999), de M. Night Shyamalan, assemelham-se a As Filhas do Fogo enquanto thrillers de mistério em que personagens de pessoas mortas são vistas e confundidas com pessoas vivas. A estranha Gertrude, tia de Dagmar que costura as fantasias de Ana e Diana, teria na verdade morrido há anos. Depois de ver a mãe de Diana na companhia de Dagmar, Ana sofre um colapso. Finalmente, Diana também vê a mãe, grávida dela, ao lado de Dagmar. A jovem atira em Dagmar com o revólver do avô (que até então nunca fora carregado), foge para um cômodo vazio, abre a janela e encontra uma barreira de densa e estranha vegetação. O filme termina enigmático, na chave do sonho ou pesadelo, com Mariana, a governanta, fitando um buraco de bala numa árvore, e depois deixando a propriedade. Personagens misteriosos como o pedinte ou mendigo (que na verdade sugere não ser verdadeiramente um mendigo), ou mesmo a governanta Mariana, não são esmiuçados. Todos parecem guardar segredos terríveis, menos Ana, a mais inocente das personagens.

Depois desse encontro, situações estranhas passam a se suceder: um mendigo aparece morto no bosque, Sílvia, a falecida mãe de Diana, reaparece na companhia de Dagmar, Ana morre em circunstâncias misteriosas e Diana acaba assassinando Dagmar. Por fim, Diana acaba confinada à mansão, completamente envolta em³¹⁴ O estudosso e escritor de ficção científica André Carneiro também foi contratado para opinar a respeito

³¹⁴ Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 350.

do roteiro de *As Filhas do Fogo*. Ele observa que o filme tratava de parapsicologia, uma de suas especialidades, mas sua influência foi mínima no projeto.³¹⁵



Acima, próximo do fim de *As Filhas do Fogo*, Diana vê pela primeira vez a falecida mãe, ao lado de Dagmar.

As Filhas do Fogo termina afastando-se do domínio da ficção científica, muito embora o gênero subsista no filme em torno do tratamento “cientificionalizado” da paranormalidade. A trilha sonora de Rogério Duprat é praticamente constante, investindo no suspense costumeiro em filmes de mistério e horror.

Ainda em 1978, no filme *O Homem de Seis Milhões de Cruzeiros contra As Panteras*, escrito e dirigido por Luiz Antônio Piá, os assaltantes Lobo, Pardal e as três panteras seqüestraram Marinho (jogador de futebol na vida real, com passagem por times como Botafogo e Fluminense), craque da seleção brasileira, na véspera de um jogo entre Brasil e Tchecoslováquia. Os vilões pretendem trocá-lo pelo computador que comanda Coelho (Costinha), homem biónico e paladino da justiça criado pelo Prof. Cordeiro.³¹⁶ Mas Coelho usa seus superpoderes e, auxiliado pelos meninos Tisiu, Tico-Tico, Coleiro e Canarinho, liberta Marinho e prende os bandidos. O jogador chega ao Maracanã na companhia de Coelho e dos meninos, com a partida já iniciada, entra em campo no segundo tempo e marca o gol da vitória brasileira. Segundo crítica da época, *O Homem de 6 Milhões de Cruzeiros...* seria uma “Visível ‘chanchada’ (ou ‘pornochanchada’?) tentando capitalizar

³¹⁵ André CARNEIRO, entrevistas por e-mail concedidas em 8/2/2006 e 16/2/2006.

³¹⁶ Cf. SILVA NETO, *Dicionário de filmes brasileiros*, p. 406.

o momento televisivo do homem biônico e a fama tola das panteras também da TV.”³¹⁷ O filme de Piá fora lançado em meio ao sucesso na televisão das séries americanas *O Homem de 6 Milhões de Dólares*, protagonizada por Lee Majors, e *As Panteras (Charlie's Angels)*. Outros críticos foram mais severos, como Marcos de Faria, para quem *O Homem de 6 Milhões de Cruzeiros* seria “(...) um banquete de incompetência que nem mesmo os vários remédios digestivos são suficientes para diminuir sua desastrosa consequência.”³¹⁸ Ainda segundo o crítico, no filme de Piá

Há os costumeiros trejeitos do comediante [Costinha], imitações de Elvis Presley, quiproquós tão antigos quanto a múmia de Nefertite, um acabamento técnico dos piores que já vimos e, de quebra, a triste presença do craque Marinho, que foi do Botafogo e, hoje, é do Fluminense.³¹⁹

No ano anterior, Costinha já havia protagonizado uma paródia do filme *King Kong* (EUA, 1933, dir.: Merian Cooper e Ernest Schoedsack), *Costinha e o King Mong*, filme de 1977 escrito e dirigido por Alcino Diniz, com fotografia de Dib Lufti.³²⁰ Conforme lembra João Luiz Vieira,

Com *Costinha contra o King Mong*, pela primeira vez o cinema brasileiro conseguiu lançamento simultâneo ao do modelo original: um ideal de paródia por muitos anos. Tirando vantagem do aparato publicitário da superprodução de Dino De Laurentiis, o filme foi capaz de penetrar a barreira dos filmes americanos, ainda que dirigindo-se a um setor do público para o qual o original era inacessível, devido à sua proibição para menores de quatorze anos. *Costinha contra o King Mong* explora a popularidade do comediante Costinha (estabelecida previamente em paródias dos filmes de Tarzan, programas de televisão e comerciais) e do astro infantil Ferrugem, para compor uma imitação crua de *King Kong* onde, uma vez mais, o maior resultado alcançado é rir da pobreza brasileira: planos médios da mão do macaco gigante revelam uma cadeira preta, tentando imitar uma mão, as expressões da criatura são rígidas, a

³¹⁷ *O Estado de S. Paulo*, 17/12/1978, p. 46 (Hemeroteca Cinemateca Brasileira). Os seriados parodiados são *O Homem de 6 Milhões de Dólares* (*The Six Million Dollar Man*, 1974-1978) e *As Panteras (Charlie's Angels*, 1976-1981).

³¹⁸ Marcos Ribas de FARIA, “Banquete de incompetência”, em *Jornal do Brasil*, Serviço, nº 102, p. 2, 10/02/1978 (Arquivo José Inácio de Melo Souza).

³¹⁹ Marcos Ribas de FARIA, “Banquete de incompetência”, em *Jornal do Brasil*, Serviço, nº 102, p. 2, 10/02/1978 (Arquivo José Inácio de Melo Souza).

³²⁰ Cf. SILVA NETO, *Dicionário de filmes brasileiros*, p. 226-7.

miniatura do Cristo Redentor é precária, os efeitos são igualmente precários, permitindo ao espectador perceber facilmente que ele está assistindo a painéis fotográficos. Tudo isso poderia perfeitamente existir com outra intenção.³²¹

Em *Elke Maravilha contra o Homem Atômico*, durante a cobertura de misteriosos desaparecimentos atribuídos a um suposto cientista louco, Tião, repórter e fotógrafo de jornal, vê seu amigo, o menino Zeca, desaparecer diante de seus próprios olhos. É então que intervêm os “Totens do Bem”, oriundos da galáxia Ex, os quais vêm a Terra ajudar a combater o malévolos Dr. Kiriri, cientista louco que, auxiliado por sua secretária Mérilin, transforma pessoas em pó e depois as despacha para outras galáxias. Os “Totens” deixam Elke, sua emissária, no nosso planeta. Com seus poderes extraterrenos, Elke ajuda Tião a encontrar Zeca, prender o Dr. Kiriri e a secretária Mérilin, bem como libertar as pessoas que já haviam sido transformadas em pó. Esse filme infantil de ficção científica³²², lançado em 1978, foi uma co-produção da Kiko Filmes, São Francisco Filmes, W.Verde Filmes e Teatral Paulista, escrito e dirigido por Gilvan Pereira. Atuaram Elke Maravilha, Pedro de Lara, Mário Petráglio, Carvalhinho, Wanda Costa, Fernando José, Manfredo Colassanti, Regina Célia, Marcelo Lima, Yvone Catramby, Nelson Melim e Marcello Marcello.³²³ *Elke Maravilha contra o Homem Atômico* foi o último filme dirigido por Pereira, profissional polivalente que começou a carreira em 1964, trabalhando com J. B. Tanko, e passou por quase todas as funções, dedicando-se à conformação de um cinema infantil e adolescente, bem como a tentativas de psicologização da pornochanchada.³²⁴

No final da década de 1970, FC e comédia erótica são reunidos em *Mulher Biônica Sexy* (*Mujer Biônica Sexy*, 1979), co-produção Brasil-Colômbia da N Produções Cinematográficas, produzida e dirigida por Radi Cuellar e roteirizada por Nilton Nascimento, é uma comédia erótica que se apropria do ícone do robô ou andróide.³²⁵

³²¹ João Luiz VIEIRA, “From *High Noon* to *Jaws*: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”, In: Randal JOHNSON e Robert STAM (eds.), *Brazilian Cinema – expanded edition*, pp. 267-8.

³²² Cf. Fernão RAMOS (org.), *Encyclopédia do Cinema Brasileiro*, p. 243.

³²³ Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 297.

³²⁴ Fernão RAMOS (org.), *Encyclopédia do Cinema Brasileiro*, pp. 243/423.

³²⁵ Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 548. *Mulher Biônica Sexy* é provavelmente inspirado ou parodia a série de TV *A Mulher Biônica* (*The Bionic Woman*, 1976-1978).

Anos 1980

Mais FC e comédia erótica

Em 1980, *O Inseto do Amor*, dirigido por Fauzi Mansur, é outro bom exemplo de mescla da comédia erótica com a ficção científica. No filme, o inseto *Anophelis sexualis* tem poder afrodisíaco: quem por ele for picado tem de ter relações sexuais no espaço de duas horas, caso contrário morre. O cientista Hans Muller (Carlos Kurt, numa caricatura de um benigno cientista-louco alemão) viaja ao *habitat* do inseto e retorna com vários exemplares a seu laboratório em Ilhabella-SP. Mas, em meio a uma confusão protagonizada pelo cientista e autoridades pró e contra seus experimentos na ilha, os insetos acabam sendo liberados e começam a atacar a população inteira. Neste filme podemos reconhecer pelo menos dois elementos familiares à ficção científica, além da figura caricata do cientista: o tema da epidemia e o da alteração de comportamento por meio de fenômeno químico. *O Inseto do Amor* sugere também que a fé nada pode contra a natureza. O padre Soares (Jofre Soares), último baluarte da moralidade na ilha, para quem “o pecado está no pensamento, não no corpo”, finalmente sucumbe aos efeitos da picada do mosquito.

André Carneiro e paranormalidade

Também de 1980, *Alguém*, co-produção Lynxfilme e Embrafilme, dirigido por Júlio Xavier (também conhecido como Júlio Silveira), foi baseado no conto “O Mudo”³²⁶, de André Carneiro (autor de várias obras de ficção científica e do pioneiro *Introdução ao Estudo da ‘Science Fiction’*, de 1967), com roteiro de Júlio Silveira e Cecília Barros. Assim como o filme, o conto é bastante sutil, com nada muito deliberado em termos de associação com o imaginário da ficção científica – característica de boa parte dos trabalhos de André Carneiro. A base do conto é a especulação sobre o relacionamento interdito entre uma jovem (Lúcia) e um deficiente físico com dons paranormais (o mudo).

³²⁶ Publicado em André CARNEIRO, *O Homem que Adivinhava*, São Paulo: Edart, 1966.



Nuno Leal Maia como o mudo paranormal de *Alguém* (1980), de Júlio Silveira (ou Júlio Xavier).

O filme, jamais lançado comercialmente, é sobre o relacionamento entre a adolescente Maria Eugênia (Miriam Rios) e um dos empregados da fazenda (Nuno Leal Maia) de seu pai, nos anos 50. Esse homem misterioso é mudo e vive quase como eremita, numa espécie de abrigo que ele mesmo construiu. Ninguém sabe sua origem ou possui informações sobre sua história. Ele também tem um dom muito especial que fascina o povo das redondezas: os vegetais que ele acaricia dão frutos gigantes (uvas, pêssegos e jaboticabas). Conforme Maria Eugênia e o mudo estreitam a amizade, ela passa a chamá-lo de “alguém”. Mas o rico fazendeiro pretende enviar a filha para estudar na Suíça, quando entra em cena Pascal (Ewerton de Castro), professor de francês. A essa altura Eugênia aparenta um desenvolvimento físico precoce, o que leva a supor que a convivência dela com o mudo tenha provocado o amadurecimento acelerado do corpo da jovem. Eugênia e Pascal se apaixonam, ela engravidá, os dois se casam e vão viver em São Paulo. Enquanto isso, devido à solidão angustiante, o mudo definha até ser encontrado morto na fazenda.

Alguém se estrutura como as memórias de Maria Eugênia. É razoavelmente fiel ao conto, reproduzindo com certa acuidade a seqüência de eventos narrados. Alguns deslocamentos e substituições ocorrem, como o professor de francês no lugar do jovem agrônomo, o realce ou a diminuição de determinadas passagens, mas nada muito significativo à primeira vista. Sua fotografia elaborada evoca uma certa atmosfera onírica, ao mesmo tempo em que o filme apresenta uma faceta documentária sutil, um pequeno

retrato da vida rural paulista, em especial nas seqüências musicais. As inserções musicais trazem apresentações de músicas caipiras que funcionam como comentário à estória do mudo. *Alguém* se situa numa área limítrofe ambígua e movediça entre a ficção científica e a fantasia. Excetuando o poder do mudo de criar frutos gigantes, não há outro elemento que promova a descontinuidade entre o universo da diegese e o universo empírico do espectador implícito – a propósito, a narrativa é operada sem constrangimentos numa chave naturalista. Também não há nenhuma referência a qualquer entidade sobrenatural, o que caracterizaria mais facilmente o fantástico. Nesse sentido, *Alguém* se propõe uma ficção científica *soft-paranormal*, bastante liberada dos padrões mais ortodoxos do gênero - e modalidade com a qual André Carneiro tem razoável intimidade. Por outro lado, segundo André Carneiro não haveria qualquer dúvida:

O conto [“O Mudo”] e o filme [*Alguém*] são ficção científica, tratam de fatos paranormais, sem conotações místicas, espíritas etc. Na Europa ou na Argentina não há essa preocupação excessiva sobre o que é ficção científica, nome inapropriado para definir um gênero (vide meu *Introdução ao Estudo da Science Fiction*).³²⁷

Júlio Xavier comenta que *Alguém* nasceu na verdade como piloto de um projeto da Lynx Filmes de série para televisão, com 10 ou 12 episódios autônomos de 45 minutos cada, com temática fantástica, inspirada no Realismo Fantástico latino-americano e na ficção científica.³²⁸ Esse projeto surgiu em função de lei promulgada pelo então Ministro da Educação, Ney Braga, que determinava a produção nacional de uma porcentagem das séries exibidas em televisão. Isso levou várias produtoras de publicidade a entrarem com projetos. Quando *O Mudo* (ou *Alguém*) já estava pronto, a Globo lançou séries produzidas em seus estúdios, como *Malu Mulher* e *Carga Pesada*, o que abortou o projeto da Lynx, muito embora este já estivesse com 10 ou 12 sinopses aprovadas pelo Ministério da Educação.

³²⁷ André CARNEIRO, entrevista concedida por e-mail em 22/2/2006.

³²⁸ Júlio Xavier afirma que não se pode falar em ficção científica num país sem ciência, portanto a ficção científica no Brasil deveria ser mais próxima do Realismo Mágico, de “causos” e folclore. Segundo o diretor, “A ficção científica do Terceiro Mundo é mais Saci-Pererê do que foguete indo para a Lua.” (Entrevista com Júlio XAVIER feita por Cybelle TEDESCO, gravada em vídeo (mini-DV), dez/2006).

Alguém foi exibido muito rapidamente numa sala de cinema em São Paulo, depois foi lançado em vídeo e chegou a ser transmitido pela TV.³²⁹

Neonazismo tupiniquim

O site *Putrescine*, dedicado a “atrocidades e aberrações cinematográficas” nacionais e internacionais, menciona *O Último Cão de Guerra*, filme de 1980 dirigido e protagonizado por Tony Vieira (ator, produtor e diretor de pornochanchadas, faroestes e policiais de baixo orçamento)³³⁰, como “*Trash ULTRA RARO*, recomendado pra quem acha que já viu de tudo!”³³¹ Uma realização da Mauri Queiroz Produções Cinematográficas³³², *O Último Cão de Guerra* abre com seqüência no berçário de um laboratório rural controlado por militares neonazistas, comandados pelo general Zog e pelo tenente Espárrago, que trajam uniformes semelhantes aos da SS. Em tempo e país indeterminados, Zog e seus asseclas servem à “causa”, que inclui a criação de uma “raça pura” e a conquista da América Latina, Austrália e África (a Europa não interessa, segundo o general, porque estaria em “decomposição física e mental”). Rotineiramente, jovens filhas de fazendeiros da região são trazidas à força para o laboratório, onde servem como reproduutoras em experiências de purificação da raça humana. As prisioneiras também servem de cobaias para experimento no qual o general Zog pretende provar que o ser humano é capaz de sobreviver mais de três minutos e meio (*sic*) a dor intensa. Farto da opressão, o pai de duas moças capturadas pelos militares contrata um mercenário para salvá-las. O mercenário é Jô (Tony Vieira), que surge pela primeira vez saído de um helicóptero, e logo pergunta onde estaria havendo a revolução. Veterano de guerra, o herói aceita a tarefa e parte na companhia de seu parceiro Gato e mais um voluntário com o objetivo de resgatar as jovens. A relação entre Jô e Gato é a de uma dupla cômica, na qual o

³²⁹ Entrevista com Júlio XAVIER feita por Cybelle TEDESCO, gravada em vídeo (mini-DV), dez/2006.

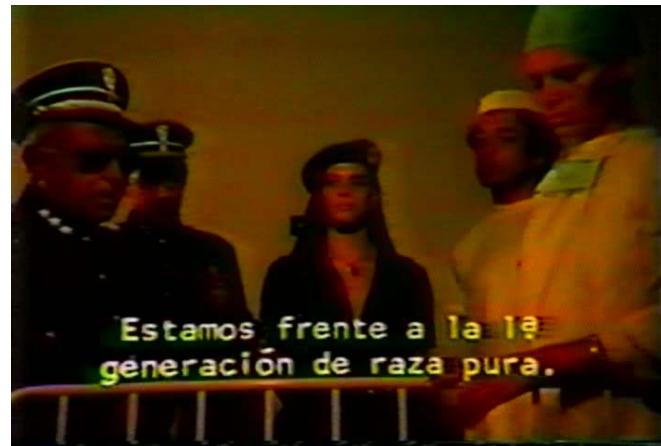
³³⁰ “Criador do herói solitário, [Tony Vieira] interpretou, produziu e dirigiu cerca de 15 filmes de faroeste e policiais de produção barata, inicialmente fazendo par romântico com Claudette Joubert e papel cômico com Heitor Gaiotti, que completou o trio de aventureiros de suas fitas.” F. RAMOS e L. F. MIRANDA (orgs.), *Encyclopédia do Cinema Brasileiro*, p. 569.

³³¹ http://www.putrescine.com.br/lista_nacionais.html

³³² Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 829.

primeiro faz o papel do herói sensato e sedutor, e o segundo é o trapalhão. Depois de muitos tiroteios, cenas de sexo e mulheres nuas, os heróis resgatam as prisioneiras e eliminam Zog, Espárrago (ex-parceiro de Jô e então seu arquiinimigo) e seus asseclas. Mas a essa altura muitos já morreram, restando apenas Jô, sua namorada dissidente da “causa”, Gato e a cigana, que partem juntos em direção ao sol. Em resumo, *O Último Cão de Guerra* é uma sátira ao nazismo e ao militarismo em geral, bem como ao cinema de gênero norte-americano (em especial o filme de guerra, o filme de ação e a ficção científica), com algumas passagens e diálogos bastante espirituosos. Nessa espiral de citações, a ficção científica fica por conta especialmente do plano dos militares neonazistas, auxiliados por “cientistas” simpáticos à “causa” – ainda que isso não configure um *novum* muito evidente, haja visto que as ações de Zog e seus seguidores não passam de uma caricatura das práticas nazistas.

Neonazistas da América do Sul conduzem experimentos de purificação racial em *O Último Cão de Guerra* (1980), de Tony Vieira.



O médico e o monstro trapalhões

Comédia e ficção científica prosseguem juntas em *O Incrível Monstro Trapalhão*, filme de 1981, dirigido por Adriano Stuart. Aqui um modesto cientista brasileiro chamado Jegue (Renato Aragão) faz pesquisas para descobrir um combustível derivado do marmeleiro, enquanto trabalha com Dedé, Mussum e Zacarias na equipe de

mecânicos que assessorava o piloto Carlos. Quando está em seu laboratório repleto de aparelhos, substâncias coloridas fumegantes e fórmulas químicas anotadas por todo o lugar, Didi é o “Dr.” Jegue, que fala até em genética e inventa coisas malucas como uma “bicichuva” (bicicleta coberta). Jegue é apaixonado por Ritinha (Alcione Mazzeo), mas não parece correspondido. Inspirado por uma figura do Super-Homem presa na parede do seu laboratório, o atrapalhado cientista decide inventar uma substância que o faça forte e bonito. Mas ao ingerir a beberagem, Jegue se transforma temporariamente num gigante brucutu feioso, porém dotado de força sobre-humana. As confusões continuam e o Dr. Jegue acaba descobrindo o tão sonhado combustível de marmeleiro, muito mais eficiente do que a gasolina. É graças a ele que Jegue vence espetacularmente uma corrida substituindo o piloto Carlos. A notícia se espalha e Jegue é saudado como inventor de um combustível substituto do petróleo. Os árabes se interessam pela fórmula, assim como os russos. É feito um leilão em que os árabes ganham dos russos com uma oferta de US\$ 100 milhões pela fórmula mas, na hora de assinar o contrato da venda, Jegue recua numa crise de consciência patriótica. Os árabes decidem “engrossar”, mas Jegue toma sua poção e se transforma no monstro que põe os estrangeiros para correr. Depois disso, no entanto, os russos seqüestraram as mocinhas e chantageiam Jegue e seus amigos. Graças ao telefone do laboratório de Jegue (literalmente um orelhão), que conta com um “identificador” que faz uma imagem do local onde se originou a chamada, os heróis rumam para o Playcenter, local do cativeiro das mocinhas. Lá os trapalhões armam a maior confusão, Jegue se transforma no monstro uma vez mais e as mocinhas são salvas. Finalmente, o cientista atrapalhado é recebido em Brasília, junto com seus amigos, para trabalhar no projeto do combustível alternativo em benefício do país. Mas o herói declina o convite, deixando-o apenas para seus companheiros, e parte com Ritinha num Gordini com US\$ 200 milhões em dinheiro e barras de ouro.

Obviamente a novela *O Médico e o Monstro* (1886), de R. L. Stevenson, está na origem do *plot* deste filme d’Os Trapalhões, embora suas referências mais marcantes evidentes pareçam ser *O Professor Aloprado* (*The Nutty Professor*, 1963), de Jerry Lewis, e o personagem de quadrinhos “O Incrível Hulk” (1962), de Stan Lee e Jack Kirby.

Vale a pena notar como, neste filme d'Os Trapalhões, temos uma elaboração mais consistente em termos de reafirmação de “valores nacionais”. Em *O Incrível Monstro Trapalhão*, a ciência e a tecnologia são 100% nacionais e objeto de cobiça internacional. A auto-ironia fica por conta apenas da origem do tal combustível alternativo – o marmeleiro – e o nome do cientista-inventor – Jegue. No entanto, “russos” e “árabes” irão disputar acirradamente um *know how* brasileiro, depois que seu detentor recua na intenção de vender uma “riqueza nacional”. Ainda que na chave da comédia, a mensagem patriótica ou de reafirmação de valores nacionais é bem clara no filme, especialmente endereçada às crianças. Isso vai ao encontro do que José Mário Ortiz já havia observado em parte da própria filmografia dos trapalhões, em especial no que o autor define como “subserialidade II: Temas Sociais/Nacionais”.³³³ Uma variação desse nacionalismo também será evidenciada por Ortiz Ramos um pouco mais tarde, no seriado *Armação Ilimitada*.³³⁴ Trata-se, portanto, de um traço relativamente perene no audiovisual brasileiro, que emerge de maneira particular nos filmes/séries que lidam com o imaginário da modernidade e signos estrangeiros, numa constante disputa entre a “reafirmação” e o “tir de si mesmo”.



À esq., Jegue (Renato Aragão), em seu laboratório; à dir., a criatura de *O Incrível Monstro Trapalhão* (1981), de Adriano Stuart. Iconografia típica da FC e empréstimo do Hulk.

Perigo nuclear

No mesmo ano de 1981, o libelo antiatômico de Roberto Pires, *Abrigo Nuclear*, propõe novamente um tratamento mais sério dos temas da ficção científica. Com roteiro

³³³ Cf. José Mário Ortiz RAMOS, *Cinema, Televisão e Publicidade*, pp. 125-6.

³³⁴ Cf. Ibid., pp. 217-24.

escrito por Pires e Orlando Senna, o filme trata da problemática da energia nuclear e seu impacto ambiental. Glauber Rocha sugere que o roteiro de *Abrigo Nuclear* derivou de idéias do físico César Lattes. Segundo Glauber, Pires teria tido contato com o grande cientista brasileiro.³³⁵ *Abrigo* foi rodado depois de quatro anos de pesquisa e com uma equipe “topa-tudo”, em estúdio construído na orla marítima de Salvador (bairro Boca do Rio), no local onde antes Pires havia filmado *Redenção* (1959).³³⁶

Em *Abrigo Nuclear*, Lat (Roberto Pires) é o encarregado da manutenção de detritos radioativos na superfície. Em sua última inspeção de rotina, constata sérios problemas na estocagem do lixo atômico e risco de explosão que poderia comprometer o abrigo subterrâneo. Mas seu relatório alarmante é considerado insubordinação por Avo, a comandante do abrigo que mantém a população subterrânea em estrita disciplina e ignorante de que, no passado, a humanidade já havia habitado a superfície. Então Lat junta esforços a um grupo clandestino, liderado pela geóloga Dra. Lix (Norma Benguel), contrário ao “Sistema Cibernetico Nuclear” e dedicado a um plano secreto, o “Projeto Alfa”, que visa desativar os reatores nucleares, reabilitar métodos limpos de geração de energia, reformular o modo de vida da sociedade e reconquistar a superfície.



***Abrigo Nuclear* (1981), de Roberto Pires. Distopia num filme-manifesto contra o uso descontrolado da energia nuclear.**

³³⁵ Cf. Glauber ROCHA, *Revolução do Cinema Novo*, p. 464.

³³⁶ Luiz F. A. MIRANDA, *Dicionário de Cineastas Brasileiros*, p. 261.

Pelo enredo e cenário da cidade subterrânea, bem como pela caracterização do personagem Lat, o filme de Pires relembrava *THX-1138* (1971), de George Lucas, por sua vez inspirado na trama de indivíduo que se recusa a obedecer as regras de uma sociedade do futuro totalitária, presente em romances de ficção científica como *Admirável Mundo Novo* (*Brave New World*, 1932), de Aldous Huxley, *Nós*³³⁷ (*We*, 1924), de Evgeny Zamiatin, e *1984* (1948), de George Orwell. As cenas de Lat na superfície, em trajes especiais, lembram um pouco Thomas Jerome Newton (David Bowie) em seu planeta de origem no filme *O Homem que Caiu na Terra* (*The Man Who Fell to Earth*, 1976), de Nicholas Roeg. A cenografia e o figurino são criações do próprio Roberto Pires, e lembram também filmes de ficção científica americanos dos anos 50, como *Guerra entre Planetas* (*This Island Earth*, 1955).

Abrigo Nuclear é um dos mais genuínos filmes brasileiros de ficção científica e, assim como *Parada 88*, claro representante do subgênero das ecodistopias. O filme foi lançado no mesmo ano de publicação da famosa ecodistopia de Ignácio de Loyola Brandão, *Não Verás País Nenhum* (1981), “apocalipse brasileiro” sobre um país “devastado por uma tecnologia predatória e politicamente opressiva”, obra de leitura inquietante que deixa uma amarga sensação de “isto já está acontecendo”.³³⁸ M. Elizabeth Ginway observa que

Os romances distópicos do período são caracterizados pela nostalgia pelo passado, especialmente no retrato idealizado da natureza e das mulheres como repositórios da autêntica identidade brasileira, conforme visto em obras como *Fazenda Modelo* (1974), de Chico Buarque, *Adaptação do Funcionário Ruam* (1975), de Mauro Chaves, *O Fruto do Vosso Ventre* (1976), de Heriberto Sales, *Asilo nas Torres* (1977), de Ruth Bueno, e *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* (1976), de Maria Alice Barroso.³³⁹

³³⁷ No Brasil, também conhecido como *A Muralha Verde*.

³³⁸ Sobre *Não Verás País Nenhum*, a edição do Círculo do Livro (1982) registra: “Ao criar o que chama de ‘apocalipse brasileiro’, o autor desvenda a realidade de um país devastado por uma tecnologia predatória e politicamente opressiva.

Nessa espécie de fantasia, que é uma lúcida antecipação, os leitores têm a ilusão de que tudo se passa no futuro. E, como declara Loyola, ‘quando terminam, são perseguidos por uma sensação de desconforto, de inquietação: vão à rua e olham; lêem os jornais, assistem à televisão e descobrem, surpresos, que *aquele futuro já chegou*’”. (O autor e sua obra, In: Ignácio de Loyola BRANDÃO, *Não Verás País Nenhum*, p. 330).

³³⁹ M. Elizabeth GINWAY et allii, “Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005”, *Science Fiction Studies* # 103, Nov 2007, p. 382.

Realizado durante a ditadura militar, *Abrigo* também foi contemporâneo da euforia atômica do governo brasileiro, que depositava grandes expectativas nas usinas nucleares de Angra dos Reis, a primeira das quais, Angra 1, começou a ser construída em 1972, teve a primeira reação em cadeia estabelecida em 1982 e entrou em operação comercial em 1985.³⁴⁰ *Abrigo Nuclear* surge como crítica à essa euforia atômica, bem como ao regime ditatorial como um todo, especialmente na figura da sociedade subterrânea. Sob esse prisma, a sociedade subterrânea de *Abrigo* também pode ser lida como alegoria da sociedade brasileira sob regime militar e, desta forma, soma-se a outras distopias brasileiras como *Brasil Ano 2000* e o próprio *Parada 88*. No campo literário, M. Elizabeth Ginway observa que todas as distopias brasileiras são

(...) representações alegóricas de um Brasil sob governo militar, com claras alusões ao uso calculado, pelo regime, de censura, controle da mídia, tortura, aprisionamentos e desaparecimentos, todas táticas características do “golpe dentro do golpe” de 1968, engendrado pela linha-dura dos militares. Por essas razões, os enredos das distopias brasileiras tendem a girar em torno da rebelião coletiva ou individual contra uma tecnocracia perversa e arbitrária, “brasilianizando”, por assim dizer, cenários familiares dos primeiros exemplos de ficção distópica. Uma importante apresentação das distopias brasileiras é a sua tendência de protestar contra a política governamental de modernização, tanto

³⁴⁰ A Cnen (Comissão Nacional de Energia Nuclear) foi criada em 1956 por Juscelino Kubitschek. Em 1967, Costa e Silva criava o Programa Nuclear. Em 1971, Médici assinou contrato com a Westinghouse, mas a empresa não transferiu tecnologia ao Brasil. Ernesto Geisel criou a Nuclebrás em 1974 e, em 27/06/1975, o Brasil assinava acordo com a Alemanha. Angra 2 começou a ser construída pela construtora Norberto Odebrecht em 1976. Em 1978, a Marinha iniciou o Programa Nuclear Autônomo (ou “paralelo”), desenvolvido no Ipen, em São Paulo. Angra 1 começa a fornecer energia em 1982. Em 1987 era anunciado que o Brasil dominava o processo de enriquecimento de urânio por ultracentrifugação. A Constituição de 1988 veta armas nucleares e o Programa Nuclear Autônomo é fundido com o oficial. A Nuclebrás é extinta e a tecnologia de jato centrífugo é abandonada, também em 1988. A partir de 1983, o ritmo da construção de Angra 2 é desacelerado e, em 1991, o governo brasileiro decide retomar o projeto da usina. Em 1994 as obras de Angra 2 recebem recursos previstos para Angra 3. A um custo de R\$ 12 bilhões, Angra 2 começa a gerar energia em 2000 - a primeira reação em cadeia de Angra 2 ocorreu em 14 de julho de 2000, e a fase de testes da usina foi concluída em 21 de dezembro do mesmo ano. Em 2004 entra em operação a primeira fábrica de enriquecimento de urânio das Indústrias Nucleares do Brasil, em Resende-RJ, com tecnologia nacional. A usina Angra 3, contratada juntamente com Angra 2, em 1976, ainda não foi concluída. Em junho de 2007 o Conselho Nacional de Política Energética aprova a retomada da construção de Angra 3, paralisada desde 1986. (informações obtidas no sítio da Eletrouclear – Eletrobrás Termonuclear S.A.: <http://www.eletronuclear.gov.br>, e no jornal *Folha de S. Paulo*, 1º/07/2007, Brasil, A10). Cumpre observar que, a despeito de encontros internacionais como a Conferência de Estocolmo das Nações Unidas sobre o Ambiente Humano, em 1972, o desenvolvimento industrial tinha precedência sobre questões ambientais na agenda do governo militar brasileiro (Cf. M. Elizabeth GINWAY, *Ficção Científica Brasileira*, p. 108).

quanto contra a de repressão. Ao fazê-lo, elas sucumbem ao que Robert Scholes e Eric Rabkin chamam de “um impulso atávico para retornar ao que é percebido como uma época melhor em um sentido coletivo de história, ou em um senso individual de infância.” Esta saudade explica o impulso por trás da nostalgia pelo passado na ficção distópica brasileira, e seu uso de mitos de identidade brasileira como símbolos de oposição às políticas de modernização da ditadura, como é mais claramente visto nas representações da natureza e do meio ambiente, e, de modo interessante, no seu retrato das mulheres.³⁴¹

Ginway acrescenta, porém, que autores como Flora Süsskind acreditam que muitas das ficções distópicas brasileiras, a despeito das boas intenções de seus autores e vigor de suas críticas sociais e políticas, acabariam reforçando inconscientemente o projeto da ditadura militar, uma vez que recorreriam a representações alegóricas e portanto limitadas da nação brasileira. O que Ginway comenta a respeito da ficção distópica brasileira pode ser constatado também no cinema, especialmente em *Abrigo Nuclear*. No filme de Pires temos como temas centrais a catástrofe ecológica decorrente da modernização inescrupulosa e a rebeldia de um indivíduo, ou grupo de indivíduos, frente a um governo totalitário, que mantém a população ignorante dos fatos e da História. Esse grupo rebelde também encarna uma nostalgia pelo passado, uma vez que sonha reconquistar a superfície e viver em meio à natureza, como seus antepassados. Sob uma ótica que enfatiza o potencial alegórico do discurso, a radioatividade supostamente letal que dominaria a superfície do planeta em *Abrigo Nuclear* equivaleria a outros inimigos invisíveis, como talvez o próprio comunismo. Essa leitura é reforçada pelo fato de que Lat sobreviverá durante bom tempo à beira da praia, concretizando os ideais de nostalgia e encontro com a natureza, bem como demonstrando que a ignorância imposta por um regime totalitário pode ser mais letal que a atmosfera radioativa.

De toda maneira, *Abrigo* insere-se no subgênero da ficção mundial das distopias didáticas de alerta contra o perigo nuclear, as quais, dentro de uma iconografia da ficção científica, segundo Gary K. Wolfe, operam sob o signo da “terra devastada” ou *wasteland*.³⁴² Junta-se a filmes como *Parada 88* na especulação sobre catástrofes

³⁴¹ M. Elizabeth GINWAY. *Ficção Científica Brasileira*, pp. 94-5.

³⁴² Cf. Gary K. WOLFE, *The Known and the Unknown: the Iconography of Science Fiction*.

ambientais de origem tóxica ou radioativa, antes mesmo do acidente da usina nuclear de Chernobyl, em 26 de abril de 1986, na União Soviética.

Antes de *Abrigo*, Roberto Pires, pioneiro do longa-metragismo baiano e inventor do Igluscope³⁴³, havia feito *Alfa Beta Gama* (1980). Depois de *Abrigo*, o cineasta escreveu e dirigiu seu último filme, o docudrama *Césio 137: Pesadelo de Goiânia*, de 1990. Roberto Pires faleceu em 2001, vítima de câncer que pode ter sido causado por sua exposição a lugares contaminados enquanto realizava *Césio 137*.

Terrir

Mas a comédia continuaria, no entanto, muito ligada à ficção científica manifesta no cinema brasileiro. Em 1982 teremos *O Segredo da Múmia*, de Ivan Cardoso, clássico do “Terrir” e também passível de associação à ficção científica. No filme de Cardoso, o cientista brasileiro Expedito Vitus (Wilson Grey) aplica seu “elixir da vida” à múmia de um psicopata que viveu no Egito antigo, ressuscitando-o. A múmia começa então a cometer crimes sob a tutela do Dr. Vitus, “cientista louco” revoltado pelo não-reconhecimento de sua genialidade. Segundo Juliano Tosi,

Neste fabuloso *Segredo*, Ivan mistura tudo aquilo que é/seria lixo cultural, culturalmente “menor” – cinema vagabundo americano & pornochanchada, terror & comédia (ou *terrir*), aventura barata & um *newsreel* de araque, sem esquecer da linguagem de quadrinhos e dos diálogos de seriado de TV (...)

“O negócio é experimentar”, diz a certa altura o professor Expeditus Vitus, dando a chave da fita: cinema oswaldiano, antropofágico, de invenção, deglutiindo (não seria vampirizando?) a mitologia dos filmes B e tudo o mais que for consumido por estas bandas.³⁴⁴

³⁴³ “Cineasta de apurada artesania, pioneiro e, algumas vezes, inventor de fórmulas, Roberto Pires tem um estilo no qual os elementos da linguagem cinematográfica encontram-se sempre a serviço do corte em movimento, da ação, dos movimentos de câmera. Pioneiro do longa-metragismo baiano, realizador de *Redenção* que, rodado em quatro anos – com uma lente anamórfica inventada pelo cineasta, a Igluscope (como a do Cinemascope) – serve de locomotiva para a eclosão do ciclo baiano de cinema.” (F. RAMOS e L. F. MIRANDA (orgs.), *Encyclopédia do Cinema Brasileiro*, p. 429).

³⁴⁴ In: Eugênio PUPPO e Vera HADDAD, *Cinema Marginal e suas Fronteiras* (CCBB).

Notemos no texto de Tosi a referência a um “cinema oswaldiano, antropofágico”, característica recorrente em praticamente toda manifestação paródica da ficção científica no cinema brasileiro.

Com roteiro de Rubens Luchetti, que tem uma rápida aparição, assim como Júlio Medaglia, autor da música, *O Segredo da Múmia* foi uma realização da Super 8 Produções Cinematográficas e da Embrafilme, tendo Zelito Viana como produtor executivo. O filme traz uma infinidade de referências à cultura de massa, como se constata pelo flerte com a estética das histórias em quadrinhos e pelas citações de filmes hollywoodianos, dentre os quais as superproduções de Cecil B. De Mille ou *Cidadão Kane*, de Orson Welles, na cena em que José Mojica Marins interpreta o guardião do mapa da múmia. *O Segredo* tem aspectos e passagens memoráveis que demonstram grande intimidade com a linguagem cinematográfica, a despeito do *kitsch* assumido. Exemplos disso são as cenas de Expedito Vitus e sua equipe no Egito, quando descobrem a múmia, bem como a manipulação da linguagem do *newsreel*. Com orçamento “anão”, Ivan Cardoso filma o Egito sem sair do Rio de Janeiro, em passagens de sintaxe competente e espirituosa, o que lembra jocosamente os filmes americanos que retratavam a Babilônia sem sair da Califórnia - alguns deles milionários. Segundo Jairo Ferreira,

Cinema de energia das formas, sempre cósmico/comicamente, *O Segredo da Múmia* seria também serial tragicomédia, pira piramidal Maia, desmumificação/desmitificação, lance altamente crítico em relação a toda uma estagnação dos clichês pornoboca ou pornochic.

Com uma estrutura narrativa facilmente assimilável por qualquer espectador, o filme é cinema da forma agitando fórmulas, *o Egito que Hollywood não mostrou*, reciclagem/transfiguração de clichês de *spectacle* num filme de baixo custo, um susto no cinemão. Não lhe falta o alto vôo cultural nem os ingredientes de aventura, violência e erotismo. Tudo num reencontro da inteligência com a bilheteria.³⁴⁵

De fato, o filme de Ivan Cardoso oferece um esquema de apreensão em camadas capaz de agradar uma ampla gama de espectadores. Além de elogiar o trabalho dos autores, em especial o de Felipe Falcão como assistente do cientista, Jairo Ferreira destaca que, em *O Segredo da Múmia*, “O acerto maior, sua originalidade, é o tom

³⁴⁵ Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 245.

encontrado, mistura fina: *neo-chanchada no horror*, não escapando à *sina do aventureiro*: a sina ensina: o horror-faz-me-rir.”³⁴⁶

O Segredo teve repercussão positiva no exterior, em especial no âmbito da crítica de cinema fantástico. Em seu livro *Cinema de Invenção*, Jairo Ferreira faz um apanhado geral da crítica internacional do filme de Cardoso. Por exemplo, nas palavras de Alain Scholocoff, editor da prestigiada revista *Écran Fantastique*,

Saborosa paródia da série B hollywoodiana, homenagem irreverente porém autêntica aos célebres clássicos da Universal dos anos 30, *O Segredo da Múmia* inscreve as *gags à la Mack Sennet* com a maior eficácia no universo filmico cortante do impressionante realizador brasileiro (o de José Mojica Marins). Uma verdadeira história em quadrinhos cinematográfica, construída sobre um registro de deliberado mau gosto, *O Segredo* provoca liberação e uma divertida nostalgia. Um novo e talentoso diretor brasileiro acaba de nascer.³⁴⁷

Segundo Beatriz Pacheco Pereira, da *Revista Cinema Novo* de Lisboa,

(...) o menos que se pode dizer deste filme é que foi feito com amor apaixonado pelos filmes e pelo cinema. As relíquias da Universal, RKO e Hammer Films tiveram em Ivan Cardoso um inovador poético e bem-humorado de algumas cenas dos clássicos do cinema fantástico. *O Segredo da Múmia* é também um mosaico em preto e branco ou a cores, tão depressa documental como de ficção, correndo da farsa para o drama, tudo à mistura com o calor tropical e *non-sense* tipicamente brasileiro.³⁴⁸

Notemos que as referências a “mosaico” e “mistura com o calor tropical e *non-sense* tipicamente brasileiro” na crítica de Pereira reforçam a idéia de um filme “em camadas”, bem como a impressão de um suposto método antropofágico que perpassaria grande parte, senão toda ficção científica manifesta no cinema brasileiro. Nesse panorama, *O Segredo da Múmia* seria um dos filmes mais emblemáticos dessa atitude antropofágica da ficção científica no nosso cinema.

³⁴⁶ Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 246.

³⁴⁷ Alain SCHOLOCOFF apud Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 247.

³⁴⁸ Beatriz Pacheco PEREIRA, apud Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 247.

Além de premiações no Brasil, *O Segredo da Múmia* ganhou o Grande Prêmio da Crítica no Cine Imaginário e Ficção de Madri, Espanha, em 1982.³⁴⁹

Os Paspalhões em Pinóquio 2000 – ou simplesmente *Pinóquio 2000* -, filme de 1982 dirigido por Victor Lima, é outra comédia brasileira impregnada de ficção científica. Neste filme, o inescrupuloso dono de uma fabrica de papel higiênico pretende destruir todas as fábricas concorrentes para, em seguida, poluir os rios próximos às cidades, provocando assim um mega-surto de diarréia que irá favorecer enormemente as vendas de seu produto. Mas Kiko (Rony Cócegas), Bira (Olney Cazarré) e Curió (Sidney Marques) cruzam o caminho do vilão e resolvem agir em defesa da população.³⁵⁰

Turma da Mônica, punks e poética alienígena

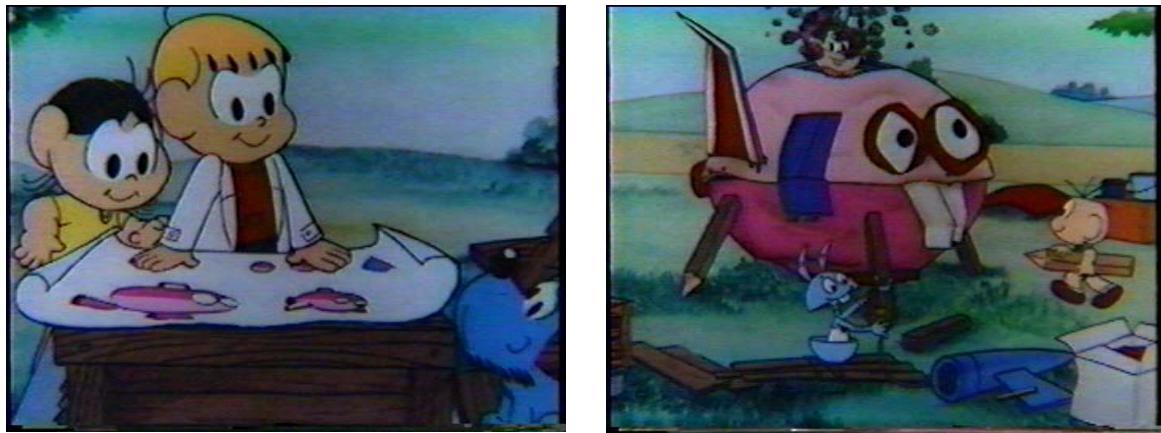
Em 1983, *A Princesa e o Robô*, realização da Black & White and Color Produções, juntamente com a Embrafilme, traz a turma da Mônica numa aventura espacial. Com roteiro de Itsuo Nakashima e José Marcelo Nicolosi, produção e direção de Maurício de Souza, o filme abre com narração falando da descoberta dos pulsares - “estrelas que pulsam como um coração de luz” -, acompanhada por imagens que se concentram num planeta em forma de coração. Esse planeta abriga uma estrela pulsar, cuja luz viaja pelo espaço e acaba por atingir um robô-recruta de “Cenourano”, planeta com a forma de uma cenoura, habitado principalmente por coelhos humanóides e robôs. Segundo o narrador, diz a lenda que aquele que fosse atingido pela luz desgarrada de um pulsar jamais seria a mesma pessoa.

Tempos depois, o robozinho vai parar na Terra, onde é encontrado por Mônica e sua turma. O alienígena então exibe às crianças as imagens do que lhe tinha acontecido. Em Cenourano, ele havia vencido o torneio pela mão da princesa Mimi, pela qual havia se apaixonado, graças à luz que recebera do pulsar. Mas o robozinho é impedido de se casar com a princesa, pois não tem um coração. O rei, pai de Mimi, dá “três dias-cenoura” para que o robô consiga um coração, caso contrário sua filha se casará com o malévolos Lorde

³⁴⁹ Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, pp. 732-3

³⁵⁰ Cf. Wikipédia (http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Paspalh%C3%B5es_em_Pin%C3%BCquio_2000) e Putrescine (<http://www.putrescine.com.br/>).

Coelhão, segundo colocado no torneio. Continuando com suas trapaças, o Lorde Coelhão empacota o robozinho e despacha-o para a Terra, onde acabará sendo encontrado pela turma da Mônica. Para ajudar o robozinho, a turma reforma uma espaçonave que estava na oficina do Franjinha e viaja até o planeta em forma de coração, com o objetivo de conseguir a estrela pulsar. Mas a missão será constantemente atrapalhada por Lorde Coelhão e seus asseclas, dentre eles o espião Zoiudo. Mesmo assim, finalmente o robozinho consegue o pulsar como coração e acaba se transformando num coelho de verdade, numa adaptação da estória de Pinóquio.



Franjinha como cientista e a turma da Mônica ajudando o robozinho alienígena em *A Princesa e o Robô* (1983), animação de Maurício de Souza.

Além de *Pinóquio*, *Star Wars* (EUA, 1977, dir.: George Lucas) é outro importante modelo para este filme infantil de Maurício de Souza, conforme se verifica em sua estrutura imitativa da *space opera*, ou na mescla de ficção científica com capa-e-espada, bem como na caracterização de Lorde Coelhão, vagamente inspirado em Darth Vader. Como outros filmes infantis brasileiros, *A Princesa e o Robô* é uma fábula ou conto de fadas que se apropria de ícones da ficção científica (o robô, a nave espacial, o planeta distante), numa narrativa de fundo moral.

Ainda em 1983, *Punk's, Os Filhos da Noite*, escrito, produzido e dirigido por Levy Salgado, é inspirado no filme *Os Guerreiros da Noite* (*The Warriors*, 1979), de Walter Hill. Em *Punk's*, numa época futura as pessoas são agressivas e violentas, e buscam a sobrevivência e o poder em “gangs” rivais: Lady’s, Panteras, Ratos e Baby’s. Mulheres

fortes dominam homens fracos, e a rainha das Lady's decide fugir com o lutador Gatão em busca de um mundo melhor.³⁵¹

Amor Voraz, filme de 1984 escrito e dirigido por Walter Hugo Khouri, é uma ficção científica sem efeitos especiais nem recurso a elementos muito evidentes de identificação com o gênero. Baseado no romance *O Beijo Antes do Sono*, de Fausto Cunha, publicado em 1974 pela editora ArteNova,³⁵² o filme, sobre o relacionamento entre uma mulher e um alienígena, é representativo de uma vertente da ficção científica mais sutil, poética e intimista, na linha praticada por cineastas como Andrei Tarkovski. No estudo da obra de Khouri, fala-se de Antonioni, de Dreyer e de Bergman, mas há também em *Amor Voraz* alguma similitude com o estilo do Tarkovski de *Solaris* e *Stalker*, nos longos planos contemplativos (especialmente aqueles voltados para a água: lagos, cachoeiras, corredeiras, etc.). Sobre sua afinidade com a narrativa fantástica, o próprio Walter Hugo Khouri comenta:

O meu fascínio pelo clima fantástico, pelo irreal, pelo estranho e pelo insólito vem desde as minhas leituras de infância e continuou pela adolescência e pela idade adulta, ali já abrangendo todos os domínios da arte: literatura, artes plásticas em geral e, naturalmente, cinema. (...)³⁵³

Enquanto se recupera de problemas nervosos numa casa de sua família, fora da cidade, Ana (Vera Fischer) encontra um desconhecido (Marcelo Picchi), homem de saúde precária com quem conversa telepaticamente e pelo qual se apaixona. Esse homem é um extraterrestre que viajou no espaço, por meio da luz, com o objetivo de encontrar refúgio para seu povo, civilização muito avançada e antiga cujo planeta está prestes a se extinguir. Ele levou milhares de anos para “germinar” como homem num lago nas proximidades da casa de Ana, e sua missão é reportar dados sobre a Terra. A Teoria da Relatividade de Albert Einstein é incorporada por alguns diálogos do filme, como se vê no trecho em que Ana explica a Sílvia (Márcia Rodrigues) a origem do homem desconhecido, ou quando este informa a Ana que deve partir, ao que ela protesta, referindo-se aos anos em que ele teria

³⁵¹ Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 667.

³⁵² Informação obtida com o escritor e pesquisador de ficção científica Marcello Branco, em e-mail enviado a alfredo.lui5@terra.com.br em 4/9/2006.

³⁵³ Walter Hugo KHOURI apud Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 234.

ficado “germinando” naquele lago, muito antes de ela nascer, bem como aos anos que ele levaria viajando até seu planeta, lá chegando muito tempo depois da morte dela. Segundo Jairo Ferreira, “Filme de *science-fiction* sem efeitos especiais ou visuais, *Amor Voraz* é um raro exemplar da inesgotável força do cinema como veículo de sugestões poéticas.”³⁵⁴ Convém notar que *Amor Voraz* trabalha praticamente o mesmo assunto de *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*, EUA, 1951), de Robert Wise, ou *E.T. – O Extraterrestre* (*E.T. – The Extra-Terrestrial*, EUA, 1982), de Steven Spielberg, ou seja, o contato com um alienígena e as repercuções desse evento na psicologia humana. A diferença entre esses três filmes estaria essencialmente no tratamento do tema: em Wise o contato é público e de teor notadamente político; em Spielberg o contato é com a criança, expondo a disparidade entre os valores infantis e adultos; em Khouri, o contato repercute na psique de uma mulher jovem e solitária.



Vera Fischer contempla o alienígena interpretado por Marcelo Picchi em *Amor Voraz* (1984), de Walter Hugo Khouri.

Mulher de proveta, E.T. revisitado, erotismo e cinema juvenil

Também de 1984, *A Mulher de Proveta*, escrito e dirigido por José Rady, é segundo o *Putrescine* uma “Comédia erótica com excêntrico cientista tentando criar uma

³⁵⁴ Ferreira prossegue: “Só com muito talento é possível conseguir a densidade que Khouri atinge aqui com recursos mínimos: uma casa à beira de um lago, extraíndo pura magia a partir da paisagem, muito também devido à extraordinária luminosidade da fotografia de Antonio Meliande, à música altamente funcional de Rogério Duprat, à precisa montagem de Eder Mazini.” (“Vôo entre galáxias”, *Filme Cultura*, nº 45, mar/1985, p. 84. Esse mesmo texto pode ser encontrado em Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 236).

mulher de proveta, para suprir os homens do nosso planeta.”³⁵⁵ Fizeram parte do elenco José Rady, Monique Lafond, Wilza Carla, Maristela Moreno, Diogo Angélica, Noelle Pinne e outros. Neste filme de Rady, Joseph Taras Borges é o cientista de renome internacional, mestre no campo da genética humana que pretende criar a “mulher de proveta”, a fêmea ideal para satisfazer a população humana masculina. O professor Borges anuncia pela imprensa sua busca pelo protótipo ideal de mulher e centenas de mulheres invadem sua clínica, querendo ser voluntárias para a pesquisa.³⁵⁶

Ainda em 1984, extraterrestres continuam a visitar o Brasil em *Etéia, a Extraterrestre em sua Aventura no Rio*, comédia produzida, escrita e dirigida por Roberto Mauro, com Zézé Macedo, Eliezer Mota, Wilson Grey e outros.³⁵⁷

O filme erótico apropria-se novamente de elementos da ficção científica em *A Quinta Dimensão do Sexo*, produção de 1984 dirigida por José Mojica Marins. Aqui, dois amigos estudantes de Química, ridicularizados na escola por causa de boato segundo o qual seriam impotentes, desenvolvem substância que os torna maníacos por sexo, lançando-os numa série de crimes sexuais.³⁵⁸

Em 1985, *Areias Escaldantes*, escrito e dirigido por Francisco de Paula, também pode ser tido como exemplo do que John Brosnan chama de “‘fake’ sf movie”.³⁵⁹ O próprio Francisco de Paula é reticente quanto à classificação de *Areias* como filme de ficção científica. Segundo o diretor, o projeto inicial era um drama e, se há algum vínculo do filme com a ficção científica, ele seria obra do diretor de arte, Arturo Uranga.³⁶⁰ De fato, os desenhos a que o filme recorre como suplemento discursivo, criados por Uranga, são talvez o elemento de maior familiaridade com a ficção científica. Mas a modelagem nos gêneros musical, comédia e até mesmo “cinema juvenil”³⁶¹ precede os elementos de ficção

³⁵⁵ Disponível em http://www.putrescine.com.br/lista_nacionais.html. Acesso em 10/2/2006.

³⁵⁶ Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, pp. 548-9.

³⁵⁷ Cf. Ibid., p. 325.

³⁵⁸ Cf. Ibid., p. 684.

³⁵⁹ Cf. J. BROSnan, *The Primal Screen*, p. 135

³⁶⁰ Entrevista com Francisco de PAULA, por telefone, em 2005.

³⁶¹ Sobre a denominação “cinema juvenil”, ver tese de doutorado da pesquisadora Zuleika BUENO, intitulada *Leia o Livro, Veja o Filme, Compre o Disco: A produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*, IA, UNICAMP, 2005.

científica presentes no filme, em sua maioria paródicos, similarmente ao que se verifica em *O Homem do Sputnik*.

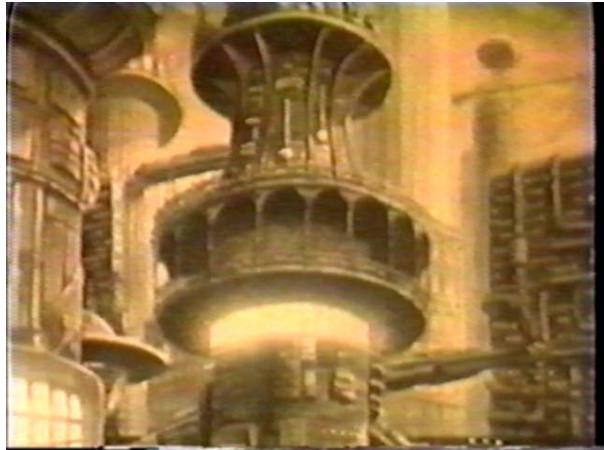


Ilustração de Arturo Uranga para a cidade do futuro em *Areias Escaldantes* (1985), de Francisco de Paula.

Outro exemplo do “Terrir”, que reúne sob o guarda-chuva da comédia elementos do *film noir*, terror e ficção científica, é *As Sete Vampiras*, filme de 1986, dirigido por Ivan Cardoso. Aqui o tema do vampirismo é “cientificcionalizado” (tendência comum no cinema contemporâneo), e teremos novamente um cientista-louco, o botânico Frederico Rossi (Ariel Coelho), criador de uma planta carnívora trazida da África, muito semelhante à de *A Pequena Loja dos Horrores* (*Little Shop of Horrors*), filme de 1960 de Roger Corman. Mordida pela planta carnívora, a mulher de Frederico, Sílvia Rossi (Nicole Puzzi), passa a sofrer de envelhecimento precoce, necessitando tomar regularmente um antídoto preparado por seu marido. Além de premiações no Brasil, o filme ganhou Prêmio do Júri Popular no VII Festival Internacional de Cinema Fantástico do Porto (FANTASPORTO), em 1987.³⁶²

³⁶² Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, 745.

A planta carnívora de *As Sete Vampiras* (1986), de Ivan Cardoso. Citação de *A Pequena Loja dos Horrores* (1960), de Roger Corman. A planta do filme de Cardoso foi confeccionada por Marcos Bertoni, superoitista com obras de FC.



Cometa de Halley, mallandragem e vazamento nuclear

Os Trapalhões no Rabo do Cometa, filme de 1986 dirigido por Dedé Santana, é outra incursão do grupo num imaginário misto de maravilhoso e ficção científica. Aqui Os Trapalhões viajam no tempo, sob forma de desenho animado, passando pelo Império Romano, Idade Média, Velho Oeste e Primeira Guerra Mundial. É feita referência ao cometa Halley – 1986 era o ano em que o cometa passaria próximo a Terra, visível a olho nu -, mas a apresentação de um feiticeiro e de um triângulo mágico afastam ainda mais este filme do imaginário da ficção científica genuína.

Ainda em 1986, o insólito *Por Incrível que Pareça*, de Uberto Molo, com roteiro de João Carlos Motta, é sobre funcionário de usina nuclear que sofre acidente e, graças às radiações que recebera, consegue que sua cabeça sobreviva separada do corpo. O filme já abre com citações do imaginário da ficção científica nas cenas de corredor da usina atômica, onde voz de alto-falante fala em setores alfa, beta, ômega, delta, etc., e pessoas sisudas, trajando jalecos de cientista, se movem como autômatos - à exceção do protagonista, Marcos Silva. Marcos estará no banheiro, lendo um gibi d'*O Incrível Hulk*, quando soa o alarme de acidente nuclear e ele fica preso enquanto a usina colapsa. Resgatado e no trajeto para o hospital, Marcos sofre novo acidente: a ambulância bate e sua cabeça cai fora do veículo. No dia seguinte uma bela jovem, Denise, encontra a cabeça de Marcos, que está vivo, e leva-o para seu apartamento – lá poderemos notar um pôster do filme *Blade Runner* afixado numa parede, clara citação do imaginário da ficção científica.

Por Incrível que Pareça vai se desenrolando como comédia até o momento em que Denise abandona a cabeça de Marcos, quando então o filme entra numa vereda filosófica, metafísica e melancólica, sobretudo nas falas do mendigo (Jofre Soares) e no próprio sentimento de rejeição transparecido por Marcos. Facilmente classificável como ficção científica, *Por Incrível que Pareça* alterna da comédia de situação insólita para a reflexão sobre a tecnologia, o homem moderno, a solidão e o sentimento de rejeição.

Por outro lado, é possível reconhecer em *Por Incrível que Pareça* algo familiar ao realismo maravilhoso latino-americano, em especial no que diz respeito ao tratamento narrativo posterior ao episódio do acidente na usina nuclear, quando a fantasticidade de uma cabeça falante é naturalizada com o propósito de discutir as relações humanas. O flerte com o realismo maravilhoso, porventura verificado no filme de Molo, não é incompatível com a ficção científica, embora ofereça uma faceta mais regionalizada ao gênero.



O estranho caso de amor entre uma bela moça e um sujeito muito “cabeça” em *Por Incrível que Pareça* (1986), de Uberto Molo.

Em *As Aventuras de Sérgio Malandro* (1988), dirigido por Erasto Filho, Sérgio Malandro tem de cumprir uma missão para receber o poder de fazer o bem, que lhe será concedido por um alienígena.³⁶³ Em 1989, Os Trapalhões investem de novo no imaginário do fantástico e da ficção científica com *Os Trapalhões na Terra dos Monstros*, dirigido por Flávio Migliaccio. Aqui os quatro amigos partem em resgate de Angélica e Conrado, que caíram dentro da pedra da Gávea, e acabam encontrando uma civilização perdida

³⁶³ Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 92.

descendente dos fenícios, com monstros bons – os Grunks – e maus – os Barks. *Os Trapalhões na Terra dos Monstros* teria sido inspirado em *Guerra nas Estrelas* e em *A História sem Fim* (*The Neverending Story*, 1984, dir.: Wolfgang Petersen).³⁶⁴

Guerra nas Estrelas fofa

No mesmo ano de 1989, é lançado *Fofão e a Nave Sem Rumo*, produção da Fofão Filmes dirigida por Adriano Stuart. Aqui, alienígenas malvados se apoderam de uma pipa de Fofão, que serve de isca para atrair o herói e seus amigos a uma espaçonave que parece abandonada e em rota de colisão. O filme tem seus delírios, afiançados pela licença poética habitual em fitas infantis. Fofão e seus amigos (dentre eles um amigo peludo da Fofolandia, planeta natal de Fofão) viajam pelo espaço até a nave desgovernada num elevador de edifício e, mais adiante, os heróis impedem a colisão da nave acertando uma tacada de bilhar num asteróide. Na espaçonave sem rumo, os mocinhos acabam descobrindo que caíram numa armadilha. A líder dos vilões está interessada no nariz de Fofão. É que ela pretende conquistar uma dimensão mais rica e pacífica do universo, cujas coordenadas foram microtatuidas no nariz de Fofão quando este ainda era um recém-nascido. Atuam neste filme Orival Pessini (criador do Fofão, Patropi e outros personagens de programas humorísticos da TV), Jéssica Canoletti, Danilo Faro, Ivo Lopes, Karina Palantnik, Eleonora Prado e Paulo Caruso.³⁶⁵ O cenário do interior da espaçonave em *Fofão e a Nave Sem Rumo* se destaca pela beleza e sofisticação, e a caracterização dos alienígenas também é curiosa - tudo claramente inspirado na série *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas. Na realidade, a produção de *Fofão e a Nave Sem Rumo* alugou o cenário erguido para um projeto de Odorico Mendes. Odorico e seu irmão Carlos pretendiam rodar um filme com os personagens que criaram: “A Família Halley”. Mas com a decepção da

³⁶⁴ Cf. SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 812. O filme *A História sem Fim* é baseado no romance alemão (*Die Unendliche Geschichte* (1979) do escritor Michael Ende.

³⁶⁵ Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 357.

passagem do cometa Halley, em 1986, acabaram desistindo e o projeto do filme, até então ainda sem roteiro nem título, foi interrompido.³⁶⁶

O cenário sofisticado de *Fofão e a Nave sem Rumo* (1989), de Adriano Stuart. Reaproveitamento.



Fofão e a Nave sem Rumo foi lançado em DVD juntamente com *Gigio no Castelo do Drácula* (1987), da Videoban, dirigido por Pedro Siaretta. Neste episódio para TV das aventuras de Topo Gigio, o ratinho vai parar no castelo de Drácula, graças a uma falha de funcionamento na máquina do tempo que havia construído. As cenas em que Topo Gigio viaja no tempo são citação de *2001*, com o ratinho solto no espaço ao som de Danúbio Azul. A máquina do tempo, ícone bastante familiar à ficção científica, é usado aqui como mero trampolim para a aventura burlesca do personagem infanto-juvenil (e hoje talvez *cult*). *Chroma-key* ou superposições são abundantes, assim como os cenários pintados. Para alguns, outra pérola do cinema *trash* nacional.³⁶⁷

Anos 1990: Retração e retomada

Dercy na Atlântida

³⁶⁶ Os Mendes não gostam de falar no assunto e, ao que parece, esse projeto interrompido acarretou-lhes grande prejuízo financeiro.

³⁶⁷ Segundo texto do site *Putrescine*, “Inacreditável *trash* do primeiro personagem homoerótico do universo infantil (*sic*), aqui se deparando com fantasmas toscos e um Dracula viadão.” Disponível em http://www.putrescine.com.br/lista_nacionais.html. Acesso: 10/2/2006.

No início dos anos 90, devido à extinção da Embrafilme e à política de desmonte e abertura de mercados do governo Collor, o cinema brasileiro atravessa período de grande dificuldade. Mesmo assim, a ficção científica insiste em sobreviver sob a hostil atmosfera que é o cinema brasileiro da época – por mais curiosas ou bizarras que sejam suas manifestações.

Filme de 1990, *O Gato de Botas Extraterrestre*, dirigido por Wilson Rodrigues, mistura conto de fadas e elementos espaciais em roteiro de Rubens Francisco Luchetti. José Mojica Marins interpreta rapaz vítima de maldição que o deixa com a aparência de Zé do Caixão. O filme contou com apoio do Burman Studios de Hollywood, responsável pela caracterização do personagem do gato.

Rodado entre 1989 e 1993 e jamais lançado comercialmente, *Oceano Atlântis*, dirigido por Francisco de Paula, apresenta o Rio de Janeiro num futuro indeterminado, depois de um dilúvio que deixou boa parte da cidade submersa, obrigando as pessoas a viver na encosta dos morros. O protagonista é um mergulhador mercenário (Nuno Leal Maia) que foge de um hospício, vai viver na favela e começa a mergulhar regularmente, em busca de alimentos e de algum tesouro perdido, supostamente atendendo aos interesses de gente poderosa. Num desses mergulhos, ele vai parar numa região submersa onde vive uma sociedade submarina (Atlântida?). Diversos diálogos em línguas estrangeiras como italiano, grego e alemão, além do português e do inglês, dificultam ainda mais a compreensão da estória, já suficientemente complicada por si só. Parece que na superfície a humanidade se alimenta apenas de líquidos coloridos, e necessita de alimentos sólidos para recuperar a saúde. De fato, o filme refere-se a uma escassez de alimentos desde os letreiros introdutórios:

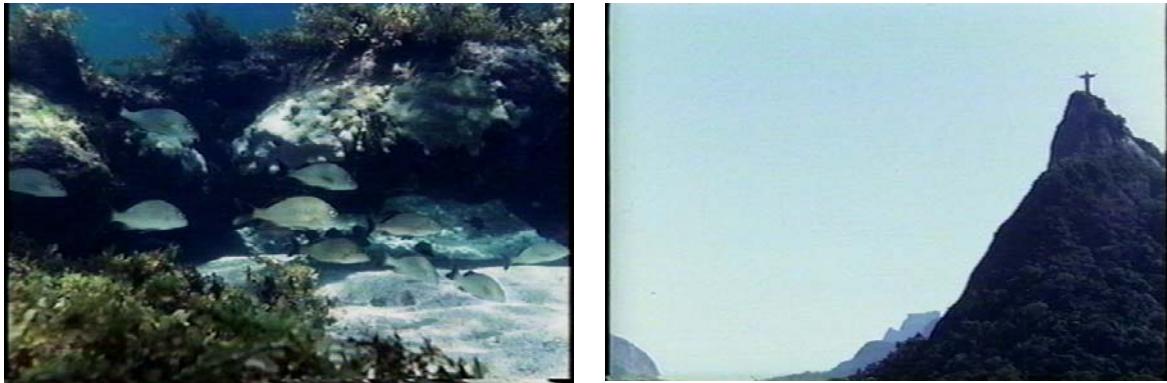
“No Rio de Janeiro, um dilúvio deixa como sobreviventes aqueles que se refugiaram no alto das montanhas. Sem comida suficiente tampouco espaço para plantações, o poder decide impedir o sacrifício de animais, exceto algumas espécies de cachorros comedíveis.”

Na sociedade subaquática, parece que as pessoas têm hábitos bem mais saudáveis. Além de Nuno Leal Maia, atuam no filme Arduíno Colasanti, como um sábio da civilização submarina, Antônio Abujamra, como cientista da mesma comunidade, e Dercy Gonçalves, então com 84 anos, interpretando uma atlante muda que, como os demais integrantes de sua tribo, se comunica por telepatia. Por esse papel, Dercy Gonçalves ganhou o prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante no XXVI Festival de Brasília. O filme também ganhou o Prêmio da Crítica do Rio-Cine Festival de 1993.³⁶⁸

Oceano Atlantis une características do filme-catástrofe com a tradição das estórias sobre o continente perdido. Imagens documentárias dos trens, favelas e outras paisagens cariocas são intercaladas à narrativa, que parece progredir a custa de uma sucessão disparatada de imagens, ou uma série de experimentalismos triviais. Os diálogos e as falas em *off*, em inglês e outras línguas, reforçam ainda mais essa impressão de seqüências desconexas, sem claras intenções narrativas. O filme tem algumas idéias interessantes – como a diversidade lingüística e as transformações geográfico-sociais advindas do dilúvio, dentre elas a realoção da favela como palco central da vida no Rio de Janeiro -, mas que talvez pudessem ser melhor aproveitadas. Várias cenas são belamente fotografadas por Dib Lufti e Pedro Farkas, embora pareçam algumas vezes deslocadas do fluxo narrativo. Algumas seqüências foram rodadas em Fernando de Noronha. Segundo o jovem diretor Francisco de Paula, que rodou *Oceano Atlantis* com apenas 22 anos, “*Areias Escaldantes* [seu primeiro longa] não tinha pé nem cabeça, só tinha coração. Agora, pretendo contar uma história com começo, meio e fim. Se conseguir, já fico satisfeito.”³⁶⁹ Mas a impressão que fica é que *Oceano* patina quando tenta contar uma estória no modo clássico, ao mesmo tempo em que sobressai a fotografia de Lufti e Farkas. De toda maneira, *Oceano Atlantis* representou um projeto ousado de ficção científica nacional, num período de queda livre do cinema brasileiro.

³⁶⁸ Cf. SILVA NETO, *Dicionário de filmes brasileiros*, p. 595

³⁶⁹ *Jornal do Brasil*, 4/1/1992, Caderno B, p. 8 (Arquivo Cinemateca Brasileira).



Oceano Atlantis (1993), de Francisco de Paula. Filme-catástrofe e lenda de Atlântida numa idéia interessante, porém expressa de maneira confusa e irregular.

Big Brother avant la lettre

Ficção científica e comédia continuam unindo suas forças em *O Efeito Ilha*, filme de 1994 escrito, dirigido e protagonizado por Luiz Alberto Pereira, o Gal.³⁷⁰ Segundo Pereira, foi o único longa-metragem brasileiro no Riocine e na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo daquele ano³⁷¹. *O Efeito Ilha*, primeiro longa de ficção do cineasta, teve apoio do PIC (Programa de Incentivo ao Cinema), da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, além de recursos do Prêmio Resgate de 1994. A atuação Luiz Alberto Pereira rendeu elogios da crítica americana, que reconheceu no cineasta um “Woody Allen brasileiro”.³⁷²

O filme narra a aventura de um técnico de TV, João William (Gal), a partir do episódio em que é atingido por um raio, no momento em que reparava equipamento da emissora RETE. O acidente não causa dano algum à saúde de William, mas faz dele vítima de um estranho fenômeno: a partir de então, sua imagem ocuparia todos os canais de TV, 24 horas por dia, numa espécie de *reality show* intermitente e, o mais fantástico, sem

³⁷⁰ Além de ter trabalhado como câmera para o *Globo Repórter* (1975) e para a Companhia Estadual de Tecnologia de Saneamento Básico (Cetesb, onde também escrevia roteiros), Luiz Alberto Pereira já havia dirigido um curta em 35mm, *O Sistema do Dr. Alcatrão e do Professor Penna* (1973), sobre visitante de um hospício que ignora o fato de o diretor da instituição e seus amigos serem na verdade loucos que tomaram o poder, prendendo os enfermeiros. Paulo Emílio Salles Gomes atuou no elenco (Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros – Curta e média-metragem*, p. 888).

³⁷¹ V. Lúcia NAGIB (org.). *O Cinema da Retomada*, p. 345.

³⁷² F. RAMOS e L. F. MIRANDA (orgs.), *Encyclopédia do Cinema Brasileiro*, p. 424.

câmeras! Especialistas do mundo todo são convocados para tentar reverter o fenômeno, mas não obtêm sucesso. Supõe-se que algum tipo de “eletromagnetismo vivo” faça com que a imagem de William ocupe as TV’s, sem mediação de qualquer câmera. Sua vida é escancarada para toda e qualquer pessoa que tenha acesso a uma tela de televisão ligada. Seu relacionamento com a amante, suas idas ao banheiro. Tudo isso acarretará profundas mudanças na vida de William. Sua família irá abandoná-lo e ele tenderá cada vez mais ao isolamento. A população começa a se aborrecer com a constância da imagem de William em todos os canais de TV. É época de Copa do Mundo, há quem queira ver os jogos ou simplesmente acompanhar a novela. A imprensa começa a assediar William maciçamente. Não tarda para que uma agência de publicidade, a Score e Associados, comece a tirar proveito da situação. William se torna uma estrela de comerciais, incorporando *merchandisings* à sua rotina diária – ou melhor, adaptando sua rotina aos *merchandisings*. Chega um momento em que o protagonista não tolera mais a falta de privacidade, nem o fútil instrumento de propaganda no qual havia se tornado. Com a lembrança das palavras divinas, que ouvira na ocasião do acidente com o raio, resolve dar uma guinada em sua vida, proclamando-se profeta. A televisão torna-se seu instrumento de pregação, e William começa a operar milagres através da tela de TV. Interesses políticos e econômicos estão em jogo. Com sua repentina vocação missionária, William desafia os poderosos. O “efeito ilha” só será eliminado com o assassinato de William.

O Efeito Ilha (1994), de Luiz Alberto Pereira. No fotograma, Gal como João William, quando sua imagem começa a ser miraculosamente transmitida pela TV.



Luiz Alberto Pereira comenta que a inspiração para escrever o roteiro veio de uma matéria sobre magnetismo da Terra.³⁷³ Muito antes da chegada do programa *Big Brother* ao Brasil, Pereira já simula uma experiência extremada do gênero. O filme se apóia num recurso técnico bastante simples, o de reprodução da imagem de William em monitor de TV dentro da imagem cinematográfica. *O Efeito Ilha* critica a indústria da televisão e sua relação com a audiência, trabalhando o tradicional mito do roubo da alma por dispositivos de reprodução da imagem. Nesse aspecto, lembra outro filme de 1994, o tcheco *Akumulator 1*, de Jan Sverak. *O Show de Truman* (1998), dirigido por Peter Weir, também abordará tema semelhante ao de *O Efeito Ilha*, a ponto de Luiz Alberto Pereira suspeitar de plágio do seu trabalho.³⁷⁴

O título do filme já traz uma série de implicações metafóricas. Sua origem é diversa. Primeiramente, veremos que se trata de uma corruptela de William, na medida em que os funcionários da RETE, uma vez indagados pelo nome do técnico por repórteres ao telefone, respondem ser ele “Joãuilha” – o nome William, estrangeiro e portanto de pronúncia estranha ao português, degenera então para simplesmente “ilha”. Depois veremos que a palavra ilha se justifica também pela condição de isolamento imposta ao protagonista. William perde sua família, sua privacidade, sua tranqüilidade. Ao mesmo tempo em que estará presente em todas as casas que tiverem uma TV ligada, viverá solitário. Num devaneio de sua ex-mulher Fátima (Lígia Cortez), ele próprio lamenta sua atual situação, definindo-se como uma ilha, um homem isolado. Por fim, se levarmos em conta que William tem sua vida narrada intermitentemente em todos os aparelhos de TV, não é difícil associar o personagem a uma ilha, enquanto termo técnico que designa o local onde são editados os programas de televisão. William é literalmente uma ilha de edição em carne e osso, emitindo sua imagem 24 horas por dia para todos os canais disponíveis.

³⁷³ Segundo o cineasta, “[*O Efeito Ilha*] é um filme polêmico. Há coisas que me agradam muito, como o personagem Vidiota ou a família vestida de seleção brasileira. É o tipo de filme para ser exibido em um multiplex para a juventude se divertir, porque é um pouco absurdo, uma *dark comedy* que tem a ver com a situação de um país onde tudo é um absurdo.” Lúcia NAGIB (org.), *O Cinema da Retomada*, p. 345.

³⁷⁴ Segundo o cineasta, “[*O Efeito Ilha*] foi levado ainda para o Festival de Riverside, na Califórnia, e para a Universidade da Califórnia (UCLA). Muita gente viu. Distribuí cópias para várias pessoas e uma dessas cópias deve ter parado na mão de gente interessada na minha idéia original. *The Truman Show* foi filmado em dezembro de 1997, quase três anos depois de lançado *O Efeito Ilha*, tempo suficiente para se fazer o roteiro e filmá-lo. Tentei processá-los, mas amigos americanos me dissuadiram, achando que eu poderia ter muito prejuízo.” Lúcia NAGIB (org.), *O Cinema da Retomada*, p. 345.

Como tradicionalmente, o filme de Pereira trabalha na linha do mito do “roubo da alma” por dispositivos de reprodução da imagem e investe na dissolução do espaço físico cartesiano. Todo o filme se apóia num recurso técnico bastante simples, o de reprodução da imagem de William em monitor de TV dentro da imagem cinematográfica. Em diversas ocasiões temos William próximo a um monitor de TV, também em quadro, reproduzindo a sua imagem. Isso reforça o efeito de suspensão da incredulidade, necessário para que o espectador do filme aceite que William está, de alguma maneira, tendo sua imagem exibida na televisão, intermitente e sem a mediação de uma câmera. Algumas vezes vemos o mesmo enquadramento, tanto na imagem cinematográfica de primeiro nível, quanto na imagem televisiva de segundo nível, num tipo de construção em abismo. Noutras vezes a imagem de William de primeiro nível e a de segundo nível (a da TV) não coincidem em enquadramento. Nessas ocasiões fica evidente o jogo de duas câmeras, muito embora a suspensão da incredulidade nos conduza à aceitação, sem grandes problemas, de que algum “eletromagnetismo vivo” faz com que as imagens de William monopolizem a transmissão de TV. A propósito, o filme de Pereira é particularmente feliz nesse artifício de convencimento, não só por meio dos diálogos entre os personagens, mas também por meio do corte e enquadramento. Um artifício que se baseia num recurso simples mas que, ainda assim, não deixa de ter efeitos interessantes.

O Efeito Ilha investe frontalmente numa crítica à indústria da televisão, às relações TV-audiência e a determinados tipos de programa televisivo, como o telejornal e os *reality shows*. No intuito de recuperar parte de sua privacidade, a certa altura o personagem pinta todo de preto um quarto de seu apartamento. O sinal da televisão tem algumas limitações em termos de resolução e textura da imagem, ao menos se comparado com o resultado cinematográfico. William irá explorar essa limitação do dispositivo televisivo. Enquanto estiver no quarto preto, com portas e janelas fechadas, tudo o que vemos são chuviscos numa mancha negra que abrange toda a tela. Somente o som transparece. É nesse quarto que William terá encontros amorosos ou reuniões de negócios. Também será seu refúgio após sua conversão a profeta.

Alguns personagens secundários pontuam a crítica de um extremo ao outro do esquema de difusão da TV. Osmar Santos, conhecido apresentador, participa do filme

enquanto comentarista da RETE. Uma Liga Moral Católica ataca o sexo na TV (a certa altura é inevitável que William seja flagrado fazendo sexo com sua amante), defendendo o resgate desse veículo enquanto diversão familiar genuína e inocente. Há também a importante atuação do “vidiota”, o sujeito que passa horas assistindo a programas porcarias. Esse personagem surge sempre falando ao telefone, de frente ao monitor de TV no qual discorrem as imagens de William. Conversa com um suposto amigo, cuja voz não se revela, num esforço de comentário ao “efeito ilha”.

Quando William se assume enquanto profeta, temos uma terceira e última fase do filme. A primeira fase, logo após o acidente com o raio, é a fase da ruptura, na qual veremos a apresentação do “efeito ilha” e a dissolução da família de William. Nessa primeira fase tem início a demolição da esfera privada do protagonista, que passa a ser uma personalidade amplamente conhecida, um objeto de consumo generalizado. A segunda fase é a do William integrado, estrela de comerciais, homem próspero e famoso. A terceira é a do profeta William, aquele que opera milagres e promove a redenção das pessoas por meio da televisão. O profeta tem a missão de incutir na mente dos fiéis telespectadores uma mudança de valores. Essa mudança de valores atenta contra interesses políticos e econômicos de gente poderosa e traz embutida nela mesma o gérmen da destruição da TV, pelo menos enquanto aquele veículo de consagrado apelo comercial que conhecemos. William se converte numa espécie de pastor eletrônico, misto de Jimmy Swegart e Antônio Conselheiro, responsável pela redenção de um povo alienado pela TV. Curioso que em suas pregações ele não ofereça uma perspectiva mais materialista aos fiéis, mas sim a substituição de um sistema de valores baseado no consumo por outro baseado em dogmas religiosos. A TV continua enquanto objeto de culto. A associação entre a televisão e o sagrado se faz presente uma vez mais, a exemplo de outros filmes. Com o assassinato de William, restaura-se a ordem dos valores de consumo. Sua imagem cede lugar ao sinal das emissoras. As crianças conclamam: “a TV voltou!”. O personagem de Osmar Santos assume imediatamente seu posto e o evento do assassinato de William se torna a primeira matéria da televisão “pós-efeito ilha”. A câmera em *plongée* recua em direção ao céu, abrindo o quadro no qual William, morto no chão, é amparado por sua ex-mulher Fátima. Fecha-se o ciclo de peripécias que abalou a ordem da sagrada TV.

Assim como em *Por Incrível que Pareça*, *O Efeito Ilha* também parece “flertar” com o realismo maravilhoso. Isso fica evidente quando, no filme, as explicações “científicas” não chegam a dar conta precisa do fenômeno, de maneira que o protagonista e os personagens passam a naturalizar a fantasticidade da onipresença e da onisciência. Aspectos da sociedade brasileira e, em especial, da mídia e sociedade de consumo, acabam realçados em virtude de uma situação fantástica, numa dimensão bastante familiar, também, ao modo operativo da ficção científica, em linhas gerais.

Nota sobre a metalinguagem e a crítica aos meios de comunicação de massa

Filmes como *O Efeito Ilha* reacendem o debate em torno de uma suposta vocação metalingüística do cinema de ficção científica, desde o período silencioso. Em relato da primeira versão de “Notas para uma história crítica da ficção científica no cinema brasileiro” (um resumo desta tese), por ocasião da XV COMPÓS, Maurício de Bragança destacou oportunamente que diversos filmes mencionados neste levantamento articulam “elementos de ficção científica às questões do processo midiático e comunicacional no interior de suas narrativas filmicas”. Creio ser este um fenômeno razoavelmente freqüente no cinema de ficção científica do mundo inteiro. Desde o primeiro cinema, passando pela consolidação do cinema narrativo, pelo cinema moderno e até os dias atuais - com *Matrix* e congêneres -, a ficção científica audiovisual tem sido terreno fértil para o debate comunicacional ou metalingüístico. De fato, alguns filmes brasileiros que incorporam elementos da ficção científica adotam esse debate sobre meios, processos e tecnologias comunicacionais, lançando-se a aventuras metalingüísticas, e o fazem antes ou simultaneamente a produções estrangeiras, o que demonstra que não há descompasso entre a nossa sensibilidade em relação à mídia e a de sociedades de países mais desenvolvidos. Aliás, *O Quinto Poder*, por exemplo, também pode ser lido como metáfora de uma situação colonial, assim como filmes brasileiros que abordam a televisão ou a mídia-espetáculo, como *O Efeito Ilha*. Fora do Brasil, a metalinguagem também está presente num número razoável de filmes de FC. É o caso, por exemplo, dos filmes mexicanos do lutador Santo, como *Santo en El Tesoro de Drácula* (1969). Na Argentina, a metalinguagem se faz

presente também em filmes como *La Sonambula* (1998), de Fernando Spinér, e na ex-Tchecoslováquia, em fitas como *Quem Matou Jessie?* (1966), de Václav Vorlíček, *Gosti iz Galaksije* (1981, nos EUA *Visitors from the Galaxy*), de Dusan Vukotic, ou *Accumulator I* (1994), de Jan Sverák.

Devo assinalar, portanto, que se por um lado a ficção científica submete-se em alguma medida à ingerência do processo de cultura das mídias, conforme sugere Bragança, por outro isso nem sempre ocorre de forma passiva ou unilateral. A proliferação de filmes de ficção científica que abordam o dispositivo televisivo e seus desdobramentos, dos anos 1980 para cá, ilustra o que estou dizendo. Dessa forma, seja no Brasil ou no resto do mundo, a ficção científica tem propiciado momentos oportunos para o questionamento da cultura midiática, local ou globalmente.

Cinema digital

Em 1996 o cinema brasileiro já conta com um filme 100% digital. Iniciada em 1992, *Cassiopéia*, animação dirigida por Clóvis Vieira, levou quatro anos para ficar pronta, com orçamento de US\$ 1,2 milhão. O filme narra a aventura de salvamento do pacífico planeta Atenéia, na constelação de Cassiopéia, que está tendo a energia de seu sol drenada pela espaçonave de alienígenas belicosos, vindos de outra dimensão. Os personagens dos heróis Chip, Chop, Feel, Thot, Dra. Lisa, Leonardo e Galileu parecem robozinhos que, com exceção de Leonardo, movimentam-se controlando a gravidade. Os vilões, liderados por Shadowseat, parecem criaturas orgânicas, semelhantes a insetos.

Segundo o cineasta Clóvis Vieira, *Cassiopéia* era sério candidato ao posto de primeiro longa-metragem digital já feito no mundo, com a possibilidade de arrebatar um Oscar técnico, não fosse uma série de contratempos e a poderosa mobilização dos Estúdios Disney, tão logo chegou a essa empresa a notícia de que um filme pioneiro estava sendo feito na América do Sul. O diretor relembra:

“Quando nós já tínhamos prontos 40 minutos de *Cassiopéia*, o filho do meu sócio, que mora em Nova York, ligou avisando que, de acordo com a imprensa, a Disney soubra que na América do Sul estava sendo feito um

filme totalmente em computação gráfica, e iria investir US\$ 50 milhões para terminar um projeto equivalente primeiro.”³⁷⁵



Cassiopéia (1996), de Clóvis Vieira. Filme dirigido ao público infantil representou conquista importante no campo do cinema digital, a despeito do roteiro pouco elaborado.

Embora tenha sido iniciado depois, *Toy Story* (dir.: John Lasseter), produto de uma união às pressas entre a Disney e a Pixar, acabou sendo lançado ainda em 1995, pouco antes que *Cassiopéia*, e com a propaganda e difusão maciça habituais de um legítimo *blockbuster*. Enquanto *Toy Story* era criado por meio de softwares de última geração em poderosas estações Silicon Graphics - equipamentos projetados exclusivamente para trabalhos gráficos em 3D e edição de imagens -, *Cassiopéia* era produzido em 17 PCs 486, por uma equipe razoavelmente menor. “Mas isso não foi uma escolha, foi na verdade a única opção que nós tínhamos, em função do orçamento”, esclarece Clóvis Vieira. “Na realidade, antes dos 486, eu havia começado *Cassiopéia* num PC 386 que eu guardo até hoje”, acrescenta o diretor.

Como o sistema era lento, o diretor comenta que cada animador trabalhava com dois micros. Enquanto era feito o *preview* de uma cena numa máquina, o animador trabalhava em outra. Um *preview* podia levar duas horas, afirma Vieira, contra uma média de dois minutos nos equipamentos atuais. Diariamente as cenas concluídas eram enviadas a um micro destinado apenas à renderização. Vieira observa que cada quadro levava em média de três a oito minutos para ser renderizado (como no cinema cada segundo tem 24

³⁷⁵ Entrevista com Clóvis VIEIRA, gravada (em mini-DV) no Estúdio de Multimeios da UNICAMP em 7/3/2006.

quadros, vê-se que o trabalho era bem demorado). Quadros de cenas mais complexas chegavam a levar 56 minutos de renderização. “Houve cena de 15 segundos que levou 15 dias para ser renderizada, com o computador trabalhando dia e noite ininterruptamente”, lembra Vieira, que acrescenta:

“O software utilizado era o Topas, que custava US\$ 8 mil, contra uns US\$ 40 ou 60 mil do Helias, utilizado pela Disney-Pixar. Os nossos micros tinham 16 megabytes de memória RAM, discos rígidos de 500 megabytes, dos quais 10 Mb ficavam reservados para o software Topas, que rodava em DOS. Não havia Windows. Até o final do trabalho conseguimos utilizar discos de 1 gigabyte e memórias RAM de 32 megabytes. Terminamos o filme, saiu o Pentium.”³⁷⁶

Não bastasse as dificuldades de infra-estrutura e orçamento, a certa altura 8 microcomputadores foram roubados, o que obrigou a equipe de Clóvis Vieira a recomeçar boa parte do trabalho e investir na recompra do equipamento, resultando num atraso considerável. Quando o filme estava perto de ser finalizado nos EUA, com lançamento previsto ainda em 1995, um erro dos profissionais americanos causou novo atraso. Segundo Clóvis Vieira,

“Nós tivemos um atraso total de cerca de um ano para o lançamento do filme. Tivemos uma série de problemas, um caso de roubo e uma falha nos Estados Unidos, onde eles cometaram um erro na transposição da imagem digital para a imagem ótica, e que nos custou cerca de três meses.”³⁷⁷

Toy Story passava na frente, sendo lançado com toda pompa e circunstância em novembro de 1995. *Cassiopéia* havia sido concluído ainda em 1995 mas, conforme explica Vieira, não foram conseguidas salas para exibição em face da concorrência de *Toy Story*: “Quando a Disney faz um filme, as salas de cinema têm de se abrir imediatamente para a estréia. Nós não, nós tivemos que esperar uma data para estréia, que nos foi concedida para julho de 1996.”

³⁷⁶ Entrevista com Clóvis VIEIRA, gravada (em mini-DV) no Estúdio de Multimeios da UNICAMP em 7/3/2006.

³⁷⁷ Entrevista com Clóvis VIEIRA, gravada (em mini-DV) no Estúdio de Multimeios da UNICAMP em 7/3/2006.

Mas ainda que tenha sido ofuscado pela superprodução da Disney-Pixar, produzido em equipamentos modestos e lançado com muito atraso em circuito bem mais restrito, de certa maneira *Cassiopéia* continua sendo o primeiro longa-metragem digital já feito no mundo em computadores pessoais. Isso porque os personagens de *Toy Story*, visualmente mais complexos, foram inicialmente modelados fora do computador, em bonecos que depois foram digitalizados, enquanto *Cassiopéia* foi totalmente criado em PCs desde o início, resultando num longa-metragem 100% digital (à exceção, é claro, da trilha sonora, da sonoplastia e das vozes, dubladas por atores). Clóvis Vieira observa:

“Se você perguntar qual o primeiro filme em computação gráfica lançado no mundo, a resposta é *Toy Story*, mas se você perguntar qual o primeiro filme totalmente digital, matemático, aí é o *Cassiopéia*. Porque o *Cassiopéia* é 100% em computação gráfica, nenhuma imagem foi construída fora do computador. Foi tudo a partir do *software* e do algoritmo.”³⁷⁸

Ainda segundo o diretor, em *Toy Story*

“Eles fizeram os modelos em argila e depois o *scanner* tridimensional, ou seja, eles importaram dados do nosso universo real. Só que isso é tão acadêmico que praticamente não interessa a ninguém, e fica o fato de que *Cassiopéia* foi exibido em poucas salas no Brasil, enquanto *Toy Story* foi exibido no mundo inteiro.”³⁷⁹

De toda maneira, Vieira reforça o papel de seu filme na escalada do cinema digital como um todo: “Não fosse *Cassiopéia*, a Disney não teria fechado naquele momento um contrato com a Pixar. O contrato foi firmado em 1994, e nós começamos nosso filme em 1992.”

Vieira acredita que *Toy Story* tenha sido uma tentativa de manter a primazia dos estúdios Disney no mercado de animação. De *Cassiopéia* e *Toy Story* até hoje, a tecnologia do cinema digital progrediu vertiginosamente, desembocando em animações elaboradas como *Final Fantasy* (2001), de Hironobu Sakaguchi e Moto Sakakibara, ou filmes que

³⁷⁸ Entrevista com Clóvis VIEIRA, gravada (em mini-DV) no Estúdio de Multimeios da UNICAMP em 7/3/2006.

³⁷⁹ Entrevista com Clóvis VIEIRA, gravada (em mini-DV) no Estúdio de Multimeios da UNICAMP em 7/3/2006.

misturam recursos digitais a cenas *live action*, como a trilogia *Matrix*, dos irmãos Wachowsky, ou a série *Homem-Aranha*, dirigida por Sam Reimi. Filmes como esses sugerem cada vez mais que, se não formos bons observadores, corremos grande risco de tomar um personagem virtual como pessoa de carne e osso. Segundo o Prof. José Mario De Martino, da Faculdade de Engenharia Elétrica e de Computação (FEEC) da UNICAMP, autor da tese “Animação Facial Sincronizada com a Fala: Visemas Dependentes do Contexto Fonético para o Português do Brasil”, “um dos principais objetivos dos esforços de pesquisa na área de simulação digital tem sido a procura de técnicas e métodos para a produção de animações altamente realistas, que possam ser confundidas com o vídeo de uma pessoa real.” Atualmente, filmes brasileiros como *Acquaria* (2004), de Flávia Moraes, *Redentor* (2004), de Cláudio Torres, ou *O Coronel e o Lobisomem* (2005), de Maurício Farias, também contam com efeitos especiais sofisticados, produto de ferramentas digitais bem mais avançadas do que a utilizada por Clóvis Vieira no projeto de *Cassiopéia* entre 1992 e 1996. Segundo Vieira,

“Se estivéssemos trabalhando com as condições americanas, teríamos concluído *Cassiopéia* dois ou três anos antes de *Toy Story*. Porque acredito que não teriam roubado meus computadores, e não teria acontecido uma série de eventos adversos, por condições da nossa própria sociedade, como, por exemplo, a reserva de mercado, que nos impedia de adquirir rapidamente os equipamentos necessários.”³⁸⁰

O cineasta ainda comenta: “Hoje, em 2006, eu sinto que *Cassiopéia* foi mais ou menos um acidente. Eu mesmo me pergunto como é que conseguimos fazer, há dez anos, um longa-metragem 100% digital.”

Dragão Rosa e a poluição

³⁸⁰ Entrevista com Clóvis VIEIRA, gravada (em mini-DV) no Estúdio de Multimeios da UNICAMP em 7/3/2006.

Em 1997, *Shuim, O Grande Dragão Rosa* é o primeiro longa-metragem da Conspiração Trash Produções, produtora de Chapecó-SC. Neste filme dirigido por Cristiano Popov Zambias, a cidade de Chapecó enfrenta uma batalha acirrada contra a criminalidade e a poluição ambiental. Mas entra em cena Shuim, um super-herói nada convencional que vai enfrentar um perigoso traficante que insiste em burlar a “Lei Seca do Sorvete Seco”. Filme *non-sense* que se apropria de alguns elementos da ficção científica num discurso burlesco e alegórico regional. Retoma o tema do meio-ambiente e lembra iniciativas como *O Anunciador*, de Paulo Martins, embora esvaziada do substrato político do período da ditadura. Integraram o elenco Saulo Popov Zambias, Wladenilson A. Corrêa e Caroline Mazon, entre outros.³⁸¹

Dom Quixote e o moto-perpétuo

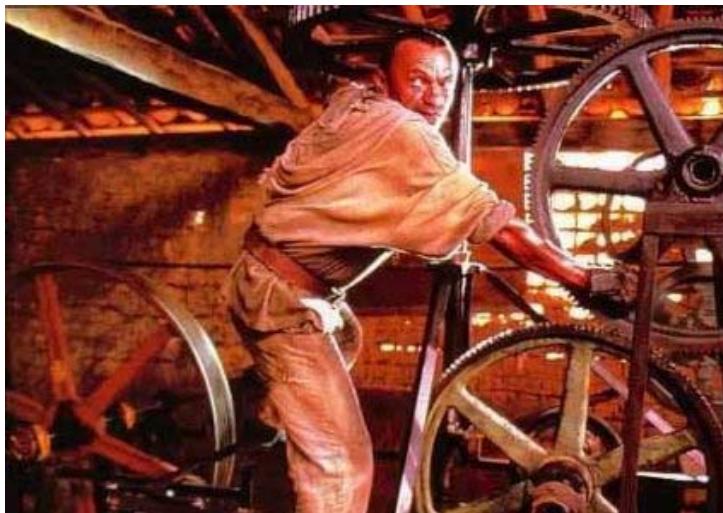
Lançado em 1998, *Kenoma*, realização da A.F. Cinema e Vídeo dirigida por Eliane Caffé, foi uma produção de Alain e Van Fresnot, com roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu e atuação de José Dumont, Matheus Nachtergael, Enrique Diaz, Jonas Bloch, Mariana Lima e Eliana Carneiro. Neste filme, Kenoma é o nome de um pequeno povoado primitivo e José Dumont é Lineu, artesão há vinte anos obcecado pela reforma de um moinho abandonado e sua transformação num moto-contínuo, uma máquina de funcionamento perpétuo que prescinde de combustível. Entregue a uma empresa quixotesca, Lineu desafia as leis da física clássica e acaba entrando em confronto com seu principal antagonista, Gerônimo, o dono do moinho. Com interpretação magistral de José Dumont, *Kenoma* obteve os prêmios de Melhor Ator (José Dumont) e Melhor direção de Arte no Festival de Brasília, Melhor Filme no Festival de Cinema Latino-Americano de Biarritz (1998), Melhor Roteiro, Melhor Direção de Arte e Melhor Ator Coadjuvante (José Dumont) no Festival de Cinema Brasileiro de Miami, Melhor Filme, Direção e Menção a Fotografia (Hugo Kovensky) no Festival Internacional de Meio-Ambiente de Gavá, Espanha (1999) e Prêmio “Sol de Ouro” de Melhor Filme e Atriz (Mariana Lima). Segundo Eliane Caffé,

³⁸¹ Cf. Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros*, p. 755.

A idéia de Kenoma surgiu do desejo de conhecer o universo daqueles personagens que vivem à margem do mundo moderno. A busca por esse homem ainda não tão intermediado pelas novas tecnologias vinha da suposição, talvez ingênuas, de descobri-lo mais próximo dos valores essenciais da vida. Encontrar essa realidade pressupunha sair dos limites dos grandes centros urbanos e fazer uma expedição às pequenas comunidades ou povoados que sobrevivem em boa parte do território brasileiro.³⁸²

Caffé refere-se à busca por um “pré-modernismo”, um homem menos intermediado pela tecnologia. Porém, o protagonista do filme não deixa de ser um homem obcecado pela técnica, sendo o próprio lugarejo de Kenoma lugar de uma utopia baseada no progresso técnico – neste caso mítico e distante. Isso depende, é claro, do que julgamos tecnologia. *Kenoma* é um desses filmes que trabalham a iconografia e o imaginário da ficção científica de maneira extremamente sutil, na zona limítrofe do gênero com o realismo-naturalismo. Mesmo assim, o projeto de um moto-perpétuo, a máquina perfeita jamais construída, constitui de fato um *novum* legítimo, bem como o personagem Lineu se configura como um análogo terceiro-mundista e interiorano do cientista de alma quixotesca. Uma das frases desse personagem resume bem o ímpeto prometéico comum a toda linhagem de cientistas da ficção científica: “A idéia é simples. Fazer existir é que são elas!”.

³⁸² Eliana CAFFÉ e Rosane SVARTMAN, “O artesão, Alice, a máquina e o espelho”, *CinemaIs*, n. 11, mai/jun 1998, p. 192.



José Dumont como o inventor visionário (ou quixotesco) de *Kenoma* (1998), de Eliana Caffé. Com alguma flexibilidade, filme remete ao universo ou iconografia da FC, ao mesmo tempo em que preserva contato orgânico com a cultura popular brasileira.

Dessa forma, *Kenoma* é exemplo de cinema no qual o caráter universalizante da ficção científica se manifesta com grande economia de recursos, e de maneira tipicamente brasileira. A sutileza da ficção científica e a particular associação do arcaico com o moderno, ou do rural com o tecnológico, num filme como *Kenoma*, evoca outras obras brasileiras, como o conto “Um moço muito branco”, de Guimarães Rosa, no qual um homem misterioso, com dons particulares, provoca transformações numa cidadezinha do interior. Vale a pena lembrar que *O Anunciador: O Homem das Tormentas* (1970), de Paulo Martins, foi provavelmente inspirado em “Um Moço Muito Branco”, dada a similaridade de enredo entre ambas as estórias – o homem misterioso, de provável origem extraterrestre, que provoca confusão numa cidade do interior.

Século XXI

O pós-moderno vai bem obrigado: distopia ecológica, lobisomem e citações

Entramos no século XXI. *Acquaria*, filme de 2004, dirigido por Flávia Moraes, com roteiro desta e de Cláudio Galperin, é um típico representante do que poderíamos chamar de cinema pós-retomada: uma produção bem cuidada, com os selos da Globo

Filmes e da Fox Film do Brasil, e também beneficiária da Lei de Incentivo à Cultura. Desde o início, *Acquaria* abusa da computação gráfica. Com fotografia de Lauro Escorel, o filme trata de um futuro distante, quando a Terra é um planeta desértico e a água o bem mais precioso. *Acquaria* mistura ingredientes coletados de fontes diversas como a lenda de Atlântida, o planeta Tatooine, de *Guerra nas Estrelas*, *Mad Max*, *Duna* (tanto o livro de Frank Herbert quanto o filme de David Lynch) e *A Noviça Rebelde*, e reapresenta-os digeridos sob a forma de ficção ecológica – mais uma vez, o filme brasileiro de ficção científica voltado para a problemática ambiental. Temos aqui o planeta-deserto, a gangue de *punks*, as criaturas subterrâneas e a moça de bela voz que ganha uma nova família. O artifício gráfico usado na passagem de diversos planos e o ritmo de algumas seqüências remetem-nos vivamente ao videoclipe. Segundo o escritor Gerson Lodi-Ribeiro, *Acquaria* “é de fato um filme de FCB [Ficção Científica Brasileira], na categoria infanto-juvenil.”³⁸³ Embora subordinada à estética e propósito do videoclipe, a porção ficção científica de *Acquaria* não deixa de propor alguns *nova* interessantes (porém não inéditos), como os peixes que “nadam” por baixo da terra ou o cãozinho-holograma, produto de um “cristal de memória”. Mas a fábula de *Acquaria* é um tanto quanto confusa, em especial no que diz respeito à sua porção ficção científica. É possível se perguntar se *Acquaria* não seria, antes de um filme de ficção científica, um videoclipe de 103 minutos. De toda maneira, *Acquaria* tem como mérito, além da qualidade da fotografia e dos efeitos, a ousadia de ensaiar ficção científica e, em especial, especulação ecológica.



Acquaria (2004), de Flávia Moraes. Ecologia ressurge num videoclipe de cerca de 1h30,

³⁸³ Gerson LODI-RIBEIRO: entrevista por e-mail concedida em 4/03/2006.

amparado fundamentalmente em efeitos digitais.

A Máquina (2005), dirigido por João Falcão, é uma fábula de amor que redunda em viagem no tempo. O filme é uma adaptação da peça de Adriana Falcão, também dirigida por Júlio Falcão no teatro. A estória se passa em Nordestina, cidadezinha do estado de Pernambuco que “nem no mapa aparece”. O jovem Antônio (Gustavo Falcão) é apaixonado por Karina (Mariana Ximenes), que sonha ser atriz e conhecer o mundo. Ele promete trazer o mundo para ela e, em viagem pela cidade grande, acaba participando de um programa de auditório no qual lança uma promessa: daqui a oito dias, no centro de Nordestina, estaria viajando no tempo, para o futuro. Se isso não fosse verdade, continua Antônio, ele morreria cortado em pedacinhos por uma máquina, na frente de todo mundo. Chega o momento da viagem e a TV do mundo inteiro está em Nordestina. A máquina, 700 lâminas acopladas a um carro, parte em direção a Antônio, que realmente viaja no tempo, para 50 anos no futuro, no mesmo lugar. O rapaz não encontra ninguém no centro de Nordestina, 50 anos depois. Ele retorna no tempo antes de a máquina atingi-lo, sai correndo e consegue se safar do acidente. Os repórteres pedem uma prova de que ele havia realmente viajado para o futuro, mas Antônio não apresenta nada de concreto. Uma ventania danada deixa todo mundo “manchado de cinza” e logo depois cai uma chuva “igualmente efêmera”. Antônio é desacreditado e humilhado, perdendo Karina para sempre.

***A Máquina* (2005), de João Falcão.
Adaptação de peça teatral de
inspiração popular. Narrativa
fantástica, mas de fraca associação
à FC.**



Toda a estória é narrada por Antônio velho (Paulo Autran), interno de um hospício que está contando sua aventura aos colegas. Naquela noite faz 50 anos que Antônio viajou no tempo e perdeu Karina para sempre. Os colegas internos ajudam-no a deixar o hospício rumo a Nordestina, para encontrar ele mesmo, 50 anos mais jovem, e se dar alguma prova da viagem que pudesse apresentar às pessoas de seu tempo. Desta vez, o Antônio jovem encontra a si mesmo mais velho, no centro de Nordestina. Os dois confraternizam e o Antônio velho pede que o moço conserte as coisas, levando na mala a prova para o pessoal do seu tempo, pois ele estava morrendo de saudades de Karina, que não via há 50 anos. O Antônio jovem volta a seu tempo, escapa da máquina e, ao ser inquirido pelos repórteres, anuncia a ventania e depois a chuva que estavam por vir. Suas palavras ganham crédito, e ele começa a falar do futuro das pessoas ao redor. A história muda, Antônio é levado a sério, conquista Karina e os dois vivem felizes para sempre.

Ao estilo da literatura de cordel, absolutamente teatralizado e com cenários que lembram a minissérie *Hoje é Dia de Maria*, de Luiz Fernando Carvalho (exibida pela Rede Globo no mesmo ano de 2005), *A Máquina* é um exemplo da mescla de temas da ficção científica, no caso a viagem no tempo e o paradoxo temporal, com cultura popular brasileira. Por outro lado, a ficção científica em *A Máquina* é tratada de maneira circunstancial, superficial e completamente subordinada à teatralização e à pitoresca história de amor dos dois jovens. A máquina referida pelo título não é exatamente uma máquina do tempo, conforme se poderia prever, mas o carro no qual são instalados os ventiladores que devem retalhar Antônio caso este não cumpra sua promessa de viajar no tempo. E essa viagem no tempo é, na verdade, fruto de um passe de mágica, totalmente inexplicada e arbitrária, ainda mais fantástica e repentina que a de um filme como *Em Algum Lugar do Passado* (*Somewhere in Time*, 1980), de Jeannot Szwarc, baseado em estória de Richard Matheson (roteirista e escritor, autor de livros de ficção científica como *A Última Esperança da Terra*) e roteirizado pelo próprio, onde um caso de amor resulta em viagem no tempo. Mas, ao contrário de *A Máquina*, a viagem no tempo de *Em Algum Lugar do Passado* recebe tratamento um pouco mais familiar à ficção científica. Ela é descrita de forma menos arbitrária, produto de um processo e investimento afetivo do protagonista, e é fundamental para o enredo. No filme de Falcão, o tema da viagem no

tempo parece acoplado à força. Entra pela “janela” na narrativa, uma vez que, à primeira vista, não haveria por que o protagonista viajar no tempo, senão para cumprir uma promessa “abestada” proferida na TV. Dessa forma, *A Máquina* evolui de maneira um tanto quanto arbitrária demais para os moldes da ficção científica tradicional, alinhando-se mais exatamente à narrativa fantástica ou à fábula, o que parece o modo de exposição verdadeiramente privilegiado pelo filme desde o início. Em certa medida, isso comprova o fato de que, conforme aponta Francisco Alberto Skorupa, “No cinema e na televisão brasileiros a ficção científica é comumente um acidente e não um objetivo.”³⁸⁴ *A Máquina* deixa claro esse caráter accidental ou mesmo incidental num determinado veio de produção do audiovisual brasileiro, onde a FC raramente é a dominante genérica.

Ivan Cardoso reaparece em 2005 com *Um Lobisomem na Amazônia*, lançado na 29ª Mostra de Cinema de São Paulo. Segundo o próprio Cardoso, em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, “Esse filme começou com a adaptação de *Amazônia Misteriosa*, de Gastão Cruls. Ele o escreveu sem ter ido à Amazônia. Eu também fiz o filme sem ter ido à Amazônia.”³⁸⁵ Nisso Cardoso repete sua experiência com *O Segredo da Múmia*, de 1982, onde filma o Egito sem sair do Rio de Janeiro. Rodado em estúdios na Barra da Tijuca e na Floresta da Tijuca, co roteiro de Rubens Francisco Luchetti, *Um Lobisomem na Amazônia* começa quando uma turma de jovens da cidade vai à Amazônia, interessada no santo-daim, no exato momento em que mortes misteriosas têm abalado a região, possivelmente causadas por animal desconhecido. Nuno Leal Maia interpreta o Professor Scott Corman (referência a Roger Corman, famoso diretor americano de filmes B, de horror e ficção científica), o zoólogo americano que auxilia o delegado Barreto (Toni Tornado) na investigação dos crimes. Enquanto isso, o Dr. Moreau (Paul Naschy) - citação escancarada do personagem do romance *A Ilha do Dr. Moreau*, de H.G.Wells, bem como do filme *The Island of the Lost Souls*, estrelado por Charles Laughton - faz pesquisas genéticas em laboratório clandestino com o objetivo de criar mutantes escravos e superguerreiras

³⁸⁴ Francisco Alberto SKORUPA, *Viagem às Letras do Futuro*, p. 4. Skorupa continua: “A presença dessa temática é notadamente marcada pela associação com o cômico e o infantil, não havendo muitos exemplos de filmes e produções de TV intencionalmente produzidos com a temática de ficção científica.” (Ibid., p. 4).

³⁸⁵ Entrevista com Ivan CARDOSO, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 23/10/2005, p. E6. O romance de Cruls, *A Amazônia Misteriosa*, foi primeiro publicado em 1925.

amazonas³⁸⁶. Seu assistente Zoltan (Guará Rodrigues), misto de homem e animal, redundante noutra menção à obra de Wells. Falante do espanhol, o Dr. Moreau é o típico *mad scientist* de traços *frankensteinianos*, caricaturizado e transportado para um contexto latino-americano – algo que aproxima ainda mais *Um Lobisomem na Amazônia* dos filmes mexicanos do lutador Santo. O personagem, de inclinações totalitárias e admirador do carrasco nazista Josef Mengele, é um “mestre na ciência da genética.” Ivan Cardoso, por sua vez, é um mestre do *fake*, com grande experiência em filmar o alhures e narrar o algures. Da mesma forma, *Um Lobisomem na Amazônia* é um filme de horror-ficção científica “sem nunca ter sido”. Ainda assim, o domínio de uma gramática do filme de horror-ficção científica, em especial aquela modelada nas franquias de monstros da Universal e no cinema de Roger Corman, faz do último filme de Ivan Cardoso um caso a ser considerado. Em crítica no jornal *Folha de S. Paulo*, José Geraldo Couto comenta: “Em *Um Lobisomem* reencontramos as marcas registradas do diretor: as boazudas peladas, os atores deliciosamente canastrões, as referências ao universo do horror ‘científico’ (Dr. Moreau, Frankenstein), a subversão do bom gosto burguês.”³⁸⁷



À esq., o Prof. Corman (Nuno Leal Maia), o e o delegado Barreto (Toni Tornado) em *Um Lobisomem na Amazônia* (2005), de Ivan Cardoso. À dir., o famigerado lobisomem.

³⁸⁶ Cf. José Geraldo COUTO, “Diretor recilca clichês do cinema em tom de chanchada para massas”, *Folha de S. Paulo*, 23/10/2005, Ilustrada, p. E6.

³⁸⁷ José Geraldo COUTO, “Diretor recilca clichês do cinema em tom de chanchada para massas”, *Folha de S. Paulo*, 23/10/2005, Ilustrada, p. E6.

Andrea Tonacci, diretor de *Bang Bang* (1970) e um dos cineastas brasileiros mais celebrados de sua geração, por cinéfilos e acadêmicos, recentemente em entrevista para a revista *Teorema*³⁸⁸ anunciou seu interesse em rodar um roteiro de ficção científica. Trata-se de *Agora Nunca Mais*, projeto que Tonacci realizaria na produtora que estabeleceu com Inácio Araújo, Guilherme de Almeida Prado, Carlos Reichenbach, Júlio Calasso Jr. e André Luiz de Oliveira. Segundo Tonacci, a companhia iria produzir seis longas-metragens, um atrás do outro, num esquema econômico de produção. Mas veio o plano Collor, o dinheiro depositado em banco foi retido e a firma fechou. Tonacci ainda tentou depois produzir *Agora Nunca Mais* pela Lei do Audiovisual, mas não obteve sucesso. O diretor afirma, no entanto, que ainda não desistiu do projeto. A fábula de *Agora Nunca Mais* se passa num futuro próximo, em contexto urbano insustentável, de crise desencadeada pela poluição e energia atômica. A estória é narrada do ponto de vista de uma criança que não pode mais abraçar o pai, um descontaminador ambiental, senão será contaminada. “Então, toda a narração é apresentada através da fantasia e do medo de uma criança pela perda do pai”, comenta Tonacci.³⁸⁹ Se o cineasta vier a realizar *Agora Nunca Mais*, tudo indica que seja mais uma manifestação da ecodistopia no cinema brasileiro de ficção científica.

³⁸⁸ Entrevista Andrea TONNACI, “Territórios da Ambigüidade”, *Teorema*, dez/2006, pp. 48-53.

³⁸⁹ Entrevista Andrea TONNACI, “Territórios da Ambigüidade”, *Teorema*, dez/2006, p. 53.

4. Panorama da FC no cinema brasileiro de curta e média-metragem

Uma vez que a ficção científica no cinema brasileiro tem se mostrado empresa de alguns poucos experimentadores, ocorrendo com alguma raridade no âmbito dos longas-metragens (pelo menos se comparada às cinematografias americana e européia), no âmbito dos curtas e médias-metragens poderemos observar um número maior de experimentações. Afinal, se a ficção científica no cinema brasileiro é uma aventura esporádica, nada mais adequado do que sua experimentação concisa ou poética no âmbito dos curtas e médias, seja em Super 8, 16, 35mm, vídeo ou cinema digital, profissional ou amadoramente.

Campinas é famosa por seu primeiro ciclo cinematográfico nos anos 1920, no qual surgiram filmes como *João da Mata* (1923), escrito e dirigido por Amilar Alves, bem como por sua retomada de produção nos anos 1950, com filmes como *A Lei do Sertão* (1956), escrito e dirigido por Antoninho Hossri, ou os curtas *Escola da Fuzarca* (1950) e *Aventuras do Dr. Avenca* (1951), ambos de Alfredo Roberto Alves, os quais serviram de oficina para *Falsários* (1952), também de Alfredo Roberto Alves e primeiro filme sonoro realizado em Campinas. Depois desses dois ciclos campineiros, haveria ainda um terceiro, nos anos 1960, em torno do Cineclube Universitário de Campinas (CCUC), fundado por alunos da PUCC, e que deu origem a filmes de orientação mais experimentalista como *Um Pedreiro* (1966), de Dayz Peixoto, *O Artista* (1967), de Luiz Carlos Ribeiro Borges e *Dez Jingles para Oswald de Andrade* (1927), de Rolf de Luna Fonseca. Mas Campinas também foi – e continua sendo – reduto de apaixonados pelo Super 8. Nos anos 1970, Claudinê Perina Camargo (C. Perina C.) dirige uma bela safra de filmes curtos rodados em Super 8, na qual trabalharam artistas como o fotógrafo e cineasta Henrique de Oliveira Jr. ou o poeta Hiládio Brito, entre outros. Dessa safra de Super 8 dirigida por C Perina C, destacam-se pelo menos dois filmes de ficção científica: *Túnel 93º* e *Outra Meta*. Claudinê, que atualmente em Balneário Camboriú-SC, é citado por Jairo Ferreira em *Cinema de Invenção* como “Mestre do Super 8 em Curitiba, me convidou pra conhecer seu laboratório & não pude: Era uma Vez (1979).”³⁹⁰

³⁹⁰ Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 205.

Túnel 93º foi realizado em 1972 por C. Perina C. e colegas da Faculdade de Comunicação Social da PUC de Campinas. Esse curta-metragem adianta o tema de *Abrigo Nuclear* (1981), de Roberto Pires. Os créditos iniciais do filme de Perina são estampados sobre um *close* de Vilson Mizon, com respiração ofegante. As imagens transmitem uma sensação de claustrofobia que resume o que está por vir. Logo depois teremos a cena de um homem, de costas, caminhando dentro de um túnel. Em *voice over*, Reinaldo Ribeiro recita a poesia de Hiládio Brito. O filme alterna imagens do futuro apocalíptico, claustrofóbico e subterrâneo, com as ternas lembranças da vida na superfície e do convívio com a natureza. O túnel, deduzimos, é a via de acesso a um abrigo subterrâneo. Diversas imagens de arquivo, nacionais e estrangeiras, retratam o século XX e o avanço da poluição do planeta. Após uma grande catástrofe ambiental, a atmosfera terrestre tornou-se letal para os seres humanos, que foram se refugiar num “abrigo anti-atômico e anti-poluição”. Nessa cidadela subterrânea, as pessoas “recuperam” clorofila e “recobram” oxigênio, no sentido de remediar os malefícios de uma existência privada da atmosfera natural. Cientistas criam novos seres sem o septo nasal, “esse apêndice inútil”. O protagonista, nº 34590, tem seu prazo de vida expirado. Ele deve deixar o abrigo, rumo à superfície, onde vai sucumbir à temperatura e atmosfera venenosa.



***Túnel 93º* (1972), de C. Perina C. No futuro, a atmosfera extremamente hostil e poluída obriga a humanidade a viver nos subterrâneos. Narizes se tornam obsoletos.**

Realizado posteriormente, o curta *Era uma vez*, também de C. Perina C., equivale à primeira parte de *Túnel 93º*, a explicação de como o planeta foi tão degradado a

ponto de a humanidade se ver forçada a viver num abrigo subterrâneo.³⁹¹ Planos aéreos de uma mata exuberante e ruídos de animais antecedem a chegada de um homem portando um machado. Ele começa a golpear uma árvore que cai pouco depois. Ao som da ária das Bachianas Brasileiras nº 5, de Heitor Villa-Lobos, uma a uma vão caindo as árvores da floresta, vítimas do machado e da moto-serra. Tratores aceleram o desmatamento. A floresta dá lugar ao deserto, com apenas uma árvore sobrevivente. Ouvimos uma respiração ofegante. O sol está inclemente. Começam as queimadas. Respiração ofegante. Sol inclemente. Um homem e uma menina caminham nus sobre a terra devastada.

Esta outra cinepoesia de C. Perina C. faz amplo uso de imagens em negativo, algumas colorizadas, por meio das quais se realça o efeito do desmatamento e das queimadas - o filme “arde” por meio dessas imagens negativas tingidas de cor quente. *Era uma vez* tem um quê de ficção científica justamente nesse viés apocalíptico, de alerta quanto a uma catástrofe ambiental, e em sua associação a *Túnel 93º*, conforme aponta o próprio diretor.³⁹²

Em *Outra Meta*, de 1975, um misterioso OVNI decola das profundezas de um rio e sobrevoa o campo e a cidade. As pessoas assistem fascinadas à passagem do disco voador, enquanto a mídia entoa palavras de sensação. A certa altura o OVNI desaparece, mas deixa para trás uma herança fabulosa. A aparição do disco voador estará relacionada à gravidez de mulheres que darão à luz uma espécie de *Übermensch*, um ser humano mais perfeito do que jamais fora qualquer outro. Na verdade, o OVNI faz parte de uma grande frota, espalhada por toda a Terra com a missão de inocular a água do planeta com genes alienígenas. Todas as mulheres do mundo acabam fecundadas por meio da água, dando à luz uma nova raça, mais evoluída. Essa foi a maneira engendrada pelos extraterrestres para evitar a destruição da Terra. O “Novo Homem” já nasce completo, após uma gestação aceleradíssima, assumindo a forma adulta em minutos. Tem o crânio aumentado, desprovido de pêlos, gestual tranqüilo e face serena, carregando consigo a promessa de uma humanidade mais ética, justa e feliz. Guardadas as devidas proporções, *Outra Meta* parece

³⁹¹ Entrevista com C.Perina C., gravada em 22/12/2006 (mini-DV).

³⁹² Entrevista com C.Perina C., gravada em 22/12/2006 (mini-DV).

uma versão positiva do romance *The Midwich Cuckoos*, de John Wyndham, lançado pela primeira vez no cinema em 1960 como *Village of the Damned*, dirigido por Wolf Rilla.



***Outra Meta* (1975), de C. Perina C.: O disco-voador (na verdade um botão de camisa) inoculando as reservas de água terráqueas, e o além-do-homem, híbrido de humano e ET e próximo passo evolutivo de nossa espécie. Curta mistura humor e reflexão com soluções criativas.**

Outro realizador assíduo em Super-8, o paulistano Marcos Bertoni também é responsável por algumas investidas curiosas no campo do cinema de ficção científica. Arquiteto e escultor, Bertoni trabalha com modelagem para efeitos especiais para fotografia, cinema e televisão desde 1979. Seu trabalho está presente em propagandas diversas como as campanhas para o jornal *Folha de S. Paulo*, as cervejas Brahma e Skol, entre muitas outras empresas e produtos. Seu filme mais importante no campo da ficção científica é *Sangue de Tatu*, curta-metragem (23 minutos) de 1986 que ganhou o prêmio de Melhor Enredo Ficção Super-8 no XVII Festival de Gramado, em 1989. Com Henrique

Zanetta, Flora Iglesias, Louis Chilson e Olavo Ribeiro Fernandes, *Sangue de Tatu* é sobre funcionário de usina nuclear que, após vazamento, foge para as montanhas.

Sangue de Tatu surge imbuído de um espírito ecológico que ganhou força nos anos 1970 e 80, alinhando-se a demais filmes debruçados sobre poluição química ou radioativa. A porção inicial do filme recorre a diversas cenas documentais, com gente nas ruas dando sua opinião sobre a energia atômica (um engolidor de fogo é entrevistado, e declara não temer as usinas nucleares), imagens de protestos e passeatas, inclusive de Fernando Gabeira, que fala contra a usina de Angra. Tomadas à distância da usina se repetirão ao longo de todo o filme. Protagoniza a ficção um jovem funcionário da usina. Ele vive com sua mulher, que está prestes a ter um filho e gostaria de deixar a cidade. Mas o casal permanece lá em função da carreira dele. Detalhe de notícia autêntica do jornal *Folha de S. Paulo*, sobre vazamento de Angra 1, faz com que a imprensa corra para entrevistar o diretor da usina. “Gringo” que fala português com forte sotaque estrangeiro (alemão?), o diretor nega irritado o perigo de acidente e sua participação na construção de uma bomba atômica brasileira. O jovem funcionário está num dia de trabalho normal quando percebe um vazamento radioativo no Setor 1, onde mais dois colegas estão trabalhando em meio a um calor insuportável – “Parece uma sauna essa usina!”, reclama um deles. Detalhes de uma pequena imagem de N. Sra. Aparecida e de um calendário (ao estilo das “folhinhas de borracharia”) dão um toque pitoresco ao interior da usina. Logo o sistema informatizado da usina deflagra “Alerta Código 3” nas instalações, dando início ao “procedimento de isolamento do Setor 1”. O vazamento se agrava e, o pior, é justamente no setor onde fica escondida a bomba atômica brasileira. Após ter seu pedido de evacuação e alerta da população negado pelo diretor, o funcionário abandona a usina, fugindo num carro da companhia. Ele é perseguido por um segurança enquanto parte em busca da mulher, mas no caminho é impedido pela polícia de chegar à sua casa. A essa altura, o vazamento continua se espalhando no perímetro, a defesa civil foi acionada e a cidade entra em estado de alerta. O diretor da usina dirige-se a um abrigo nuclear, onde estão guardadas uma miniatura da Estátua da Liberdade e esculturas deformadas dos rostos dos generais da ditadura. Essas esculturas, feitas por Bertoni para uma exposição por ocasião da abertura política, em 1985, são as mesmas de outro curta do cineasta, *Recuerdos da República* (2002), eleito Melhor

Filme no 8º Festival de Cinema Super-8 de Campinas, em 2003. O funcionário da usina decide rumar para as montanhas. No caminho, é parado por um policial, mas consegue passar depois de fazer um suborno. Atingindo os limites da cidade, o funcionário deixa o carro (um jipe Gurgel) e segue a pé rumo às montanhas, por onde vai contatando uma natureza exuberante. Ao longo de sua jornada, lembranças ternas da mulher grávida vão cedendo lugar a pesadelos ou alucinações, como visões dela deformada pela radiação. O funcionário segue atormentado pela culpa, pois sua mulher queria que ambos se mudassem do local, conforme testemunhamos em diálogo do casal logo no início do filme. O segurança está no encalço do funcionário, mas acaba morto por este, atingido por um golpe na cabeça à beira de um desfiladeiro. O funcionário segue sua jornada, mas no caminho desmaia e é socorrido por um velho sertanejo. Apenas a força da água supre as necessidades energéticas da vida simples desse senhor. Um paralelo com a energia atômica é delineado. O funcionário continua subindo a montanha. Enquanto isso, o diretor da usina permanece no abrigo, tentando convencer a si mesmo de que a situação está sob controle. Mas a usina finalmente explode e o diretor acaba morto, trespassado pela miniatura da Estátua da Liberdade que cai de seu pedestal. Nas montanhas, o funcionário alucina, vendo sua mulher dar à luz uma porção de tatuzinhos. O filme termina numa chave melancólica, com o funcionário perambulando no alto da montanha, já em meio à atmosfera radioativa. Em seguida, entra em cena o sertanejo dando seu depoimento, e dizendo que seria imune a qualquer perigo pois, ao nascer, fora lavado em sangue de tatu.



Sangue de Tatu (1986), de Marcos Bertoni.

Com uma narrativa fluente e ângulos de câmera interessantes, *Sangue de Tatu* mescla ficção e documentário numa extração sobre os riscos da energia nuclear. Seu ritmo e enredo lembram muito filmes como *Síndrome da China* (*The China Syndrome*, 1979), de James Bridges, *thriller* em que repórter testemunha acidente numa usina nuclear, trava contato com um funcionário consciente e ambos desmascaram uma conspiração que visa esconder da opinião pública a gravidade do fato. Com recortes de câmera precisos e uma cenografia criativa e bem cuidada, *Sangue de Tatu* é muito bem sucedido em sua construção de uma “atmosfera” de ficção científica. Concorrem para esse efeito a trilha sonora angustiante (com estilo similar à de *O Fim*, de Elie Politi, outro curta sobre catástrofe radioativa, de 1972), as imagens dos monitores de computador, com suas mensagens de alerta, e até o uso de carros da Gurgel (um jipe pequeno, dirigido pelo funcionário, e outro maior, o X-15, dirigido pelo segurança da usina), com *design* futurista para a época. O balanço apropriado entre documentário e ficção é um ponto alto do filme, conferindo verossimilhança e coesão à narrativa. Bertoni comenta que foi incomodado por autoridades enquanto filmava em Angra, uma vez que as tomadas à distância da usina não eram autorizadas.³⁹³



A usina de Angra explode em *Sangue de Tatu* (1986). Imagens clandestinas, tomadas a distância, num filme que mescla ficção e documentário.

Apesar de algumas passagens um tanto quanto precárias ou mesmo infantis, características das próprias condições de produção desse curta em Super-8, *Sangue de Tatu*

³⁹³ Entrevista com Marcos BERTONI (mini-DV), 25 de maio de 2007.

atinge uma consistência não muito freqüente em produções pequenas. O filme de Bertoni critica agudamente aspectos da sociedade brasileira, como na cena em que o funcionário suborna o policial durante sua fuga da cidade. O governo militar e a submissão ao capital ou interesses estrangeiros sofrem as críticas mais diretas nessa fita de teor notadamente político. O filme também tem uma aspiração antimoderna marcante na figura do caboclo que socorre o funcionário, personagem repositório de uma suposta sabedoria popular, em oposição à ganância e truculência de cientistas e militares. Em suma, *Sangue de Tatu* é um filme sério, muito diferente dos demais curtas de Bertoni, assumidamente paródicos e debochados. Não que o humor venha a comprometer o conteúdo desses filmes – muito pelo contrário. O que ocorre é uma mudança de modo expositivo, uma opção pela paródia.



O cientista gringo, trespassado pela miniatura da Estátua da Liberdade, e a esposa do protagonista em *Sangue de Tatu* (1986), de Marcos Bertoni.

Antes de *Sangue de Tatu*, Bertoni havia realizado uma espécie de paródia do cinema de ficção científica em *Astrofagia*. Este curta (16 minutos), de 1982, é sobre cineastas que disputam a atenção de um produtor com roteiros bizarros. Um deles, interpretado pelo próprio Bertoni, realiza um filme de ficção científica com ETs. O problema é que ETs de verdade chegam à Terra e cruzam o caminho desses “homens do cinema”. No filme de Bertoni, uma caixa d’água serve como disco voador e alienígenas de pele verde e sem olhos deleitam-se com cerveja – para depois urinarem fogos de artifício. No final, um dos cineastas parte para viver com um dos alienígenas, num caso de amor homo-inter-racial. Em *Astrofagia* já estão presentes a ironia e o deboche que marcariam a produção de Bertoni anos depois, nos anos 2000. É nesse período que Bertoni lança o seu

“Dogma 2002”, um movimento de cinema Super-8 em que tudo é permitido, menos filmar. O cineasta passa a trabalhar essencialmente com a reciclagem, misturando trechos de filmes em Super-8, originais ou cópias, e dublando-os, com vistas à criação de uma nova obra. Trata-se de uma radicalização da citação ou colagem, em filmes sempre paródicos e debochados. Bertoni diz que a idéia do Dogma 2002 veio da dificuldade que sentiu em continuar trabalhando com o Super-8 nos moldes de antigamente. A raridade e o alto custo do filme virgem, bem como da revelação, fez com que ele preferisse a colagem e a reciclagem de material. Dentre os filmes resultantes dessa iniciativa que estabelecem algum diálogo com a ficção científica está *Dr. Eckardt* (2002, 18 min.), vencedor do prêmio de Melhor Roteiro, Montagem e Edição de Som em Super-8 no 31º Festival de Gramado, em 2003. Este é um dos mais explícitos exercícios de metalinguagem no cinema de Bertoni. O personagem-título é um pseudocientista, um charlatão que está dando uma palestra sobre hipnose, parapsicologia e auto-ajuda. Os demais personagens não querem perder a famosa palestra do Dr. Eckardt, mas o filme acaba por envolver diretamente a nós, espectadores, nesta “roubada”, assumindo o charlatanismo de sua própria exibição. Outro exemplo de curta-metragem do Dogma 2002 relacionado ao imaginário da ficção científica é *Cocô Preto* (2003, 16 min.), sobre alienígena que pousa na Terra com o propósito de impedir a escalada militar e poluidora dos humanos. O mais bizarro é o fato desse extraterrestre ser fã e cantor de Bossa Nova. Para salvar o universo, o alienígena acaba tendo de destruir a Terra. Além da colagem vertiginosa de filmes estrangeiros, filmes de família, etc., também foram usadas cenas originalmente produzidas para *Astrofagia* e *Sangue de Tatu*. *Cocô Preto* ganhou o prêmio de Melhor Direção no 8º Festival de Cinema Super-8 de Campinas, em 2003, e de Melhor Filme eleito pelo Júri Popular na VI Mostra Londrina de Cinema Super-8, em 2004.



ETs recém-chegados a Terra tomam cerveja em *Astrofagia* (1982), de Marcos Bertoni. Ficção e realidade que se confundem.

Um dos últimos filmes de Bertoni na linha do Dogma 2002 é *O 24 Horas* (2004, 20 min.), no qual detetive especializada em disfarces é convocada para desvendar assassinatos misteriosos. Este curta, ainda inédito, utiliza trechos de *Sangue de Tatu* misturados aos de diversos outros filmes (alguns até de Alfred Hitchcock), sendo inspirado numa crendice popular recontada por Bertoni, segundo a qual, no Brasil, haveria um tipo de inseto cuja picada mataria em 24 horas.

Os últimos filmes de Bertoni em Super-8 lembram títulos internacionais como *Guerra nas Estrelas Turco* (*Turkish Star Wars*), longa-metragem em 35mm que utiliza imagens da popular série de George Lucas sem o menor constrangimento, resultando num pastiche sintomático de uma certa postura terceiro-mundista em relação ao cinema de ficção científica.

No âmbito das adaptações literárias de autores de FC, vale a pena destacar um curta-metragem universitário rodado em 16mm na década de 1970. Bem antes de *Palíndromo* (2001), de Philippe Barcinski, ou *Amnésia* (*Memento*, 2000), de Christopher Nolan, um curta brasileiro já tentava contar uma estória do final para o começo, ainda que parcialmente. *O Fim* (1972), filme de Elie Polliti realizado na Escola de Comunicações e Artes da USP, trata do tema da viagem no tempo, baseado no conto “O Fim”³⁹⁴ de Fredrick Brown. Por se tratar de um texto extremamente curto, a exemplo de outras obras de Brown, será transcrito abaixo integralmente:

³⁹⁴ “O Fim” foi publicado em português na antologia de contos de ficção científica *Imaginação Ilhoa*. (São Paulo: Quatro Artes, 1965, p. 141).

O FIM

FREDRIC BROWN

O professor Jones vinha trabalhando na teoria do tempo há vários anos.

- Encontrei a equação-chave – disse ele um dia à sua filha. – O Tempo é um campo. Esta máquina que eu construí pode manipular, reverter mesmo, esse campo.

Premindo um botão enquanto falava, continuou: - Isto fará com que o tempo caminhe para trás para caminhe tempo o que fará isto: - continuou, falava enquanto botão um premindo.

- Campo esse, mesmo reverter, manipular pode construir eu que máquina esta. Campo um é Tempo o. – Filha sua à dia um, ele disse – Chave equação – a encontrei. –

Anos vários há tempo do teoria na trabalhando vinha Jones professor o.

BROWN FREDERIC

FIM

Brown, um mestre da narrativa curta, sempre foi muito interessado no tema da viagem do tempo e suas repercussões, presente também em outras obras suas, como outro de seus contos breves, “A Experiência” (outro conto breve)³⁹⁵, e o romance *Paradoxo Perdido* (São Paulo: Cultrix, 1974). “O Fim” tem a estrutura de um palíndromo. O ponto em que o conto entra em sentido reverso é quando o Prof. Jones termina de dizer “isso fará com que o tempo caminhe para trás...”, premindo o botão de sua máquina. A partir daí o tempo retrocede e tudo que foi escrito até então é repetido de trás para frente, seguindo um padrão de espelhamento. O conto é simétrico, e sua disposição gráfica na página colabora com essa morfologia ou princípio de espelhamento. Da quinta linha da prosa em diante, teremos quatro linhas que espelham exatamente tudo que fora escrito até então. O título do conto e a assinatura de Brown também entram no jogo.

³⁹⁵ Citado integralmente por Franco FERRINI em *Qué es verdaderamente la ciencia ficción* (Madrid: Doncel, 1971).



O Fim (1972), de Elie Politi, filme que reproduz o palíndromo do conto homônimo de Fredrick Brown, no qual foi baseado.

O filme de Politi segue a estrutura de palíndromo ou de espelho do conto de Brown, mas adiciona duas seqüências importantes, equivalentes a um prólogo e um epílogo à estória original. O prólogo diz respeito às cenas iniciais, nas quais o professor caminha em meio a um palco de desolação e abandono. Dentre os planos de ruínas, uma imagem recorrente é a da escada em caracol, no interior de um prédio incompleto (ou destruído), que lembra a estrutura de dupla hélice do DNA. Depois de perambular pelas ruínas, o professor entra num prédio aparentemente habitado e contata uma assistente. A partir de então prevalecem os diálogos e ações já presentes no conto original. Chegando a seu laboratório, o professor aperta o botão de sua máquina do tempo e o filme entra em retrocesso. Ele volta, de costas, e todas as ações narradas até então passam de trás para frente.

Politi reproduz com competência a estrutura e as sensações evocadas pelo conto de Brown. Mas um detalhe muito importante diferencia drasticamente o filme do texto: depois de as ações retrocederem por completo, surgem imagens de explosões, demolições e devastação, captadas de televisão. Essas imagens, que constituem uma espécie de epílogo, dão novo sentido à estória: elas sugerem que as ruínas pelas quais perambulava o professor seriam o resultado de uma catástrofe nuclear. Logo, seu objetivo com o retrocesso do tempo seria retornar a antes do apocalipse. Além da experiência de reprodução audiovisual do palíndromo e da adição de uma seqüência-prólogo e uma seqüência-epílogo que multiplicam o sentido da estória original, Politi emprega filme de alto contraste, na tentativa de representar uma atmosfera de contaminação radioativa. O altíssimo contraste –

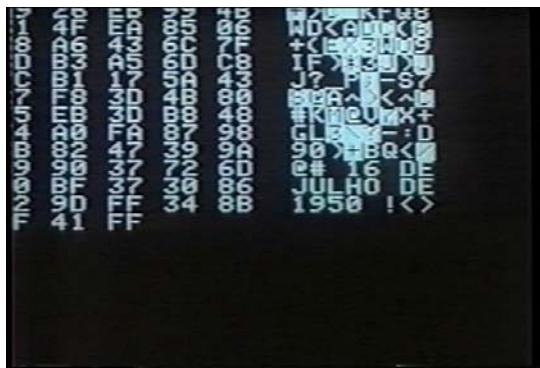
com a decorrente supressão dos tons de cinza -, realmente evoca uma atmosfera singular, misto de sonho e agressividade, mas são as imagens finais de devastação que sublinham esse recurso fotográfico como elemento de representação da atmosfera radioativa. Todo o filme é atravessado pela música de K. Penderecki, o que também contribui amplamente para a constituição de uma atmosfera de estranhamento e suspense. Curiosamente, segundo nota o próprio Politi, em *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, quando o personagem interpretado por Jack Nicholson caminha sobre a neve, no interior de um labirinto, há um trecho extremamente semelhante a determinada cena externa de *O Fim*, não só em termos de enquadramento, mas também pelo uso da mesma música de Penderecki como trilha sonora.³⁹⁶

Além de *O Fim*, que contou com a colaboração, entre outros, de Luiz Alberto Pereira, o Gal, e Diego Peñuela, Politi escreveu e dirigiu o filme *Visão Paulista*, um caleidoscópio de imagens paulistanas, imerso na febre política dos anos 1970.

O tema da viagem no tempo costuma ser tratado com carinho pelos curtametragistas brasileiros. Um dos mais genuínos e criativos filmes brasileiros de ficção científica é justamente sobre esse assunto. *Barbosa* (1988), de Jorge Furtado, é a um só tempo fábula de viagem no tempo e história alternativa³⁹⁷, mesclando ficção científica e cinema documentário para narrar a aventura de um homem obcecado pela derrota do Brasil na copa de 1950. O protagonista (Antônio Fagundes) constrói uma máquina do tempo e retorna ao dia da partida do Brasil contra o Uruguai, com o objetivo de alertar o goleiro Barbosa quanto ao chute do atacante uruguai. O protagonista logra seu intento, mas será seu próprio aviso o responsável pela distração de Barbosa, permitindo o gol adversário. A seleção brasileira acaba derrotada novamente, numa melancólica demonstração da inexorabilidade da história. Este filme de Jorge Furtado é um dos melhores curtametragens brasileiros, dentro ou fora da ficção científica, e sério concorrente do que de melhor se tem feito do gênero no exterior.

³⁹⁶ Entrevista com Elie POLTI, gravada [mini-DV] em 14/12/2005.

³⁹⁷ Modalidade da fantasia ou FC razoavelmente cultuada na literatura brasileira do gênero, com alguns destaques como o escritor Gerson Lodi-Ribeiro, autor do conto “A Ética da Traição”, sobre o que aconteceria se o Paraguai tivesse vencido a guerra contra o Brasil, a Argentina e o Uruguai.



Mais Barbosa: a iconografia *high-tech* própria da FC num feliz casamento com o universo do futebol.

Mais recente, *Loop* (2002), dirigido e protagonizado por Carlos Gregório, é o curta melhor cotado pelo público no site *Porta Curtas* da Petrobrás³⁹⁸. O filme, que utiliza diversas imagens de arquivo e é inteiramente comentado por *voice over* do personagem principal (Gregório), é sobre homem saudoso de seu passado que inventa máquina do tempo com vistas a reviver sua história. Quando o equipamento está concluído e é chegada a hora do primeiro teste, o homem decide retornar apenas uma fração de segundo ao passado, para que possa avaliar a eficácia de sua invenção com a máxima segurança. Mas ele não prevê que, uma vez feita essa curta viagem, ficará preso num *loop* temporal pela eternidade, para sempre condenado a apertar o botão de sua máquina e retornar uma fração de segundo ao passado, apertar e retornar, apertar e retornar...

O problema do paradoxo temporal serve aqui a uma reedição do mito de Sísifo. A exploração da imagem-tempo é muito interessante. A cenografia é criativa e pertinente, nada visivelmente *kitsch*. O fato de ser um dos curtas mais elogiados pelo público é importante por ser *Loop* uma ficção científica genuína, exemplo de filme brasileiro do gênero baseado muito mais numa idéia criativa, bom roteiro e montagem do que necessariamente em efeitos especiais. Soma-se a *Barbosa*, de Jorge Furtado, como boa experiência brasileira no subgênero das viagens no tempo, marcado também pela metalinguagem recorrente.

O tempo passa, mas continua a fornecer argumentos interessantes. *Tempo Real*, filme 35mm de 2004 dirigido por Mino Barros Reis e Joana Limaverde, é uma crítica ao materialismo da sociedade moderna, com atuações de Giovanna Gold, Simone Soares, Íris Bustamante, Ana Markun, Fernando Vieira, Alexandre Zequia, Heitor Martinez, Gui Pádua e Márcio Melo. O protagonista Hiron acorda com seu despertador interno avisando que seu crédito de vida conta com apenas mais duas horas. Vítima de amnésia, Hiron parte em busca de seu tempo perdido, e acaba descobrindo que ele fora transferido para uma dançarina de boate (Giovanna Gold). *Tempo Real* foi o primeiro curta de Joana Limaverde, atriz de teatro e televisão formada em cinema pela Universidade Gama Filho. Mino Barros Reis é cineasta baiano, também formado em cinema pela Gama Filho. Com cinco curtas-

³⁹⁸ <http://www.portacurtas.com.br> , acesso em 19/5/06.

metragens no currículo, Barros Reis atualmente dirige filmes publicitários e é roteirista de cinema e televisão.³⁹⁹

O tema do holocausto nuclear, já presente em *O Fim* (1972), de Elie Politi, reaparece num curta-metragem de José Mojica Marins: *Evolução – Homem Vs. Máquina: A luta do século no planeta dos botões* (1979). No filme, que trata da humanidade dominada pela máquina, um rapaz chega até a porta de um elevador e aperta o botão de chamada. Outro se aproxima e aperta o mesmo botão. Um terceiro faz a mesma coisa. Diversos planos de botões sendo apertados sucedem-se freneticamente, até que o botão deflagrador da guerra atômica é acionado, o mundo explode e a humanidade volta ao tempo das cavernas.⁴⁰⁰ Este curta de Mojica atesta a afinidade do artista com o imaginário ou iconografia da ficção científica, presentes ainda que de forma pontual ou oblíqua em alguns dos seus filmes de longa-metragem.

Alienígenas e mutantes também povoaram a produção brasileira de curta-metragem. Ainda nos anos 1970, o escritor e estudioso de ficção científica André Carneiro dirigiu um curta-metragem de ficção científica rodado em Super 8. O projeto desse filme surge quando Regina Shakti (dançarina, professora de Yoga e outras especialidades orientais, que se apresentava em teatros e canais de televisão de São Paulo, nos anos 1970) encomendou a Carneiro um curta-metragem de ficção científica, entre 10 e 20 minutos, para preencher intervalos de seus shows. O escritor recusou a proposta na época, argumentando que qualquer cenário para a filmagem de uma ficção científica decente seria inviável economicamente. Tempos depois, Carneiro conheceu o Rádio Telescópio de Atibaia, até então o único da América do Sul. Havia encontrado o cenário perfeito para um filme de ficção científica. Segundo ele mesmo relembra:

O Radio Telescópio se situa até hoje cercado por uma pequena floresta. Em um raio bem grande não poderia haver casas, fios elétricos, etc. Tinha o tamanho de um prédio de dez andares, redondo, coberto com centenas de janelas de formas diferentes umas das outras, de substância translúcida. Havia custado milhões de dólares por uma instituição americana. Visto de

³⁹⁹ Informações repassadas por André CARNEIRO, via e-mail, em 8/2/2006.

⁴⁰⁰ Cf. André BARCINSKI e Ivan FINOTTI, *Maldito*. São Paulo: Ed. 34, pp. 405-6.

fora, em determinados ângulos a câmera podia eliminar a base. A impressão daquela bola imensa era única e impressionante.

Por dentro, na primeira cena, Regina [Shakti], vestida com um transparente e largo vestido feito de gaze, os braços abertos, era ocultada por uma concha com mais de trinta metros de diâmetro e em movimento, até surgir com luz traseira, filtrada pelas janelas translúcidas, a figura lentamente mostrada pela concha se distanciando. Só com milhões de dólares se consegue uma cena assim ou... com o empréstimo de um rádio telescópio único na América.⁴⁰¹

Regina Shakti e Rudolf Peper (este último pouco depois iria para os EUA, onde criaria a famosa boate Studio 54) foram os protagonistas do filme de André Carneiro, que foi projetado algumas vezes para pequenas platéias em São Paulo. Carneiro comenta que não havia introdução mencionando atores ou equipe, daí a suspeita de que muitos espectadores tivessem tomado o filme como estrangeiro. Infelizmente, Carneiro não teve a preocupação de fazer uma cópia do filme, mantendo apenas um reversível que acabou consumido num incêndio na casa de Regina Shakti.⁴⁰²

Em *Hipócritas* (1986), sátira aos filmes de FC americanos, de Letícia Imbassahy e Marcos Pando, alienígenas que usam gentileza e cortesia para praticar crimes em Alientown acabam fazendo com que a grosseria se torne padrão de educação.⁴⁰³

A discussão em torno da engenharia genética e dos transgênicos vai inspirar um número razoável de pequenas produções. Em *A Bicharada da Dra. Schwartz* (1986), dirigido por Regina Rheda e com roteiro desta e Letícia Imbassahy, o desaparecimento de uma jovem lança suspeitas sobre a Dra. Schwartz, que com a ajuda de bizarros cientistas, utiliza seres humanos de inteligência elevada em experiências para produzir uma raça superior à ariana.⁴⁰⁴ Em *Memórias de um Anormal*, filme de 1989 dirigido por Inácio Zatz e Ricardo Dias, o protagonista é fruto do primeiro cruzamento entre um homem e uma anta e lembra três casos amorosos que viveu.⁴⁰⁵ *Genoma 2020* (2000), de Andrés Lieban, é uma animação de apenas um minuto produzida pelo Laboratório de Desenhos que satiriza a genética aplicada à reprodução humana. Aqui uma mulher encomenda seu bebê a um

⁴⁰¹ André CARNEIRO, entrevista enviada por e-mail em 16/2/2006 (com adaptações).

⁴⁰² André CARNEIRO, entrevista por e-mail concedida em 16/2/2006.

⁴⁰³ Antônio Leão da SILVA NETO, *Dicionário de Filmes Brasileiros – Curta e Média-metragem*, p. 759.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 657.

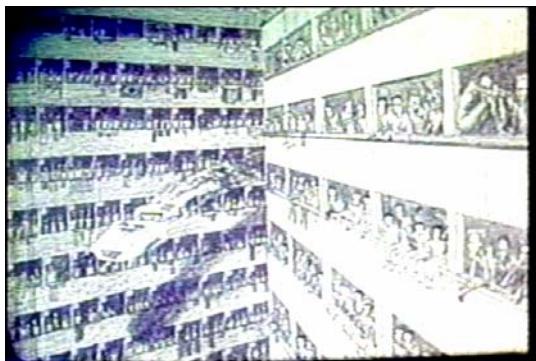
⁴⁰⁵ Ibid., p. 798.

geneticista, inspirada pelo padrão de beleza imposto pela mídia. O médico anota os “detalhes” da criança e programa seu computador com as devidas seqüências de nucleotídeos. Meses depois, na hora do parto, nasce um monstrinho *à la O Bebê de Rosemary*, e eis que se descobre que o padrão de beleza do médico era muito diferente do de sua cliente.

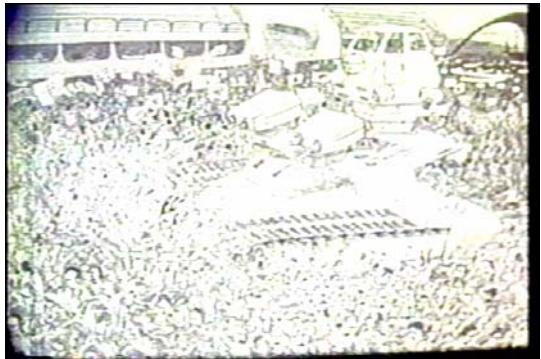
Lançado no mesmo ano de *Genoma 2020, Nº 19* (2000), escrito e dirigido por Paulo Miranda, é sobre sinistra experiência científica que utiliza crianças como cobaias para o desenvolvimento da telecinese (capacidade de mover objetos com o poder da mente). Curiosamente, a estória se passa no passado, em 1994, e tem cenário futurista. O nº 19 do título é uma das crianças-cobaias, na qual a experiência surtirá efeito poderoso. Sem nenhum diálogo, o filme lembra, guardadas as devidas proporções, *O Último Combate* (1983), de Luc Besson, pela recorrência ao gestual e eliminação da fala, bem como *Scanners* (1981), de David Cronenberg, ou ainda *A Fúria* (1978), de Brian de Palma, pelo tema e desfecho da narrativa.

Antes de *No. 19*, porém, um Estado tecnocientífico já foi o terror da sociedade brasileira num curta inspirado no problema da desigualdade social. Em *Projeto Pulex*, filme de 1991 dirigido por Tadao Miaqui, o governo brasileiro pretende exterminar a população pobre, reduzindo-a a níveis aceitáveis, numa espécie de eugenia capitalista. A estória se passa em Brasília, em junho de 2013. Um tecnocrata faz a demonstração, em plenária lotada, de como será conduzido o plano do governo: o “Projeto Pulex”. A pulga do homem (*Pulex irritans*) é apresentada como vetor ideal para um “bacilo sintético, produzido pela engenharia genética”, com o objetivo de contaminar e matar a população pobre. Algo como uma aula de biologia sobre a pulga, seu ciclo reprodutor, hábitos alimentares, etc., é proferida pelo orador. Enquanto isso, agentes do povo miserável põem em prática um atentado contra o governo. Um indivíduo armado infiltra-se no prédio onde está ocorrendo a demonstração. Ele arrasta-se pelo sistema de ventilação e pára sobre o anfiteatro onde está sendo apresentado o Projeto Pulex. O evento está perto do fim e o terrorista está prestes a atirar quando o sistema de segurança reage, executando o intruso. O plano de extermínio da população pobre será iniciado no dia seguinte.

Projeto Pulex é uma animação que mescla traços do cartum com linhas toscas e sinuosas, que lembram algo da estética expressionista de artistas como Egon Schiele. Não só a estética, mas também a temática das imagens lembra o expressionismo de Schiele, ou ainda a Nova Objetividade de Grosz, Dix ou Beckmann. Algumas passagens da animação exploram a pornografia e a escatologia. A aparência das imagens que se sucedem no filme evoca a degradação e o desespero de uma sociedade tão moderna quanto desigual, contrastando com a voz fria quase mecânica do narrador, porta-voz de um sistema desumano. O filme evoca também a imagem da “solução final nazista” ou do Holocausto, ao mesmo tempo em que apresenta a via do terrorismo como instrumento de defesa de uma população massacrada. De certa maneira, pelo próprio ano em que foi lançado, *Projeto Pulex* parece resumir um sentimento de indignação profundo e duradouro, que persistiu mesmo depois da chamada “reabertura democrática”. O filme de Miaqui ganhou o prêmio de Melhor Curta em 16mm nos Festivais de Gramado e Brasília de 1991. *Projeto Pulex* foi lançado em vídeo pela Cult Filmes, num dos volumes da coletânea de curtas-metragens da Casa de Cinema de Porto Alegre, intitulado “Histórias Radicais”. Sua sinopse é curta e desalentadora: “2013, um país no auge da crise social descobre uma solução para conter o crescimento da população de baixa renda: a pulga.”



***Projeto Pulex* (1991), de Tadao Miaqui: no futuro, o governo tecnocrático de Brasília engendra um plano de extermínio para combater o problema da superpopulação pobre.**



A caricatura e o estilo das tiras de jornal com ecos do universo de Egon Schiele, do Expressionismo e da Nova Objetividade em *Projeto Pulex* (1991), de Tadao Miaqui. Degradção e angústia passada nos traços.

Filmes mais autorais ou experimentais também abordaram ou ao menos tangenciaram o estilo e os temas da ficção científica. Em *Mude Seu Dial: Um Rádio-Clip com as Ondas do Ar* (1986), curta de FC de Tata Amaral, uma rádio transmite programação enquanto um jogo sonoro-audiovisual aparece no vídeo. Em 2000 é lançado *Science Fiction*, de Luiz Rosemberg Filho, diretor de *Jardim de espumas* (1971), *A\$\$untina das Amérikas* (1973-5), *Crônica de um industrial* (1976) e *O santo e a vedete* (1981). Atualmente Rosemberg Filho tem realizado curtas digitais, entre eles a (anti) ficção científica “Guerras, Cinema”.⁴⁰⁶

Dentre a produção mais recente de ficção científica em curta-metragem, vale a pena destacar o trabalho do cineasta Carlos Canela, diretor de pelo menos três filmes do gênero realizados pela Carabina Produtora de Imagens, de Minas Gerais, com apoio de leis de incentivo estaduais e federais.

Nascido em Ervália-MG, Canela envolveu-se com teatro desde muito jovem, quando passou a escrever roteiros que passavam pela estética do teatro do absurdo. Em 1999, após fazer um curso de vídeo, Canela descobriu o cinema e colocou-se a produzir.⁴⁰⁷

Canela parece muito atraído pelo potencial imaginativo do cinema. O cineasta comenta que um dos primeiros filmes que o impressionou foi *The Wall (Pink Floyd The Wall*, 1982), de Alan Parker, assistido por ele aos 16 anos num cinema de Barbacena-MG.

⁴⁰⁶ Luiz ROSEMBERG FILHO, entrevista para *Cine Imperfeito*, disponível em <http://www.cineimperfeito.com.br/entrevista.asp>.

⁴⁰⁷ Entrevista com Carlos CANELA, concedida por e-mail em 5/6/2007.

Canela afirma que, a partir daquele momento, decidiu que deveria fazer ficção.⁴⁰⁸ O cineasta mineiro demonstra ceticismo em relação a um “cinema-realidade”, acreditando mais no potencial comunicativo de “uma estória em cima de uma realidade que não é a nossa”, uma “distância segura” que abria as “defesas do espectador”. Isso explica o recurso à metáfora em boa parte de seus filmes.⁴⁰⁹

O primeiro desses filmes de ficção científica mineiros é *Bailarina* (2001), sobre um futuro próximo em que um estado altamente burocrático regula a arte de forma rigorosa. Aqui uma banda de música pop está em busca do apoio do C.O.D. (Comitê de Orçamento Democrático) para a divulgação de seu trabalho. Esse comitê é composto por burocratas enfadonhos e repetitivos que trabalham julgando a qualidade e adequação das obras e atividades artísticas. Nenhum artista deve escapar ao crivo do comitê, e apresentações artísticas só podem ocorrer mediante estrita autorização do Estado. Mas uma bailarina rebelde, que se apresenta publicamente sem autorização, cruza o caminho dos músicos e arrebata o guitarrista para o seu modo de vida. *Bailarina* explora a metalinguagem ao mesmo tempo em que critica a burocacia e os mecanismos de regulação e incentivo - como aqueles próprios dos quais se beneficia. Enfim, uma distopia ou extração sobre uma sociedade burocrática e pseudodemocrática, em que políticas de fomento distorcidas são levadas ao extremo.

⁴⁰⁸ O cineasta completa: “*The Wall* era um filme que ia a um extremo de ficção, misturando ficção científica com animação, com o ritmo e montagens de videoclipes e com abordagens que beiravam a loucura de filmes clássicos de suspense. E eu me lembro exatamente de minha reação na época: ‘caramba, isso é que é cinema?’” Entrevista com Carlos CANELA, concedida por e-mail em 5/6/2007.

⁴⁰⁹ Ao ser indagado sobre sua afinidade com a metáfora, Canela responde: “Eu nunca havia pensado nisso, mas acho que, nesse meu percurso contra a corrente, a metáfora parece ter sido a melhor forma de sair da onda de um cinema-realidade-intelectualizado-de-experimentação-técnica que estamos vivendo atualmente. Não é a metáfora pela metáfora, mas é a busca de um novo olhar sobre o já dito.” Entrevista com Carlos CANELA, concedida por e-mail em 5/6/2007.



Bailarina (2001), de Carlos Canela. Auto-ironia numa trama de ares kafkianos.

Bailarina representa a estréia de Carlos Canela no cinema, em suas palavras “o início de tudo.” O cineasta comenta que a idéia do filme surgiu quando ele e sua mulher, a produtora Suzana Markus, faziam seu primeiro curso de vídeo. As professoras do curso pediram a todos que dessem uma idéia de imagem para o desenvolvimento de um roteiro. Canela sugeriu a imagem de uma bailarina dançando em plena praça central da cidade. A idéia acabou não sendo aproveitada no curso, mas Canela comenta que ficou com aquela imagem na cabeça. “Daí resolvi escrever o roteiro e, sem que fosse intencional, ele acabou se transformando em ficção científica (bem mais no roteiro, aliás, do que no filme final)”, comenta o diretor. Mas o mote principal da estória surgiria depois de Canela ter integrado uma comissão de orçamento participativo da prefeitura de Belo Horizonte. O cineasta comenta ter testemunhado situações surreais nesse trabalho. Essa experiência foi agregada à imagem pensada no curso, e assim o projeto de *Bailarina* começou a tomar forma. Canela observa também que, embora o filme critique as comissões de avaliação que julgam a destinação de verbas para a cultura, por ironia do destino os recursos para a produção de *Bailarina* vieram exatamente de um concurso no Fundo Municipal de Apoio à Cultura.⁴¹⁰

Dois Lados (2003), também escrito e dirigido por Carlos Canela, é um filme-metáfora sobre o embate entre os lados direito e esquerdo do cérebro de um homem comum. Alfredo (Rodrigo Capanema) está trabalhando no escritório, mas se vê transportado ao interior de sua mente, um lugar escuro e misterioso onde a figura de seu

⁴¹⁰ Entrevista com Carlos CANELA, concedida por e-mail em 5/6/2007.

patrão (Jerry Magalhães) encarna a racionalidade (lado esquerdo), enquanto uma colega de trabalho (Cleo Carmona) representa a emoção e o instinto (lado direito). Com fotografia, figurino, maquiagem, som e cenário simples, porém bem cuidados, *Dois Lados* constrói uma metáfora criativa sobre o confronto entre a razão e a emoção. A propósito, o cenário e a atmosfera de *Dois Lados* lembram o filme americano *Matrix* (1999), dos irmãos Wachowsky, bem como o universo das séries japonesas de ficção científica.



Dois Lados (2003), de Carlos Canela: Razão x Emoção.

Embora tenha sido finalizado só em junho de 2007, *Dois Lados* foi filmado em abril de 2003. Carlos Canela explica que a inspiração de *Dois Lados* veio do filme *A Cela* (*The Cell*, 2000), de Tarsem Singh, *thriller* de ficção científica *cyberpunk* em que uma mulher penetra no cérebro de pessoas que estão em uma espécie de coma e tenta ajudá-las a sair desse estado. “Eu fiquei com aquela imagem na cabeça. O que aconteceria se um homem acordasse, um dia, dentro de seu próprio cérebro? Como ele conviveria com o seu lado obscuro, com tudo que é processado lá dentro e ele jamais teve coragem de enfrentar?”, comenta Canela.⁴¹¹ Serviram também como referências para os cenários e a atmosfera de *Dois Lados* filmes americanos como *Matrix* e *Blade Runner* (1982, dirigido por Ridley Scott), bem como *graphic novels* como *Elektra* e *Akira*, entre outras. Canela

⁴¹¹ Entrevista com Carlos CANELA, concedida por e-mail em 5/6/2007.

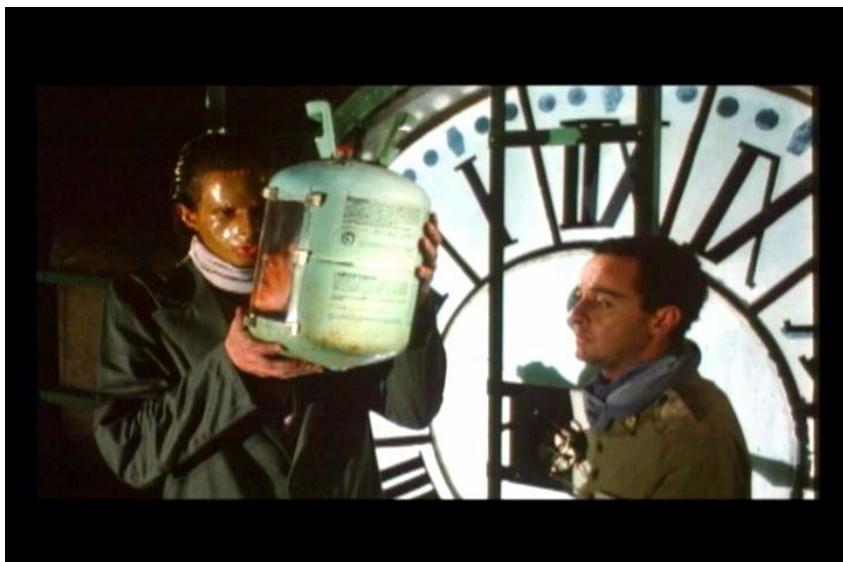
observa, no entanto, que muito do cenário foi improvisado, construído com material descartado.⁴¹² Ainda segundo o cineasta:

Na verdade, o cenário é bem mais completo do que aparece no filme, mas nós filmamos com uma câmera 16 mm emprestada do CTAV – Funarte, do Rio de Janeiro, e só quando a câmera chegou, um dia antes das filmagens, que nós descobrimos que ela, diferente do combinado, não tinha lentes grande angular. Isso no dia anterior ao das filmagens, em uma produção com orçamento de R\$ 12.000,00 no total. Como era impossível mudar a data de filmagem, tivemos que nos adaptar aos enquadramentos fechados, que era o que permitia o espaço que tínhamos no estúdio.⁴¹³

O terceiro filme de Canela na chave da ficção científica é um curta ainda inédito, *O Homem da Cabeça de Papelão* (2007), adaptação do conto de João do Rio. Outra incursão de Canela pelo cinema de metáfora, *O Homem da Cabeça de Papelão* conta a história de Antenor (Odilon Esteves), um jovem honesto, sincero e revoltado com a corrupção e a injustiça num “País do Sol” onde sempre chove, as pessoas falam por rimas, celebram a desfaçatez e condenam a moralidade e os sentimentos autênticos. Incompreendido por sua família e sua namorada, Antenor acaba rendendo-se à pressão dessa estranha sociedade futurista e deixa sua cabeça para conserto com um relojoeiro (Glicério Rosário) especializado em maquinismos delicados. Enquanto a cabeça está na relojoaria, Antenor usa uma de papelão, torna-se um canalha, entra na política e ganha o respeito e admiração de todos. Anos depois, quando volta à relojoaria e recebe a notícia de que sua cabeça original nunca fora defeituosa, Antenor decide deixa-la no lugar e conservar a cabeça de papelão. Filme alegórico-metafórico na linha de *Dois Lados*, *O Homem da Cabeça de Papelão* reúne fantástico e ficção científica numa produção novamente objetiva e cuidadosa.

⁴¹² Canela recorda: “Mas muito do cenário foi adaptado sobre o que tínhamos em mãos. A gente ia a fábrica e perguntava o que eles tinham para jogar fora, o que poderiam nos dar ou emprestar. A partir daí, criávamos os elementos do cenário, tomando apenas o cuidado de não ultrapassarmos os limites do roteiro.” Entrevista com Carlos CANELA, concedida por e-mail em 5/6/2007.

⁴¹³ Entrevista com Carlos CANELA, concedida por e-mail em 5/6/2007.



O Homem da Cabeça de Papelão (2007), de Carlos Canela. Como em *Bailarina*, “contaminação” política e comentário à atualidade.

Canela explica que o projeto de *O Homem da Cabeça de Papelão* surgiu de uma peça de teatro montada por um grupo de Belo Horizonte, sobre o conto homônimo de João do Rio. A abordagem da peça passava pelo teatro do absurdo e Suzana Markus sugeriu a Canela que fizessem uma adaptação para o cinema. O diretor relembra:

“Instigado pela idéia, li o roteiro da peça e o conto que lhe deu origem e o que mais me impressionou foi a atualidade de seu tema, embora tenha sido escrito no início do século passado. Imaginei, então, como seria essa história se ela passasse em um futuro não muito distante. Como seria essa sociedade? Como sobreviveriam as pessoas em uma sociedade em que todos mentem e a corrupção é principal forma de organização dessa sociedade?”⁴¹⁴

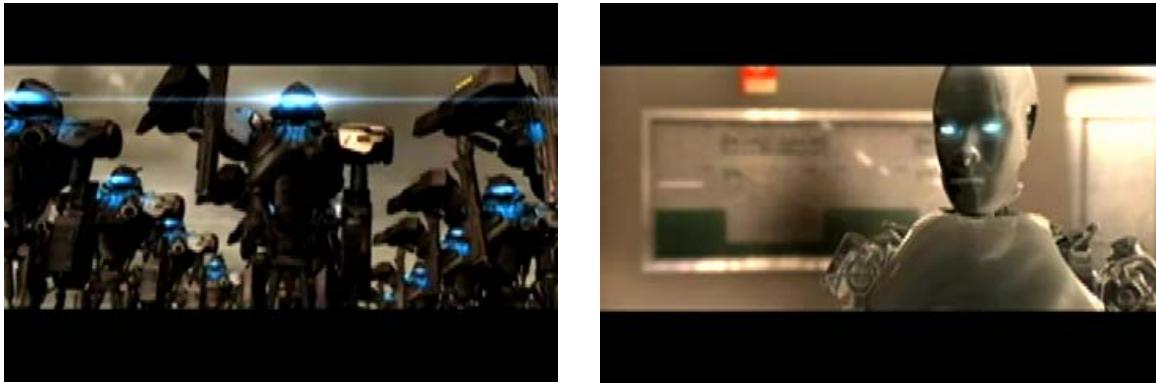
O Homem da Cabeça de Papelão parece representativo de uma mescla de arcaísmo e modernidade, algo presente em filmes brasileiros de longa metragem também passíveis de associação à FC, e que parecem levar ao cinema um universo evocativo da literatura de Guimarães Rosa e J. J. Veiga, por exemplo. Esse estilo permitiria a confluência entre a ficção científica e o folclore popular, tecnologia e bucolismo, conformando uma manifestação pitoresca do gênero.

⁴¹⁴ Entrevista com Carlos CANELA, concedida por e-mail em 5/6/2007.

Por outro lado, para alguns o cinema de FC americano continua sendo o grande modelo. Desde *Cassiopéia* (1996), de Clóvis Vieira, o cinema digital parece abrir novas oportunidades para aspirantes a cineastas razoavelmente influenciados pela nova tecnologia. O barateamento dos custos de produção e a versatilidade do digital afetaram expressivamente não só o cinema publicitário e de longa-metragem, mas também o trabalho de novos realizadores. Exemplo disso é *Céus de Fuligem*, média-metragem que levou cerca de 1 ano para ser feito (de maio de 2004 a maio de 2005), custando aproximadamente R\$ 9 mil financiados pelo próprio produtor e diretor, Márcio Napoli. Além de produzir e dirigir um elenco de apenas 9 atores, Márcio Napoli escreveu o roteiro, fotografou, editou e exerceu outras funções, concebendo todo esse filme digital praticamente sozinho. Em *Céus de Fuligem*, um robô alienígena à deriva no espaço acaba caindo em São Paulo e é recolhido pelo exército brasileiro. A queda do artefato mata milhares de pessoas, mas o contato com a tecnologia extraterrestre faz com que a humanidade vivencie período de franco desenvolvimento, e o Brasil se torna a maior potência mundial. Tempos depois, porém, os alienígenas ameaçam a Terra e o herói da estória, o brasileiro (*sic*) Rick Carter, sacrifica-se para salvar a humanidade.

A computação gráfica é largamente utilizada em *Céus de Fuligem*. As cenas *live action* são poucas e quase sempre mescladas a cenários digitais. Dessa forma, o filme comprova a atual tendência de parte da produção cinematográfica brasileira em incorporar cada vez mais a computação gráfica, imitando uma postura já adotada pelo cinema industrial de espetáculo. Embora seja uma iniciativa independente e com recursos modestos, *Céus de Fuligem* imita abertamente o modelo *hollywoodiano* de ficção científica pirotécnica. O filme demonstra grande inspiração em videogames, animações japonesas e filmes americanos como *Eu, Robô* (dir. Alex Proyas, 2004) e *Armageddon* (dir. Michael Bay, 1998) - em entrevista à revista *Scarium*, o diretor Márcio Napoli declara ser grande fã do cinema americano e, principalmente de Michael Bay, diretor de *Armageddon*, *Pearl Harbor* e *A Ilha*, entre outros.⁴¹⁵

⁴¹⁵ Cf. Rogério Amaral VASCONCELLOS, “Entrevista com Márcio Napoli, criador de *Céus de Fuligem*”, *Scarium on-line*, disponível em <http://www.scarium.com.br/noticia/entrevista04.html>.



Céus de Fuligem (2005), de Márcio Napoli. Imagens emulam *blockbusters* americanos.

O maior mérito de *Céus de Fuligem* é a qualidade de seus efeitos ou de sua animação digital, o que demonstra o talento técnico dos profissionais brasileiros e enfraquece a idéia de que cinema de ficção científica custa muito caro ainda hoje. As atuações deixam muito a desejar e o roteiro é fraco, mas tudo isso é prontamente ofuscado pela qualidade técnica da porção digital do filme, majoritária. Embora pouco original, *Céus de Fuligem* acena com possibilidades surpreendentes no âmbito do cinema brasileiro de ficção científica. O filme é uma aposta na ficção científica enquanto efeitos especiais, pirotecnia e cinema-espetáculo, e procura demonstrar que efeitos especiais e *design* futurista não são economicamente inviáveis para o cinema nacional, podendo-se alcançar razoável qualidade técnica com recursos modestos. Nesse sentido, *Céus de Fuligem* colabora com a tese de que a inviabilidade econômica não mais se sustenta enquanto obstáculo ao desenvolvimento da ficção científica no cinema brasileiro. Mas é justo lembrar que, em *Céus de Fuligem*, Márcio Napoli beneficiou-se amplamente da tecnologia atual dos PCs, estágio alcançado depois que muitos outros cineastas, no Brasil e no exterior, realizaram experiências pioneiras que abriram caminho para o desenvolvimento do cinema digital.

Mais recentemente, leis de incentivo e universidades têm garantido um fluxo contínuo de experiências com ficção científica em curta-metragem. Algumas dessas produções, tanto em digital quanto em película, têm conseguido prêmios importantes. Produzido na Universidade de Brasília e lançado em 2006, *Nada Consta* (16mm, 8 min.), escrito, dirigido, cinegrafado e editado por Santiago Dellape, conquistou prêmios

importantes dentre eles o de Melhor Roteiro no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro 2007, ou Melhor Ficção no Gramado Cine Vídeo 2007. A fábula de *Nada Consta* se passa em Brasília no ano 2017, quando água mineral vale dinheiro e Randau do Congo Naya (Davi Congo) precisa viajar à lua para se casar com Póla Harrison. Para embarcar, o rapaz precisa conseguir um documento que falta, o “nada consta”. O problema é que sua presença numa passeta contra o “Governo Mundial Robótico”, anos atrás, emperra a obtenção do “nada consta”. A solução é fazer uma viagem no tempo – ou a alternativa mais barata: enviar um telegrama ao passado. O jovem escolhe a segunda opção e manda um telegrama para ele mesmo, no passado, orientando-se a não participar do protesto e casar-se com Póla Harrison. Ele segue as orientações e seu futuro muda – para melhor. Dellape tira bom proveito de locações como a UnB e o aeroporto de Brasília, explorando as nuances futuristas do interior dos edifícios para a obtenção de uma “atmosfera” de ficção científica eficaz em fotografia P&B. A direção precisa de um roteiro bem-humorado e mirabolante, aliada a interpretações espirituosas, faz de *Nada Consta* uma espécie de pequeno *Alphaville* brasiliense, uma interessante investida no curta-metragem de ficção científica modesto, sem pretensões pirotécnicas, mas baseado em boas idéias e inspiração.



Nada Consta: curta universitário (16mm) com roteiro criativo e direção precisa.



Alphaville do planalto central: o diretor Santiago Dellape tira bom proveito das locações, conseguindo elaborar uma “atmosfera” de ficção científica eficiente, nada comprometida pela intenção irônica do roteiro.

Este breve levantamento, sem a pretensão de ser exaustivo, buscou destacar apenas algumas experiências de ficção científica no âmbito dos curtas-metragens, deixando de fora diversos outros exemplos em virtude da limitação de espaço, carência de divulgação e dificuldade de acesso a cópias. Fica registrada, no entanto, a existência de um cinema brasileiro de ficção científica em curta-metragem (talvez até mais consistente e sistemático que o equivalente em longa-metragem) como plataforma de lançamento para projetos maiores, e com algumas bem-sucedidas realizações. Em meio a esse cinema brasileiro de FC em curta-metragem, destacam-se filmes que aproveitam as próprias características da mídia cinema para tratar do tema da viagem no tempo, investindo na metalinguagem. Temas contemporâneos como genética, ecologia ou desigualdade social estão presentes em títulos importantes, assim como o alienígena, um ícone extremamente recorrente na FC mundial, também aparece no curta-metragem brasileiro. Verifica-se também que, no período da ditadura, o meio ambiente foi um tema de destaque na produção. Nos anos 1990, a tecnologia digital apresenta-se como o Graal para alguns realizadores. Não obstante o

desejo de competitividade qualitativa e tecnológica, a grande maioria dos filmes brasileiros de FC em curta-metragem, o tema do subdesenvolvimento e o discurso terceiro mundista parecem impregnados – mesmo quando se tenta negá-los.

5. Cinema de FC no México, Argentina e Leste Europeu: cotejos com o Brasil

“Sendo nós, latino-americanos, vítimas de uma invasão alienígena ocorrida há 500 anos atrás, sabemos que, se essa primeira invasão foi responsável pela formação da nossa identidade, ela também foi a propiciadora da nossa capacidade de tudo absorver. Absorver para, acima de tudo, criar.”⁴¹⁶

Analizar as manifestações da FC no cinema brasileiro tendo o cinema de FC americano como modelo é uma tarefa pouco frutífera. Talvez seja mais interessante comparar filmes relacionados à FC no Brasil com produções equivalentes de cinematografias mais semelhantes à nossa, como a mexicana, a argentina ou a tchecoeslovaca.

FC no cinema mexicano

Recentemente, em 2006, o Festival do Rio exibiu a pequena mostra “*El Futuro Más Acá: Sci-Fi Mex*”, que trouxe filmes mexicanos relacionados à FC produzidos nos anos 1950 e 60. A mostra, com curadoria de Vânia Rojas e Héctor Orozco, integra o projeto de pesquisa *O futuro nos trópicos, mais perto que Hollywood, mais divertido, mais mexicano*, “cujo objetivo é reunir, recuperar e documentar filmes mexicanos feitos entre 1945 e 1980 que lidavam com a ficção científica e adaptavam o tema à realidade e idiossincrasias mexicanas.”⁴¹⁷ O evento promoveu a divulgação de uma filmografia desconhecida do público brasileiro, e que demonstra algumas coincidências entre nosso cinema e o mexicano no que tange à incorporação do imaginário da FC.

O México é um caso particularmente curioso por ser um país em desenvolvimento que faz fronteira com a potência hegemônica atual, fonte do cinema de

⁴¹⁶ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, *Contracampo* n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>

⁴¹⁷ Cf. Ítala SCHMELZ, Vânia ROJAS e Héctor OROZCO, “...Mais perto que Hollywood, mais divertido, mais mexicano”, disponível em <http://2006.festivaldorio.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoId=77&sid=27>

ficação científica modelar para o público internacional. Interessante saber do contraste exposto por Schmelz, Rojas e Orozco:

Na feira mundial de Nova York, em 1939, os Estados Unidos apresentaram a *Tomorrow Land* (*Terra do Futuro*), patrocinada pelas empresas General Motors e Westinghouse, na qual maquetes e bonecos animados exibiam as novas tecnologias que seriam incorporadas à vida cotidiana. Carros e eletrodomésticos eram promovidos como condição universal para qualquer sociedade que se pretendia moderna. Por outro lado, a participação mexicana foi mínima: um pequeno pavilhão exibia peças pré-colombianas, enquanto nativos com roupas típicas coloridas faziam danças folclóricas. Diante das exibições grandiosas de outras nações, tudo o que o México pôde mostrar foi o exotismo; progresso, tecnologia e futuro tornaram-se patentes norte-americanas.⁴¹⁸

O México pode estar mais próximo geograficamente dos EUA mas, em termos culturais, as manifestações da FC no cinema mexicano guardam mais similaridades com o Brasil. Se por aqui uma das primeiras manifestações mais evidentes da FC no cinema se deu em 1947, com a comédia *Uma Aventura aos 40*, de Silveira Sampaio, no México a ciência começou a interessar os comediantes cinematográficos aos poucos, por volta da mesma época, como em *O Moderno Barba Azul* (*El Moderno Barba Azul*, 1946), de Jaime Salvador, fita protagonizada por Buster Keaton, *O Supersábio* (*El Supersabio*, 1948), comédia de enganos de Miguel M. Delgado estrelada por Mario Moreno, o Cantinflas, ou *El Bello Durmiente* (1952), fita dirigida por Gilberto Martinez Solares e estrelada por Germán Valdés.

Em *O Moderno Barba Azul*, um marinheiro perdido (Keaton) vai parar no México, no final da II Guerra Mundial, onde é confundido com um *serial killer*. Para escapar da execução, o marinheiro aceita a proposta de um cientista para pilotar um foguete experimental com destino à Lua. As confusões se multiplicam, o marinheiro acaba embarcando no foguete na companhia do cientista e de sua sobrinha, os três são lançados ao espaço mas, por acidente, o foguete retorna a algumas milhas do local de lançamento. Os “astronautas” acreditam estar na Lua e tentam se comunicar com os “nativos”, numa

⁴¹⁸ Cf. Ítala SCHMELZ, Vânia ROJAS e Héctor OROZCO, “...Mais perto que Hollywood, mais divertido, mais mexicano”, disponível em <http://2006.festivaldorio.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoId=77&sid=27>

prévia da idéia explorada por filmes de ficção científica posteriores como *O Planeta dos Macacos* (*Planet of the Apes*, 1968), de Franklin J. Schaffner.

Em *El Supersabio*, Cantinflas é o ajudante do Prof. Arquimedes Monteagudo (Carlos Martínez Baena), cientista empenhado em descobrir a fórmula do “Carburex”, um composto capaz de transformar água do mar em gasolina. O filme já abre com os créditos sobre uma ilustração de peças de laboratório, numa referência inicial ao imaginário da ficção científica. Cantinflas aparece pela primeira vez com luvas, manipulando substâncias no laboratório de Monteagudo. Para ele, o Carburex não parece ter a mesma importância que prolongar a vida das rosas ou garantir comida a quem precisa. Mas uma invenção revolucionária em termos de energia como o Carburex desperta a cobiça de algumas pessoas e vai de encontro aos interesses da poderosa Petroleum Trust Corporation, cujos sócios votam pela eliminação da ameaça Monteagudo. O velho cientista vem mesmo a morrer mas, pouco antes, faz um registro incompleto em seu diário que leva quase todos a crer que Cantinflas conhece a fórmula do Carburex. Tem início uma grande confusão, com gente bajulando ou tentando matar Cantinflas, que acaba preso e indo a julgamento. Mas tudo se esclarece no final, graças à jovem repórter destemida (Perla Aguiar). O diário do professor referia-se não ao Carburex, mas a uma fórmula capaz de prolongar a vida das rosas. Embora o elemento de ficção científica em *El Supersabio* seja menos circunstancial ou acessório que em *Uma Aventura aos 40*, o filme mexicano parece trabalhar de forma um pouco similar a *O Homem do Sputnik*. O elemento de ficção científica em *El Supersabio* serve de pretexto para a comédia de enganos e a “caça ao tesouro”, a exemplo do filme de Carlos Manga. No filme de Delgado, porém, ao menos um *novum* vem a ser apresentado de fato, ainda que bem no final: a substância revitalizadora das rosas.

Mario Moreno, o Cantinflas, em *El Supersabio* (1948), de Miguel M. Delgado.



Antes de *El Supersabio* ou *El Bello Durmiente*, entretanto, *O Moderno Barba Azul* (*El Moderno Barba Azul*, 1946), de Jaime Salvador, já fazia comédia de ficção científica, e protagonizada por Buster Keaton. Aqui, no final da 2ª Guerra Mundial, um marinheiro perdido (Keaton) vai parar no México, onde é confundido com um *serial killer*. Para escapar da execução, o marinheiro aceita a proposta de um cientista para pilotar um foguete experimental com destino à Lua. As confusões se multiplicam, o marinheiro acaba embarcando no foguete na companhia do cientista e de sua sobrinha, os três são lançados ao espaço mas, por acidente, o foguete retorna a algumas milhas do local de lançamento. Os “astronautas” acreditam estar na Lua e tentam se comunicar com os “nativos”, numa prévia da idéia explorada por filmes de ficção científica posteriores como *O Planeta dos Macacos* (1968) de Franklin J. Schaffner.

Schmelz, Rojas e Orozco observam que, “(...) em meados da década de 1950, o potencial humorístico das aventuras fantásticas foi descoberto e os humoristas se lançaram, um após o outro, em grandes aventuras intergalácticas.”⁴¹⁹ No final dos anos 50, teremos títulos como *La Momia azteca contra el robot humano* (1958), filme de Rafael Portillo sobre cientista que constrói robô para roubar preciosidade asteca guardada por múmia. Estevão Garcia observa neste filme a oposição de um elemento associado à cultura pré-colombiana – a múmia asteca, parte de uma cultura mexicana original anterior à conquista espanhola – contra um produto fabricado pelo progresso – o “robô

⁴¹⁹ Ítala SCHMELZ, Vânia ROJAS e Héctor OROZCO, “...Mais perto que Hollywood, mais divertido, mais mexicano”, disponível em <http://2006.festivalorio.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=77&sid=27>.

humano” -, sendo que o primeiro, “anti-moderno”, representa o bem, enquanto o segundo, “ultramoderno”, é maléfico. Garcia destaca também que o próprio nome do vilão inventor do robô é estrangeiro: Dr. Krupp.⁴²⁰

Nos anos 1960-70, filmes estrelados pelo herói-lutador Santo também se apropriam do imaginário da ficção científica, como em *Santo el enmascarado de plata vs la Invasión de los Marcianos* (1967), de Alfredo Crevenna, *Santo em El Tesoro de Dracula* (1969), de René Cardona, *Santo vs. la Hija de Frankenstein* (1972) ou *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo* (1973), ambos de Miguel M. Delgado.

Os filmes de Santo misturam o fantástico e a ficção científica com freqüência desde o início. Em *Santo em El Tesoro de Dracula* (1969), de René Cardona, a estória começa na casa do Dr. César Sepúlveda, um renomado físico nuclear. É na casa do cientista que está havendo uma reunião da Sociedade para Investigações Metafísicas. O Prof. Sepúlveda apresenta aos colegas o trabalho de Santo - aqui também um supercientista – no campo da “desmaterialização”. Num sofisticado laboratório, o herói-lutador diz aos membros da Sociedade ter descoberto, após “minuciosos estudos”, uma maneira de se regressar a vidas passadas, deslocando-se no tempo e no espaço por meio da desmaterialização do corpo. Como Santo ainda não havia testado sua teoria, enfrenta a incredulidade da maioria dos membros da Sociedade, liderados pelo Dr. Kur (Roberto G. Rivera). Mas a filha do Prof. Sepúlveda, Luisa, se oferece corajosamente como voluntária no experimento e é enviada a uma vida passada pela máquina construída por Santo. O equipamento comprehende computadores e um túnel com o desenho de uma espiral ao fundo. Quando entra em funcionamento, sons “eletrônicos” e fumaça valorizam a partida da jovem, que traja uma roupa prateada. Nesta seqüência, percebe-se um investimento em cenografia equivalente ao dos filmes americanos de ficção científica dos anos 50, mais elaborado que a média das raras produções similares no Brasil. No interior do túnel com a espiral ao fundo e envolta em fumaça, Luisa vai girar 360º repetidas vezes até sumir. Há então um corte e a jovem aparece caindo sobre uma cama, num tempo passado, com cenário e figurino de época.

⁴²⁰ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, *Contracampo* n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>

Esse momento é acompanhado por Santo e o Prof. Sepúlveda por intermédio de um monitor de TV.



Santo e seus amigos em *Santo en el Tesoro de Dracula* (1969), de René Cardona.

Luisa já se encontra no passado, vivendo uma encarnação anterior. Nessa vida, ela é filha de um homem rico e vem sendo mordida pelo Conde Drácula. Drácula freqüenta a casa da jovem, com a permissão de seu pai, sob o disfarce de Conde Alucard. Esse mesmo subterfúgio já era usado pelo personagem em filmes da Universal. Drácula forma um bando de mulheres-vampiro, suas seguidoras, e volta a morder Luisa. Tudo é acompanhado por Santo e o Prof. Sepúlveda, no tempo presente, através da tela de TV. Alucard acaba desmascarado pelo médico da família que vinha tratando de Luisa, mas vem a raptar a jovem, sua preferida, elegendo-a sua companheira pela eternidade. Luisa é levada ao refúgio do vampiro, no subterrâneo de um mausoléu de cemitério. O médico e o pai de Luisa encontram o esconderijo e se põem a matar os vampiros com estacas cravadas no peito, enquanto eles dormem. Até que encontram Luisa.

Até então temos um filme dentro do filme, com Santo e seus amigos assistindo a tudo pelo monitor de TV integrado à máquina do tempo. Mas agora já é demais. Com o risco de Luisa ser morta e não poder retornar ao presente, Santo decide interferir, ajustando a máquina para o resgate imediato da moça. Luisa reaparece no túnel. Agora, Santo quer encontrar o tesouro de Drácula, para provar sua teoria e “ajudar os necessitados”. Mas um vilão encapuzado assistia a toda a experiência, e decide tirar proveito da situação. Teremos

uma corrida ao tesouro entre Santo e seus amigos e o Encapuzado e seus comparsas. Nessa confusão, Drácula acaba ressuscitado e também entra na dança, raptando Luisa uma vez mais. O Conde está furioso com Santo e seus amigos por eles terem roubado seu medalhão e profanado seu refúgio. No final, o Encapuzado se revela o Dr. Kur, e o vampiro acaba derrotado, graças à ajuda dos amigos lutadores de Santo. O herói termina concordando que “os seres humanos não devem se intrometer com o desconhecido”, num recado sintomático da postura de arrependimento em relação à ciência e à tecnologia que atravessa toda a série.

Neste filme, quem é bom de ciência é também bom de briga, uma vez que até o Prof. Sepúlveda acompanha Santo nas contendas de rua. Nos ringues, seja neste ou outros episódios, Santo começa os combates apanhando bastante, vítima de golpes baixos, para depois dar a volta por cima e vencer triunfalmente. Já se vê de onde vem o estilo de luta dos personagens de Sylvester Stallone e Jean-Claude van Damme, por exemplo. *Santo en El Tesoro de Drácula* é uma narrativa fantástica, confusa e mirabolante, francamente apoiada em metalinguagem, cheia de humor e com foco no corpo do ator principal, em cenas de luta longas e aceleradas. Mas há uma diferença entre esse filme e as paródias de Os Trapalhões. Nos filmes de Santo, o humor e a paródia estão presentes, mas o enredo é exposto de maneira muito mais séria que em Os Trapalhões, com bem menos intenção de “rir de si mesmo”. A auto-ironia é mais controlada, os filmes de Santo não partem deliberadamente para o escracho de sua própria condição subdesenvolvida. Isso é um diferencial em relação à média da produção comparável no Brasil.



Santo apresenta sua máquina do tempo a demais cientistas em *Santo en el Tesoro de Drácula* (1969), de René Cardona. Bom de briga e de cérebro.

Em *Santo en La Venganza de las Mujeres Vampiro* (1970), de Federico Curiel, horror e ficção científica estão misturados desde o início. Aqui o cadáver da vampira Mayra é levado ao sofisticado laboratório de um cientista que consegue ressuscitá-la por meio de uma transfusão. Assim, ciência e sobrenatural aliam-se para infernizar a vida de Santo. Não tarda para que uma legião de vampiros e capangas mal-encarados se interponha no caminho do herói-lutador mascarado. O enredo, no entanto, é apenas um pretexto para as longas cenas de luta, cuja *mise-en-scène* mecânica, acelerada e repetitiva em muito difere dos “bailados” atuais com inspiração nas artes marciais. O filme alterna entre a balbúrdia frenética dos combates e a morosidade das cenas de enredo, o que o torna bastante regular em termos de ritmo, embora em ambos os momentos prevaleça a redundância. Mas isso implica julgar *Santo en La Venganza de las Mujeres Vampiro* numa escala de valores talvez não muito condizente com sua proposta enquanto filme popular de massa. O *kitsch* que notadamente atravessa toda a série não esconde essa intenção.

Embora mantenham o humor, os filmes de Santo expõem com seriedade os temas fantásticos que desafiam o herói. Santo aparece como personagem crédulo, que não subestima os adversários, sejam eles fruto da ciência ou do além. O herói também não rejeita uma “mãozinha” da tecnologia, algumas traquitanas à la James Bond como o pequeno rastreador no formato de um batom em *La Venganza de las Mujeres Vampiro*. Enquanto série longeva e lucrativa, sem equivalente no Brasil, os filmes de Santo supõem um público fiel e relativamente estável, atraído pela mescla de filme de luta e filme fantástico.

Las Momias de Guanajuato (1972) não tangencia a ficção científica exceto pelas eficientes pistolas lança-chamas do final.. Neste filme de federico Curiel, Blue Demon, Mil Mascaras e Santo enfrentam a múmia de um ex-lutador e seus asseclas. As múmias de Guanajuato reaparecem várias vezes no cinema mexicano, em filmes como *El Robo de las Momias de Guanajuato* (1972), de Tito Novaro, e *Capulina contra las Momias (El Terror de Guanajuato)* (1973), comédia de ficção científica dirigida por Alfredo Zacarias.

Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein (1974), dirigido por Miguel M. Delgado, é um dos episódios da série que mais referências faz ao universo da ficção científica. O filme abre com uma moça sendo seqüestrada numa noite enevoada. Corta depois para o interior de um laboratório sofisticado, onde a mesma moça jaz inconsciente sobre uma mesa de cirurgia, ao lado de outra vítima. Computadores e um corredor de metal polido dão um toque *high tech* ao ambiente. Uma cirurgia de transplante de cérebros

começará em instantes. Mas o procedimento não acaba bem e as duas moças que serviram de cobaias não sobrevivem. Para “aterrorizar a sociedade”, no entanto, o Dr. Irving Frankenstein (Jorge Russek), cientista sinistro responsável pela operação, transforma as vítimas em zumbis. As moças retornam a suas casas e assassinam suas famílias, numa ocorrência que deixa “perplexos” os cientistas: como puderam as jovens caminhar de volta a suas casas mesmo depois de terem morrido?

O Dr. Frankenstein é neto do Frankenstein original, criador do temível monstro no romance de Mary Shelley (a intertextualidade é fulcral e abundante nos filmes de Santo). O cientista malévolos tem 213 anos e aparência de 40, graças a um verdadeiro “elixir da juventude”, capaz de devolver o vigor e a aparência jovem a quem o ingere – conforme se vê na cena em que dois cientistas se oferecem para auxiliar o Dr. Frank.

Todas as doze moças que serviram às experiências do Dr. Frank morreram. Apenas um de seus capangas - que atende pelo sugestivo nome de Golem e equivale ao monstro do romance de Mary Shelley, com a diferença de que é totalmente obediente a seu criador - foi submetido a uma experiência de transplante com êxito, sendo “o único ser humano a viver com um cérebro alheio.” O brutamontes Golem tem um transístor instalado em seu cérebro, o que o coloca sob total comando do Dr. Frank. Dentre as pretensões do cientista está criar um exército de supersoldados. Mas os experimentos do Dr. Frank com transplantes de cérebro servem primeiramente ao nobre propósito de salvar sua esposa, vítima de um câncer no cérebro e mantida em animação suspensa há 80 anos.

Agora, o Dr. Frankenstein quer transplantar o cérebro de Santo para o crânio de outro brutamontes. Assim, esse capanga seria o homem mais poderoso do mundo, com a força de vinte homens e a agilidade e destreza do famoso campeão da luta-livre. Essa trama lembra bem *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (BRA, 1968, dir.: Roberto Farias), onde o cérebro do herói também é alvo da cobiça dos vilões.



À esq., Santo quase “entrando numa fria”; à dir., o herói prestes a enfrentar o perigoso capanga do Dr. Frank, único homem que vive com um cérebro transplantado e personagem análogo do monstro de Frankenstein (embora fiel a seu mestre).

O Dr. Frank atrai Santo para seu laboratório seqüestrando a namorada do lutador. O herói se entrega ao vilão e é encaminhado para o transplante, mas Blue Demon (Alejandro Cruz) chega a tempo de salvar o amigo, impedindo o início da cirurgia. Os dois resgatam a namorada de Santo e informam a polícia sobre o laboratório do Dr. Frank. Mas este escapa com Golem e mais um comparsa, e planeja uma vingança contra Santo, fazendo-o enfrentar seu capanga brutamontes disfarçado. A luta é desigual, Santo quase é abatido, mas Blue Demon descobre a verdadeira identidade do adversário de seu parceiro e seu representante. Desmascarados, Golem e o Dr. Frankenstein enfrentam Santo e Blue Demon num combate fora do ringue e acabam morrendo. Morto, o malévolos cientista revela sua verdadeira aparência de homem bicentenário.



Como de hábito em produções do gênero, corredores de metal polido, portas automáticas, várias luzes piscando e muitas substâncias coloridas fumegantes dão o ar sci-fi de *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* (1974), de Miguel M. Delgado. Curiosidade, no alto, à esq., o cirurgião assistente do malévolos Dr. Frank é Rubén Aguirre , o simpático Prof. Jirafales da série *Chaves*.

Toda uma iconografia própria da ficção científica é continuamente explorada neste filme de Santo. Tubos de ensaio, condensadores, *beckers*, substâncias coloridas fumegantes, portas automáticas deslizantes, corredores de metal polido, computadores e suas luzinhas piscantes, ruídos “eletrônicos” – tudo isso pontua a cenografia de *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* do início ao fim. A despeito do humor também bastante presente, a auto-ironia é controlada, com um modo de exposição pouco ou nada “escrachado” se comparado às produções brasileiras similares.

Nos anos 1960, teremos ainda no México filmes como *La Nave de los Monstruos* (1960), de Rogério González, que abre em registro documentário, com *voice over* discorrendo sobre o átomo e o universo, bem como sobre o perigo da bomba atômica. O narrador situa o início da estória no planeta Vênus, de onde partem duas alienígenas, Beta (Lorena Velázquez) e Gamma (Ana Bertha Lepe), em missão de busca dos melhores espécimes masculinos da galáxia. Neste filme conscientemente paródico, as invasoras venusianas pousam em Chihuahua, localidade rural simbólica de um arcaísmo sobrevivente. As alienígenas são recebidas por um típico *charro*, o mentiroso e contador de estórias Laureano (Eulálio González “Piporro”). O primeiro contato entre Beta, Gamma e Laureano é particularmente espirituoso. Elas tentam se comunicar com ele em várias línguas, e finalmente ficam aliviadas e satisfeitas ao descobrirem que Laureano é falante do espanhol. O mexicano galante tenta explicar-lhes o significado da palavra amor, inexistente na “enciclopédia do conhecimento universal” gravada na memória do robô Tor. O amor seria algo incompatível com um progresso tecnológico exacerbado.⁴²¹ A coisa se complica quando Beta se revela uma vampira interessada em Laureano e em sangue humano. Ela liberta os espécimes masculinos coletados pela nave até então, para que a ajudem em seu plano de conquista da Terra. Mas Laureano consegue frustrar o plano de Beta, libertar Gamma e reestabelecer a ordem com o auxílio do robô Tor⁴²². Finalmente, Gamma informa sua comandante em Vênus que os terráqueos não devem ser incomodados, pois vivem com amor, e que ficará na Terra em companhia de Laureano. Tor retorna com a nave a Vênus. Estevão Garcia comenta que *A Nave dos Monstros* oferece uma conciliação entre o arcaico e o moderno numa das seqüências finais, uma cena de amor entre o robô Tor e uma vitrola (ou *jukebox*), ao som de um

⁴²¹ Cf. Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, *Contracampo* n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>

⁴²² O figurino do robô Tor já havia sido usado em *El Robot Humano ou La Momia Azteca contra El Robot Humano* (1958), de Rafel Portillo (Cf. Phil HARDY, The Overlook Film Encyclopedia: Science Fiction, pp. 190-1). A enciclopédia de Hardy é pouco tolerante com *La Nave de los Monstruos*, descrevendo-o como “A childish and badly made comic-strip fantasy” que mistura elementos do *sexploitation* à FC (*Ibid.*, pp. 190-1).

romântico bolero, no interior da espaçonave que leva o primeiro de volta a seu planeta natal.⁴²³ As intercalações de números musicais ao longo de todo o filme aproximam ainda mais *La Nave de los Monstruos* de nossa chanchada, e é impossível não rir da bizarrice de determinadas situações e personagens, a despeito do investimento em cenografia. O humor marca mais uma vez a ficção científica no cinema mexicano.

Beta (Lorena Velázquez), Gamma (Ana Bertha Lepe) e o robô Tor em cena de *La Nave de los Monstruos* (1960), de Rogelio González.



Outro exemplo que opera mais ou menos na mesma tonalidade é *El Planeta de las Mujeres Invasoras* (1966), seqüência de *Gigantes Planetarios* (1965), ambos dirigidos por Alfredo Crevenna. Em *El Planeta de las Mujeres Invasoras*, um disco voador pousa num parque de diversões e um grupo de pessoas, incluindo o boxeador Marcos (Rogelio Guerra), seu assistente Taquito (José Ángel Espinosa “Ferrusquilla”) e a mocinha Sílvia (Adriana Roel), embarca no disco pensando se tratar de um brinquedo. Essa pessoas são levadas a Sibila, “o planeta da mulheres sem alma” que obedecem a Adastrea (Lorena Velázquez mais uma vez no papel de vilã), uma rainha fria e calculista com planos de conquistar a Terra. Os terráqueos servirão de cobaias para experimentos de transplantes de pulmão, uma vez que as sibilanas não suportam a atmosfera terrestre por mais de um dia. O sol de Sibila, por sua vez, é tão poderoso que deixa os humanos cegos caso estes não usem viseiras protetoras. Com a ajuda de Alburnia (também interpretada por Lorena Velázquez), irmã gêmea da rainha e solidária aos terráqueos, uma emissária sibiliana é

⁴²³ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, *Contracampo* n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>

enviada a Terra para pedir ajuda. Uma nave terráquea chega a Sibila com dois astronautas, enquanto um dos integrantes do grupo previamente seqüestrado, um empresário mafioso do boxe, decide colaborar com a rainha má. Esta quer utilizar um satélite artificial que reflete e amplifica os raios do sol de Sibila para eliminar os terráqueos que se oponham ao seu plano de conquista, que abrange o seqüestro de crianças e o transplante de seus pulmões para as invasoras sibilanas. Mas os planos da rainha acabam frustrados por sua irmã-gêmea e os humanos.



Esq.: cartaz de *El Planeta de las Mujeres Invasoras* (1966), de Alfredo Crevenna. Dir.: terráqueo leva a pior ao enfrentar a rainha de Sibila (Lorena Velázquez).

O humor é um elemento que perpassa todo esse filme de Crevenna, a despeito da “seriedade” com que são tratados os elementos fantásticos e até mais esdrúxulos. Viagens espaciais, transplantes e radiações são tomados como eventos corriqueiros. *El Planeta de las Mujeres Invasoras* lembra *Os Cosmonautas* em vários aspectos, embora aparente ainda maior conforto e familiaridade no tratamento dos temas fantásticos. Vale a pena notar também, além da significativa influência das tiras em quadrinhos ou HQ's (*Flash Gordon* e *Buck Rogers* apenas os exemplos mais notáveis), uma certa misoginia tanto em *El Planeta de las Mujeres Invasoras*, quanto em *La Nave de los Monstruos*, algo evidente no tratamento da mulher enquanto ser essencialmente exótico, alienígena.



Laureano (Eulálio González “Piporro”), seu irmãozinho, Gamma e o robô Tor em *La Nave de los Monstruos* (1960), de Rogelio González.

No final dos anos 60, *Arañas Infernales* (1968), de Federico Curiel, tem como clímax um embate entre o campeão terráqueo Demônio Azul e o príncipe Arac, da galáxia de Aracnia, e *Las Luchadoras contra el Robot Asesino* (1969), dirigido por René Cardona, opõe lutadoras de luta-livre a robôs.⁴²⁴ Mais recentemente, em 1996, é lançado *Danik, El Viajero del Tiempo*, de Alberto Mariscal, diretor de algumas dezenas de filmes desde os anos 1960, muitos de mistério, horror ou ficção científica, como *Kalimán em El Siniestro Mundo de Humanón* (1976), *Los Ojos del Muerto* (1987), *Funerales del Terror* (1990) ou *Escuela para Brujas* (1990), entre vários outros. *El Viajero del Tiempo* explora uma fábula similar à de *E.T. – O Estraterrestre* (*E.T. - The Extraterrestrial*, 1982, dir.: Steven Spielberg), muito embora não ocorra exatamente a visita de um alienígena. O problema é que os humanos de um futuro distante são caracterizados com grandes cabeças carecas, olhos negros enormes e orelhas pontudas (traços popularmente associados à figura do alienígena), o que confunde a questão. No filme de Mariscal, Gabriel (Óscar Bonfiglio) recebe a visita de uma mulher do futuro, vinda do ano 4.971, e a engravidia enquanto dorme, involuntariamente. Sete anos depois ela retorna e entrega a criança, um ser híbrido dotado de poderes paranormais, para que o menino aprenda com o pai o significado das emoções e recupere a capacidade humana de verter lágrimas, algo perdido no futuro ultra-científico e tecnológico. Com maquiagem e cenários toscos, fotografia irregular e montagem discutível, *Danik, El Viajero del Tiempo* acaba fazendo uma tremenda “salada” de referências que incorpora a precariedade enquanto traço estilístico (a exemplo de diversas produções brasileiras), resultando numa comicidade (provavelmente involuntária em diversos

⁴²⁴ Cf. www.imdb.com e Ana WERNECK, “Luta Livre no Espaço”, disponível em <http://2006.festivaldorio.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=72&sid=27>

momentos) que não esconde sua filiação ao melodrama e à estética de produções da TV mexicana como a série *Chaves*. Com tudo isso, *Danik, El Viajero del Tiempo* se resume como um filme essencialmente *kitsch*, no qual a porção dramática sucumbe invariavelmente à precariedade geradora de um humor incontido.



No alto, à esq., o disco-voador no qual os humanos do ano de 4.971 viajam no tempo. Acima, a alienígena em seu “coito telepático” com Gabriel. Ao lado, Danik, fruto desse amor intertemporal. Felizmente Danik tem poderes paranormais e assume a aparência de uma criança normal em diversas ocasiões. Precariedade marca esse filme mexicano de FC de 1996, resultando numa obra essencialmente cômica e *kitsch*.

Schmelz, Rojas e Orozco assinalam que “As produções nacionais do gênero possuíam um alto grau de inocência e nenhuma preocupação com a coerência das tramas, resultando em muito humor involuntário. O riso é um elemento inevitável na ficção científica mexicana, o que atraiu as estrelas da comédia nacional.”⁴²⁵ Ainda segundo os autores,

Foi assim que três gêneros que são elementos-chave da indústria – os lutadores de luta-livre, os comediantes e as vedetes – serviram como portas de entrada para a ficção científica no cinema mexicano. Mais do que um interesse real em futuros possíveis, os cineastas mexicanos viram

⁴²⁵ Cf. Ítala SCHMELZ, Vânia ROJAS e Héctor OROZCO, “...Mais perto que Hollywood, mais divertido, mais mexicano”, disponível em <http://2006.festivaldorio.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoId=77&sid=27>

uma maneira de reutilizar os enredos clássicos como um pretexto para pôr seus atores favoritos em ação.⁴²⁶

Praticamente o mesmo ocorre no Brasil, com o imaginário e a iconografia da FC servindo de combustível para comédias e chanchadas como *Carnaval em Marte* (1954), de Watson Macedo, *Malandros em 4ª Dimensão* (1954), de Luiz de Barros, *O Homem do Sputnik* (1959), de Carlos Manga, *Os Cosmonautas* (1962), de Walter Lima, etc., a partir de meados dos anos 50. Mais ou menos da mesma forma que no México, a comédia e a nossa chanchada servem de porta de entrada para a ficção científica no cinema brasileiro. Só em 1962, com *O Quinto Poder*, o cinema brasileiro começa a trabalhar a ficção científica numa chave mais “séria”, muito embora a corrente paródica se mantenha a pleno vapor. No México também haverá incursões mais sisudas ou taciturnas no campo do cinema de ficção científica, como uma adaptação de *O Médico e o Monstro*, *El Hombre y la Bestia* (1973), dirigido por Julián Soler, ou *Ladrón de Cadáveres* (1957), de Fernando Méndez, filme sobre transplante de cérebros com uma atmosfera romântico-expressionista ao mesmo tempo bizarra. Vê-se que o tema do cientista louco é caro ao cinema fantástico mexicano. De toda maneira, a entrada da FC no cinema brasileiro se dá, assim como no México, muito mais como “pretexto para pôr seus atores favoritos em ação”, em *gags* e situações inusitadas graças ao aporte de um imaginário científico e tecnológico. Portanto, pelo que se observa na mostra *Sci Fi Mex*, parece que, assim como no Brasil, a ficção científica se manifesta predominantemente no cinema mexicano por meio da paródia. Ítala Schmelz, Vânia Rojas e Héctor Orozco concluem:

Enquanto as produções norte-americanas são sérias – suas tramas seguiam a lógica sóbria do conquistador acostumado com ciência e tecnologia –, as aventuras mexicanas parecem livres e divertidas, quase uma brincadeira de criança, cheias de cenas ridículas que podem ser vistas como um deboche “involuntário” das pretensões de nossos vizinhos do norte. Um sincretismo paródico que resulta da suposição improvável de que o México possa um dia estar à frente da tecnologia de ponta. Devido às suas referências, esses filmes insinuam uma segunda leitura do cinema dentro

⁴²⁶ Cf. Ítala SCHMELZ, Vânia ROJAS e Héctor OROZCO, “...Mais perto que Hollywood, mais divertido, mais mexicano”, disponível em <http://2006.festivaldorio.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=77&sid=27>

do cinema, e contêm uma estranha equação de questões imaginárias que mostram como nós absorvemos os ícones estrangeiros sem perder nossa identidade.⁴²⁷

O mesmo poderia ser aplicado à ficção científica no cinema brasileiro. Outra coincidência entre as cinematografias fantástica brasileira e mexicana diz respeito à suas respectivas inserções na academia ou na crítica especializada. Estevão Garcia observa oportunamente que, não obstante o sucesso popular nas décadas de 50 e 60, a filmografia fantástica ou de ficção científica mexicana é “parcamente citada e praticamente excluída da historiografia clássica do cinema mexicano”, algo muito similar ao que ocorre no Brasil. Ainda segundo Garcia, o cinema fantástico ou de ficção científica é considerado pela academia mexicana como uma vertente menor, “uma ‘fórmula’ importada que aplicada à realidade nacional não teria alcançado, como o melodrama e a comédia, maiores relevâncias.” O autor contrapõe a essa noção o fato de o cinema latino-americano dos anos 40 e 50 ser “essencialmente mimético em relação ao cinema hegemônico norte-americano.” Se o gênero fantástico (aí incluídos o horror e a ficção científica) são importados, por que não o seriam o melodrama e a comédia, tendo em vista sua mesma inspiração no modelo genérico americano? Garcia complementa:

Se gêneros também “importados” como o melodrama e a comédia (que ganhou no México várias roupagens, entre elas a da comédia rancheira) foram capazes de, mesmo partindo do mimetismo, alcançar uma “cor local”, o mesmo, segundo os críticos, não se podia dizer do cinema fantástico.⁴²⁸

O mesmo diagnóstico que Garcia faz do panorama mexicano pode ser transposto para uma análise do contexto brasileiro sem grandes prejuízos. Mas no desenvolvimento de sua reflexão, Garcia levanta um aspecto que pode explicar algo da atitude de “dois pesos e duas medidas” por parte da historiografia clássica em relação ao cinema fantástico, tanto no Brasil quanto no México. Segundo ele, os signos mais

⁴²⁷ Ítala SCHMELZ, Vânia ROJAS e Héctor OROZCO, “...Mais perto que Hollywood, mais divertido, mais mexicano”, disponível em <http://2006.festivaldorio.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=77&sid=27>

⁴²⁸ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, *Contracampo* n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>

distintivos do cinema fantástico não pertencem ao cotidiano ordinário ou “empírico” do homem comum. Eles são buscados no imaginário desse homem comum enquanto espectador que consome imagens, a maioria produzida no estrangeiro.⁴²⁹ Finalmente, Garcia indaga:

E porque esses signos seriam necessariamente “estrangeiros”? E porque ícones que representam o arsenal de uma tecnologia avançada como robôs, computadores, foguetes, raios-laser, seriam de uso exclusivo do cinema norte-americano? Porque o México, um país subdesenvolvido na vida real, não poderia ser no cinema uma nação detentora de uma tecnologia de ponta?⁴³⁰

Aqui eu arrisco uma hipótese, a de que essa noção deriva de um sentimento cultivado em terreno mais amplo, e que remete à economia e ao processo de divisão do trabalho internacional. Esses signos permaneceriam sendo lidos como estrangeiros porque as nações desenvolvidas e que completaram seu ciclo industrial permanecem sendo vistas como “autoras” ou, pelo menos, detentoras dos “direitos autorais” sobre a ciência e a tecnologia. Pesquisas comprovam o incremento da participação de países periféricos como o Brasil na produção científica e tecnológica internacional. Contudo, a geração de patentes continua aquém do nível desejado para uma competição mais equânime. É bem verdade que uma mudança de paradigma tem se processado. Núcleos científico-tecnológicos de excelência em países latino-americanos, como Brasil e

⁴²⁹ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, *Contracampo* n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>. Nas palavras de GARCIA, “Tanto o melodrama quanto a comédia transitam por registros bastante diferentes dos levados a cabo pelos subgêneros do cinema fantástico. A comédia e o melodrama se inserem em esferas domésticas, se gesticulam no âmbito do cotidiano e os seus personagens protótipos articulam uma linguagem corrente mais próxima do dia-a-dia. A ficção científica e o terror não desfrutariam a priori de tais facilidades. As suas visualidades características não são reconhecidas no cotidiano ou na experiência de se viver em um país chamado México, ou em país algum, e sim através do consumo de objetos culturais estrangeiros. Dificilmente um espectador mexicano encontraria na sua rua um cientista louco com a mesma freqüência em que ele encontrava os tipos populares retratados nos filmes de Cantinflas, porém era só ele ligar a televisão ou ir ao cinema mais próximo que lá, em um seriado americano, estaria a imagem do tal cientista. Se esse personagem não lhe era íntimo no seu cotidiano “ordinário” e “empírico”, o era sem dúvida em seu imaginário de espectador. A plástica, os cenários, os figurinos, os efeitos, estes são os signos identitários do cinema fantástico de um modo geral e da ficção científica em particular. Deslocar a ficção científica de seu ‘território original’ e transplantá-la para um país periférico e de cinematografia periférica implicaria na automática transposição desses mesmos signos. Sem esses signos, a ficção científica, como gênero, não existiria.” (Ibid.).

⁴³⁰ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, *Contracampo* n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>

Argentina, têm obtido projeção internacional, e a opinião pública não estranha pesquisas de ponta sendo levadas a cabo em centros como a UNICAMP ou a EMBRAPA, por exemplo. Mas não há como negar que, a rigor, ciência, tecnologia e educação ainda não foram objeto de projetos políticos absolutamente sérios e duradouros no Brasil e demais países periféricos. Ainda é cedo para decretar o fim do eurocentrismo e início de uma era em que ciência e tecnologia são encarados como patrimônio transnacional ou universal. Isso reflete na ficção científica de países em desenvolvimento, seja literária ou cinematográfica. Em mais esse aspecto, Brasil e México alinharam-se na mesma fileira. O próprio Estevão Garcia acena nessa direção ao reconhecer que, “Se a tecnologia em *A Nave dos Monstros* não é totalmente desprezada ou considerada um mal em si, ela é algo que vem exclusivamente de fora.”⁴³¹ Garcia observa também que, em *O Planeta das Mulheres Invasoras* (1965), de Alfredo Crevenna, ou nos filmes mexicanos de ficção científica protagonizados por lutadores (como Santo ou Demônio Azul), “geralmente a tecnologia não ‘vem’, ela veio de fora e já foi incorporada.”⁴³² Vale a pena observar que *A Nave dos Monstros* é um filme de 1959, enquanto aqueles que apresentam uma “tecnologia incorporada” surgem mais a partir dos anos 60. No Brasil a situação é semelhante. Num filme como *O Quinto Poder* (1962), de Pieralisi, a tecnologia invasiva e maléfica vem de fora. No mesmo ano, no entanto, *Os Cosmonautas*, de Walter Lima, apresenta um cientista brasileiro à frente de um projeto nacional de exploração espacial. Mas antes disso, nas chanchadas, geralmente a tecnologia era um signo estrangeiro, como em *O Homem do Sputnik*. A partir dos anos 60, passando pelos 70 e 80, filmes brasileiros relacionados à ficção científica passam a descrever tecnologias nacionais ou nacionalizadas com mais intimidade, sejam filmes “sérios”, como *Parada 88* (1978) e *Abrigo Nuclear* (1981), ou paródias como *O Incrível Monstro Trapalhão* (1981), de Adriano Stuart. Sobre a produção mexicana do gênero, Garcia faz uma ressalva, também passível de aplicação no cenário brasileiro:

⁴³¹ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, Contracampo n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>

⁴³² Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, Contracampo n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>

A incorporação ou não do aparato tecnológico e a desconfiança ou o fascínio pelas consequências de seu uso não são peças antagônicas e sim componentes de um mesmo sistema que nos serve para indicar a postura vislumbrada por esses filmes em seu diálogo com o progresso.⁴³³

FC no cinema argentino

Segundo a Enciclopédia de Ficção Científica criada pela revista eletrônica argentina *Axxón*⁴³⁴, seis títulos de longa-metragem figuram como os componentes de um cinema de ficção científica argentino. Antes deles, porém, pelo menos dois títulos argentinos já poderiam figurar como cinema de ficção científica ou, pelo menos, proto-FC. O primeiro filme argentino passível de associação à ficção científica que se tem notícia é *El Hombre Bestia o las Aventuras del Capitán Richard* (1934), com argumento, direção e fotografia de C. Z. Soprani⁴³⁵. Neste filme que se apresenta como “producción fantastica y novelesca”, o jovem Dr. Marchesi (Raul D’Angeli), interessado em pesquisas de comportamento, começa perguntando a seu professor se este acredita que um homem civilizado pode recuar ao estado selvagem. Enquanto isso, o destemido piloto Capitán Richard (Saverio Yaquinto) vai à guerra e acaba tendo seu avião abatido em combate, vindo a cair na floresta. Richard sobrevive, mas doze anos se passam e ele agora é o “Homem Bestia”, uma espécie de “selvagem”. Certa vez um piloto aterrissa nas proximidades da floresta e o Homem Besta (ex-Richard) o mata por instinto. Mesmo desmemoriado, o selvagem sobe no avião e pilota sem rumo, vindo a pousar por falta de combustível nas proximidades da casa do Dr. Marchesi, no exato momento em que o *mad scientist* fazia um de seus experimentos secretos. Convenientemente, o Homem Besta

⁴³³ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, Contracampo n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>.

⁴³⁴ Disponível em <http://axxon.com.ar/ecf/e-cine.htm>

⁴³⁵ Cópia do filme está disponível no site <http://es.arcorirs.tv/modules.php?name=Unique&id=374>, com baixa qualidade de imagem e som fora de sincronia. Parece que o filme foi originalmente concebido para ser mudo, e o som adicionado mais tarde. É possível que *El Hombre Bestia o Las Aventuras del Capitán Richard* seja um filme de transição do cinema mudo para o sonoro na Argentina, uma vez que não se decide entre uma estética e outra. Nisso, lembra um pouco (guardadas as devidas proporções), um clássico do cinema brasileiro, *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro. Devo a indicação de *El Hombre Bestia o las Aventuras del Capitán Richard* ao professor e pesquisador Mariano Paz, da Universidade de Manchester, Reino Unido.

desmaia e é encontrado pelo Dr. Marchesi, que injeta nele uma droga misteriosa. A substância torna o Homem Besta um maníaco sexual que passa a raptar as mulheres das redondezas, inclusive a filha do Dr. Marchesi, levando-as para um esconderijo nos arredores da cidade.



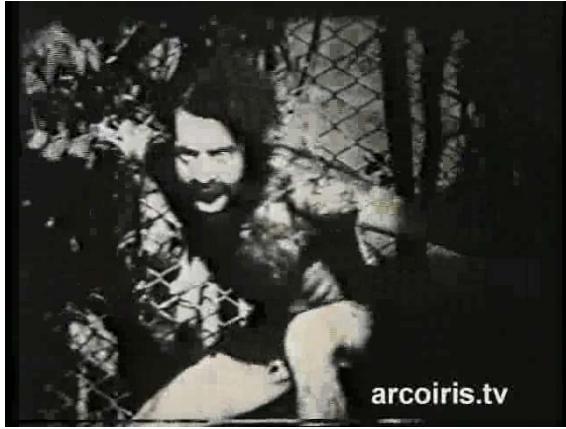
arcoiris.tv



arcoiris.tv

Na floresta, o Homem Besta (Saverio Yaquinto) usa todo o engenho que lhe resta para dominar a natureza.

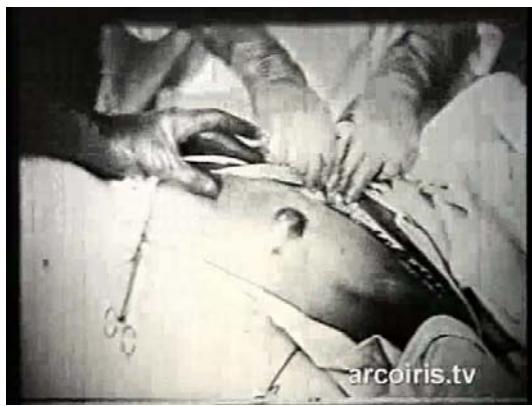
Os raptos das donzelas apavoraram a comunidade. O Dr. Marchesi mata sua mulher e põe a culpa do crime no selvagem. Alguns brutamontes pescadores são pagos para capturar o Homem Besta, mas não têm sucesso ante a força física do outrora Capitán Richard. Finalmente, dois pescadores conseguem dominar o selvagem, com auxílio de uma armadilha. Capturado e sob hipnose, o Homem Besta conduz as autoridades à caverna onde mantinha suas vítimas em cativeiro, e as donzelas são finalmente libertadas. O Dr. Marchesi continua interessado em fazer experimentos, mas acaba morto pelo selvagem antes que pudesse aplicar-lhe nova substância. Com o cientista inescrupuloso fora de ação, o Prof. Robinson (Felipe Salzinger) assume a guarda do Homem Besta, submetendo o selvagem a uma cirurgia no cérebro que lhe devolve a memória e a personalidade do Capitão Richard. O herói termina ganhando os ares novamente, enquanto a paz e tranquilidade são devolvidas à pacata comunidade de veraneio.



Acima, o Dr. Marchesi (Raul D'Angel) logo após injetar sua diabólica substância no pobre selvagem. Acima, à dir., o Homem Besta assustando donzelas. Ao lado, o monstro carrega uma de suas vítimas – destaque para a *lingerie* esvoaçante, que revela detalhes íntimos da moçoila indefesa.



Teatral e folhetinesco, *El Hombre Bestia o Las Aventuras del Capitán Richard* fatura sobre temas abordados em livros como *Robinson Crusoé*, de Daniel Dafoe, e *O Médico e o Monstro*, de R. L. Stevenson. As atuações em geral não se elevam acima da canastrice, e o filme de Soprani não esconde uma dimensão *exploitation* (ou *sexploitation*) latente, como se verifica nas cenas de seminudez ou bulinação. Imagens documentárias são incorporadas pela narrativa, como registros de guerra ou de uma cirurgia de crânio. As peripécias inauditas, a trama rocambolesca e as interpretações caricatas permitem que *El Hombre Bestia o Las Aventuras del Capitán Richard* possa ser tomado como uma divertida e curiosa chanchada com vocação *exploitation*. De certa maneira, a película de Soprani antecipa os filmes d'Os Trapalhões em algumas décadas, especialmente *O Incrível Monstro Trapalhão*, de 1981.



Imagens de cirurgias em *El Hombre Bestia* ou *Las Aventuras del Capitán Richard*. À esq., operação de Esther (Carmencita Quiroga), por causa de uma mordida de cobra (!). À dir., cirurgia de crânio que devolve a memória e a civilidade ao pobre Capitão Richard (Saverio Yaquinto).

Anos depois, em 1951, é lançada uma adaptação argentina da novela *O Médico e o Monstro* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), de R. L. Stevenson. *El Extraño Caso del Hombre y la Bestia* (1951), produção da Argentina Sono Film S.A.C.I. dirigida e protagonizada por Mario Soffici, inicia de forma bastante fiel à novela de Stevenson, com uma conversa entre dois cavalheiros a respeito de uma estranha porta que dá para os fundos da casa do Dr. Jekyll. Nessa conversa, o personagem do advogado (equivalente a Utterson na narrativa original) ouve relato a respeito de uma estranha ocorrência, dias atrás, quando uma criança fora agredida por um homem repugnante.

Diferentemente de futuras adaptações americanas da estória de Stevenson, o ponto de vista não se confunde logo de imediato com o do Dr. Jekyll, num procedimento que imita a estrutura narrativa da novela. Mais eventos fiéis ao texto original irão se suceder, como o misterioso assassinato de um homem a golpes de bengala (o assassinato de Sir Carew Danvers, no original). Mas logo o filme assume um tratamento mais livre da criação de Stevenson, como em futuras adaptações da mesma obra.

Decidido a não mais se transformar em Hyde (tarde demais, porém), Jekyll terá mulher e um filho, personagens totalmente ausentes da novela. Mas não demora muito para que retorne o reprimido. A caracterização do monstro merece destaque nesta adaptação argentina do texto de um escocês. Ao invés de uma figura oblíqua, portadora de uma deformidade indefinível, Eduardo Hyde é um homem esguio, se move com certa agilidade

e parece fisicamente poderoso. Ele é completamente calvo (em contraposição a um Dr. Jekyll de barba e cabelos grisalhos), tem unhas compridas, dentes pontiagudos projetados e pele escura. Hyde chega a lembrar o Nosferatu de Murnau em alguns momentos, exceto pela pele escura, que confere um caráter racista difícil de dissimular neste filme argentino.

Merecem destaque também as seqüências de transformação, nada constrangedoras se comparadas às de adaptações posteriores. Na primeira, talvez a mais interessante, Jekyll está brincando com seu filho quando começa a sentir os efeitos de uma transformação involuntária. Ele sai em disparada pela casa, atravessa o quintal e chega à casa dos fundos onde, à meia-luz, revela-se na pele de Hyde. A segunda transformação se dá num túnel do metrô, com a sombra dos vagões passantes projetada sobre o rosto de Jekyll enquanto este assume sua identidade nefasta. A terceira transformação, desta vez de Jekyll em Hyde, aos olhos de uma testemunha, também surpreende pela técnica. A fotografia de *El Extraño Caso del Hombre y la Bestia* é assinada por Antonio Merayo e lembra a das películas alemãs dos anos 1920. O sucesso das seqüências de transformação é creditado também a Neron Kesselman, chefe do departamento de maquiagem da Sono Films, que começou sua carreira ajudando a escurecer a pele dos atores que interpretavam índios nos filmes de gaúcho. Kesselman utilizava um pó cor de laranja para obter a pele morena fotografada em preto e branco. Em *El Extraño Caso del Hombre y la Bestia*, Mario Soffici teve de raspar a cabeça para interpretar o papel de Hyde, usando uma peruca nas cenas em que fazia Jekyll.⁴³⁶

A introdução de uma esposa do Dr. Jekyll, algo bastante singular, promove situações inusitadas, como o médico elaborando estratégias para manter sua família em segurança. Conforme as transformações em Hyde vão se tornando mais freqüentes, Jekyll vai se isolando por cada vez mais tempo na casa dos fundos. Mais interessante que isso, porém, é como o filme mistura as duas personalidades antagônicas. Mesmo Hyde evita desesperadamente o contato com o filho de Jekyll, temendo pela criança. Com base na novela de Stevenson, toda e qualquer bondade de Hyde é algo totalmente inesperado.

Embora em circunstâncias diferentes, o suicídio de Hyde/Jekyll acaba por reatar o filme, em seus últimos momentos, ao texto original. Em suma, *El Extraño Caso del*

⁴³⁶ Cf. <http://www.imdb.com/title/tt0043515/#comment>.

Hombre y la Bestia é uma experiência interessante do cinema argentino no campo da narrativa fanástica ou de ficção científica, prenunciando uma qualidade, familiaridade e até mesmo ousadia pouco comuns nas demais cinematografias latino-americanas.

No cinema brasileiro, *O Médico e o Monstro* não seria pensado senão enquanto paródia ou chanchada. No cinema argentino não. As verdadeiras razões dessa diferença podem esclarecer aspectos importantes a respeito da ficção científica no nosso cinema.

O primeiro filme de FC argentina mencionado pela Axxón é *Invasión*, que estreou em 16 de outubro de 1969 no cine Hindu, em Buenos Aires. Produzido pela Proartel S.A., o filme é a estréia em longa-metragem de Hugo Santiago, diretor que estudou também música, literatura e filosofia, e se formou como assistente de direção de Robert Bresson. Nascido em 1939, Hugo Santiago começou sua carreira na televisão. Em 1959 mudou-se para Paris, onde conheceu Robert Bresson, que viria a se tornar o seu grande mentor. Tempos depois de trabalhar com Bresson em *Procès de Jeanne D'Arc* (1962), Santiago retornou a Buenos Aires para dirigir seu primeiro longa-metragem: *Invasión*. O filme é sobre acontecimentos em Aquilea, uma cidade (fictícia) que está sendo assediada por invasores (extraterrestres?), no ano de 1957.⁴³⁷ A população indiferente abre caminho para a conquista alienígena, combatida apenas por um pequeno grupo de resistentes, liderados pelo ancião Don Porfirio (Juan Carlos Paz). Recentemente a Filmoteca de Buenos Aires anunciou a descoberta de uma cópia comercial de *Invasión*, em 35mm, que até então contava apenas com cópias em 16mm e qualidade ruim.⁴³⁸

“*Invasión* é a lenda de uma cidade, imaginária ou real, sitiada por fortes inimigos e defendidas por poucos homens, que por acaso não são heróis. Lutam até o fim, sem suspeitar que sua batalha é infinita”.⁴³⁹ Derivado de argumento escrito por Jorge Luis

⁴³⁷ Edgardo COZARINSKY observa que “O espectador impaciente por descobrir um sentido alegórico nessa ação cujas razões ignora se vê derrotado por informações contraditórias; a mais enganosa delas é o ano 1957 que, no começo, aparece junto do nome Aquilea. Segundo os autores, foi escolhido por não ser passível de interpretação e por eludir, ao mesmo tempo, as interpretações que a ausência de uma data precisa poderia sugerir.” (Edgardo COZARINSKY, *Borges em / e / sobre Cinema*, p. 141). Mas Cozarinsky prossegue: “No entanto, embora Borges, Bioy Casares e Santiago o neguem, *Invasión* foi adquirindo um sentido a partir de sua realização.” (Ibid., p. 141).

⁴³⁸ Pablo SAPERE, “La Otra *Invasión*”, disponível em <http://www.quintadimension.com/article100.html>

⁴³⁹ Pablo SAPERE, “La Otra *Invasión*”, disponível em <http://www.quintadimension.com/article100.html>

Borges e Adolfo Bioy Casares⁴⁴⁰, e com roteiro de Borges e do próprio diretor Santiago, *Invasión* é um filme-enigma de FC argentino que já cruza os gêneros *noir* e fantástico, antecipando os conflitos internos na Argentina dos anos 1970. A idéia básica da cidade sitiada foi proposta por Hugo Santiago. Borges e Bioy Casares escreveram a quase totalidade dos diálogos, além de contribuírem com diversas sugestões fundamentais. De acordo com Santiago, “Aquile é Buenos Aires mas é Aquilea e é a Argentina mas é Aquilea”.⁴⁴¹ Para Eduardo Cozarinsky,

Embora Borges e Bioy Casares neguem, *Invasión* vem adquirindo sentido a partir de sua realização; talvez, no futuro, a História tenha desbotado sobre o puro objeto de ficção que o filme quis ser. Essa cidade notadamente cinza, esse personagens que cultivam um estoico laconismo, podem ser elementos da novela hard boiled, antes que a série noir os tenha barateados; mas são, também, o âmbito de um portenho derrotado de antemão; o herdeiro de uma tradição impossível de acatar. À medida que o filme avança, os trajes escuros, o apagar solitário, o bandoneón terno e tajante, vão se fazendo chaves de uma forma de vida, idealizável (digo: onde se pode descobrir na semente uma semente de mito) na mesma medida em que ela é sentida como condenada a uma extinção esplêndida ou obscura.⁴⁴²

Segundo David Cenek, o mais importante em *Invasión* seria a ação, e não a narração. Cenek comenta que Jorge Luis Borges teria produzido o roteiro de *Invasión* a partir de um texto teórico de Bertolt Brecht, “Escrito sobre Teatro”, no qual o dramaturgo alemão defenderia a ação em e por si mesma.⁴⁴³ O crítico e cineasta argentino Edgardo Cozarinsky observa que “(...) o filme *Invasión* mostra uma ação cujos motivos

⁴⁴⁰ Borges e Bioy Casares se conheceram em 1932 e logo depois começaram a colaborar em diversos trabalhos. Nos anos 1950, escreveram juntos os roteiros de *Los Orilleros* (1975, dir. Ricardo Luna) e *El paraíso de los creyentes* (este último nunca foi filmado). Pablo SAPERE, “La Otra *Invasión*”, disponível em <http://www.quintadimension.com/article100.html>

⁴⁴¹ Pablo SAPERE, “La Otra *Invasión*”, disponível em <http://www.quintadimension.com/article100.html>

⁴⁴² “Aunque Borges y Bioy Casares y Santiago lo refutén, *Invasión* ha ido adquiriendo un sentido a partir de su realización; tal vez, en su curso posterior, la Historia haya desteñido sobre el puro objeto de ficción que quiso ser el film. Esa ciudad denodadamente gris, esos personajes que cultivan un estoico laconismo, pueden ser elementos de la novela “hard boiled”, antes que la “serie noir” los abaratara; pero son, también, el ámbito de un porteño derrotado de antemano; el heredero de una tradición imposible de acatar. A medida que el film avanza, los trajes oscuros, el mate solitario, el bandoneón tierno y tajante, se van haciendo cifras de una forma de vida, idealizable (es decir: donde puede descubrirse la semilla una semilla de mito) en la misma medida que se la siente condenada a una extinción esplêndida u oscura”. Pablo SAPERE, “La Otra *Invasión*”, disponível em <http://www.quintadimension.com/article100.html>

⁴⁴³ Cf. <http://www.radio.cz/es/articulo/55008>

permanecem ocultos.”⁴⁴⁴ Também comenta a relação do filme com as idéias de Brecht em *Escritos sobre o Teatro*, onde o dramaturgo alemão “(...) lembra sua preocupação em colocar em cena uma luta pela luta mesma, um mecanismo rigoroso e auto-suficiente como o do *match* de boxe; isso o fez prestar atenção renovada aos pormenores mais ínfimos da ação, à substância e à cor das palavras em que se resumia o conflito.”⁴⁴⁵ O filme de Santiago ganhou o prêmio da Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, Festival Internacional de Cine de Locarno. Segundo Jorge Luís Borges, *Invasión*

Se trata de um filme fantástico e de um tipo de fantasia que pode se qualificar de nova. Não se trata de uma ficção científica à maneira de Wells ou Bradbury. Tampouco há elementos sobrenaturais. Os invasores não chegam de outro mundo: e tampouco é psicologicamente fantástico: os personagens não atuam, como ocorre nas obras de Henry James ou Kafka, de um modo contrário à conduta geral dos homens. Se trata de uma situação fantástica: a situação de uma cidade que está sitiada por inimigos poderosos e é defendida, não se sabe o porquê, por um grupo de civis (...). De modo que – repito – temos tentado (não sei com que sorte) um novo tipo de filme fantástico: um filme baseado numa situação que não se dá na realidade e que deve, não obstante, ser aceita pela imaginação do espectador.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Edgardo COZARINSKY, *Borges em / e / sobre Cinema*, p. 139.

⁴⁴⁵ Ibid., pp. 139-140. Cozarinsky continua, afirmando que, “Ao faze-lo, [Brecht] comprovou a particular complexidade do processo de criação literária: ‘forma’ e ‘tema’, misérias do vocabulário crítico, miragens de uma leitura sempre posterior, desapareceram diante de uma interação incessante e produtiva, entre aspectos simultâneos de um único trabalho.

Em cena, a palavra pode adquirir inédito vigor se realçada pela omissão dos motivos lógicos de uma ação dramática, se deve servir a uma lógica das ações que escape a qualquer escrúpulo de verossimilhança naturalista. A informação não entregue ao espectador suspende a transparência da linguagem, transformando-a em uma superfície firme e luminosa que não se submete docilmente à condição de simples veículo. O cinema não admite possibilidades parecidas de depoimento: na imagem todo elemento contingente produz um efeito de conotação, tão inevitável como difícil de controlar.” (Edgardo COZARINSKY, *Borges em / e / sobre Cinema*, p. 140, grifos nossos). Percebe-se no final como Cozarinsky analisa a aplicação do método de Brecht no cinema, revelando ecos do pensamento de André Bazin e Christian Metz.

⁴⁴⁶ “Se trata de un film fantástico y de un tipo de fantasía que puede calificarse de nueva. No se trata de una ficción científica a la manera de Wells o Bradbury. Tampoco hay elementos sobrenaturales. Los invasores no llegan de otro mundo: y tampoco es psicológicamente fantástico: los personajes no actúan como suele ocurrir en las obras de Henry James o Kafka de un modo contrario a la conducta general de los hombres. Se trata de una situación fantástica: la situación de una ciudad que está sitiada por enemigos poderosos y defendida no se sabe por qué por un grupo de civiles (...). De modo que lo repito hemos intentado (no sé con qué fortuna) un nuevo tipo de film fantástico: un film basado en una situación que no se da en la realidad, y que debe, sin embargo, ser aceptada por la imaginación de espectador.” Pablo SAPERE, “La Otra *Invasión*”, disponível em <http://www.quintadimension.com/article100.html>

Com bela fotografia em preto e branco de Ricardo Aronovich, a câmera de *Invasión* transita sem cortes boa parte do tempo, trocando seu objeto de interesse com desenvoltura – não que todo o filme seja reverente ao plano-sequência, uma vez que assume decupagem frenética em diversas passagens. A cidade assume um caráter opressivo e misterioso, como se elementos inanimados da paisagem urbana ganhassem vida própria e cada esquina escondesse um segredo. Sobre Aquilea, Edgardo Cozarinsky observa que “Sua topografia visível é a de uma Buenos Aires com vastas missões, cujos restos aparecem agrupados em uma ordem e em uma vizinhança imprevistas.”⁴⁴⁷ Ainda segundo o autor, Aquilea “(...) suscita um duplo assombro de reconhecimento e estranheza naqueles que conhecem Buenos Aires; (...)”⁴⁴⁸. Como em *O Eclipse* (1962), de Michelangelo Antonioni, aspectos da cidade disputam a atenção do espectador, enquanto o entorno material dos personagens sublinha situações-limite. Enquadramentos inusitados acentuam a opressão aos personagens, como no caso do plano sobre o ombro que oculta a boca do ator.



O entorno material recorta, redefine e age sobre os personagens, como neste plano sobre o ombro que oculta a boca dos atores.

⁴⁴⁷ Edgardo COZARINSKY, *Borges em / e / sobre Cinema*, p. 140.

⁴⁴⁸ Ibid., p. 141.

Produzida no Instituto Di Tella, o centro da vanguarda artística argentina nos anos 60, a combinação de tango, música concreta e sons experimentais que constitui a trilha sonora, composta por Edgardo Cantón, é um ponto alto de *Invasión* e realça sua atmosfera de inquietante estranheza.⁴⁴⁹ Seria isso um talento do acordeão? Parece que Terry Gilliam buscou o mesmo efeito com o uso desse instrumento e dos ritmos argentinos em seu *Os Doze Macacos* (1995). Por outro lado, passagens de poesia melancólica emergem com amplo apoio da trilha, como na seqüência em que é tocada a "Milonga de Manuel Flores", de Aníbal Troilo e Jorge Luis Borges, interpretada em guitarra por Ubaldo de Lío.

Manuel Flores va a morir.
Eso es moneda corriente;
Morir es una costumbre
Que sabe tener la gente.

Y sin embargo me duele
Decirle adiós a la vida,
Esa cosa tan de siempre,
Tan dulce y tan conocida

Miro en el alba mis manos,
Miro en las manos las venas;
Con extrañeza las miro
Como si fueran ajenas.

Vendrán los cuatro balazos
Y con los cuatro el olvido;
Lo dijo el sabio Merlín:
Morir es haber nacido.⁴⁵⁰

Em *Invasión*, o som fora de campo tem função recorrente. Ruídos artificiais estranhos pontuam toda a narrativa, invocando uma atmosfera de inumanidade e ameaça constante. A sonoplastia dos passos é destacada. Várias vezes, ruído que lembra o grunhar de um corvo intervém mantendo a sensação de alerta e desconforto, como se fosse um refrão da narrativa. Alguns desses ruídos parecem diegéticos, surpreendendo os próprios

⁴⁴⁹ Pablo SAPERE, “La Otra *Invasión*”, disponível em <http://www.quintadimension.com/article100.html>

⁴⁵⁰ *Milonga de Manuel Flores* (música: Aníbal Troilo / letra: Jorge Luis Borges). Disponível em Pablo SAPERE, “La Otra *Invasión*”, <http://www.quintadimension.com/article100.html>

personagens, alvos de ataques súbitos. A qualquer instante, agressões e tiroteios rompem a calmaria. O filme alterna entre violência e placidez com grande velocidade e ao sabor da câmera deslizante. Essa câmera que avança e recua, gira e escamoteia, seria a mesma de “O jardim dos caminhos que se bifurcam”?



À esq., o herói da resistência capturado pela primeira vez; à dir., outro dos planos sobre o ombro de *Invasión* (1969).

A natureza da “invasão” do título permanece misteriosa. O que de fato se explicita é o confronto entre duas facções, uma rebelde (com integrantes geralmente vestindo ternos negros), liderada por Don Profirio, outra aparentemente oficial (com agentes vestindo ternos mais claros, alguns deles trajando sobretudos ao estilo do personagem dos quadrinhos Dick Tracy). A seqüência em que Julián Herrera (Lautaro Murúa), um dos heróis, é capturado e submetido a interrogatório, bem como a descrição de toda uma força policial e autoritária, profetiza o que a Argentina viria a enfrentar no seu período ditatorial, cerca de dez anos depois da estréia de *Invasión*. Não só a cena de tortura com choques elétricos, mas também aquela em que Don Porfírio encontra o corpo de seu pupilo abandonado no estádio de futebol, local onde mais tarde (na vida real) seriam executados os opositores do regime. Interessante notar a presença dos monitores de TV nas salas de interrogatório, o que passa a idéia de uma sociedade sob constante vigilância e, por conseguinte, de um caráter opressivo do vídeo. Se algumas passagens do filme remetem à obra de Antonioni, não há como negar também uma certa atmosfera do *Alphaville* (1965) de Godard, desprovida da ironia onisciente presente no filme francês. O próprio herói

principal de *Invasión* lembra o Lemy Caution (Eddie Constantine) de *Alphaville*, embora num timbre bem mais melancólico. O herói é ajudado a escapar uma primeira vez de seus captores por uma velha senhora faxineira presente por alguns momentos à sessão de interrogatório. Em *Invasión*, a população “bovina” também tem seus rasgos de insurreição.



A sala de interrogatório e seus monitores de TV em *Invasión* (1969).

Assim como *O Quinto Poder* (1962) no Brasil, *Invasión*, na Argentina, é um filme de FC sinistramente premonitório da ditadura militar que se abateria sobre o país. Ambos os filmes guardam algumas semechanças interessantes, como a abordagem do tema dos complôs e interesses autoritários. Também parecem inspirados na estética de filmes de Fritz Lang (Os *Mabuse*, *Espiões*, etc.) e Edgar G. Ulmer, e até mesmo do Orson Welles de *O Processo* (1962) e *O Terceiro Homem* (dir.: Carol Reed, 1949).⁴⁵¹ Os agentes da invasão (ou do governo), frios, múltiplos e “ubíquos”, antecipam o agente Smith (Hugo Weaving) e companhia limitada da série *Matrix* (1999, 2003 e 2003), dos irmãos Wachovsky. Cozarinsky aponta que “Os invasores (roupas claras, gestos precisos, escritórios sem mobília) triunfam como uma raça de tecnocratas pode triunfar sobre um punhado de esportistas, como a noção de eficácia pode aniquilar a do *fair play*”⁴⁵². Segundo Pablo Sapere,

⁴⁵¹ Vale a pena notar a familiaridade do cinema argentino com a temática fantástica ou com a alegoria política presente na obra de autores como R. L. Stevenson e Franz Kafka, até porque a primeira adaptação cinematográfica de *O Processo* teria sido rodada na Argentina.

⁴⁵² Edgardo COZARINSKY, *Borges em / e / sobre Cinema*, p. 141.

Si bien *Invasión* esta ambientada en el pasado (los años '50) pareciera que hablara de su inmediato futuro: los años '70 (la película es del '69). La película Santiago preanuncia los años de los *chupados*, de las torturas y de las picanas. Incluso los impecables, y uniformes, trajes blancos de los invasores y el resonar de los mocasines oscuros contra el pavimento se ven y se oyen casi iguales a los otros uniformes, los verdes, y los otros calzados, las botas.⁴⁵³

No fim inconclusivo de *Invasión*, Aquiléa é invadida por terra, mar e ar, com agentes chegando a cavalo ou em aviões, carros, botes e caminhões. Mas a resistência continua. A última seqüência do filme, que aparece depois da palavra “fim”, é comentada com especial atenção por Edgardo Cozarinsky. Segundo o autor, “Esse segmento se situa, em todos os sentidos, fora do filme e de sua lei, em um espaço (humano, narrativo, cinematográfico, ideológico) *outro*.⁴⁵⁴ Cozarinsky encerra sua crítica de *Invasión* com uma “panorâmica” da narrativa:

A interpretação pode ser irresistível, mas é certamente desnecessária para apreciar um filme cuja elaboração minuciosa atravessa todos os níveis, colocando oposições sempre diferentes: elipses que vão pontuando aquilo que fundamentalmente é um filme de ação; citação de tango e milonga por uma trilha sonora composta como uma partitura de música concreta; uso de fontes naturais de luz para uma ação que despreza sem ênfase qualquer naturalismo; réplicas concisas e definitivas como as de uma saga entre personagens cujo heroísmo deve vencer, em primeiro lugar, sua própria condição urbana e moderna. Isso suscita um jogo de tensão e distensão que rege tanto a ordem narrativa como a encenação, alternando violências breves e intensas com pausas frágeis ou ominosas: em uma só palavra, o cinema.⁴⁵⁵

Por mais que o motivo de *Invasión* possa ser considerado fantástico e o filme despreze um “compromisso naturalista”, porém, toda a narrativa opera numa chave eminentemente realista, não havendo “irrupções” fantásticas na realidade. Esse e outros aspectos fazem de *Invasión* um filme de contradições, uma narrativa que evolui pelo choque de modelos opostos, queimando o combustível da ambigüidade para se concentrar

⁴⁵³ Pablo SAPERE, “La Otra *Invasión*”, disponível em <http://www.quintadimension.com/article100.html>

⁴⁵⁴ Edgardo COZARINSKY, *Borges em / e / sobre Cinema*, p. 142.

⁴⁵⁵ Ibid., p. 142.

na ação em si mesma, em detrimento da contextualização ou justificativa. Segundo Pablo Sapere,

Está claro que o genial de *Invasión* não pode ser buscado *apenas* no inteligente argumento de Borges e Bioy Casares, nem *somente* na fina e minuciosa direção de Santiago, nem na sóbria fotografia de Aronovich, nem nas justas interpretações de Murúa e Zubarry... O brilhante desta película é a soma de cada uma destas qualidades, as quais, sobrepostas, dão nova forma à totalidade, resultando num filme que configura uma rutilante exceção dentro da tediosa cinematografia argentina.⁴⁵⁶

Depois da estréia de seu primeiro longa, Santiago muda-se definitivamente para Paris, onde realizaria depois na França (país onde vive desde 1959) *Les Autres* (1974), filme polêmico, considerado surrealista para alguns, e também baseado em idéia de Borges e Bioy Casares. Em *El Juego del Poder* (1979), com roteiro de Claude Ollier, Santiago dirige Catherine Deneuve como uma espécie de “Philip Marlowe feminina”, envolvida numa trama pontuada por moderna tecnologia.

Falado em duas línguas (francês e espanhol), *Les Trottoirs de Saturne* (na Argentina, *Las Veredas de Saturno*, 1985), rodado na França, com roteiro de Juan José Saer, Jorge Semprún e do próprio Hugo Santiago, pode ser considerado uma espécie de continuação de *Invasión*. *Las Veredas de Saturno* concentra-se sobre cidadãos de Aquilea exilados em Paris, no momento em que sua terra natal mergulha em nova crise política. Dentro desses aquileanos, destaca-se o *bandoneonista* Fabian Cortes (Rodolfo Mederos), que dirige um septeto de tango. Como em *Invasión*, a fotografia em preto e branco é de Ricardo Aronovich, e a câmera extraí uma atmosfera inóspita dos objetos filmados. Logo na porção inicial do filme, telejornal apresenta notícias sobre a grave situação de Aquilea. O telejornal começa a narrar a história recente desse “grande país latino-americano”. Pouco depois da redemocratização, a polícia e as forças armadas derrubam o governo civil e tomam as cidades, em resposta a atos de terrorismo reivindicados por grupo radical

⁴⁵⁶ “Está claro que lo genial de *Invasión* no sólo hay que buscarlo en el inteligente argumento de Borges y Bioy Casares, ni solo en la fina y minuciosa dirección de Santiago, ni en la sobria fotografía de Aronovich, ni en ajustadas las interpretaciones de Murúa y Zubarry... Lo brillante de esta película es la suma de cada una de estas cualidades, las cuales al superponerse le dan una nueva forma a la totalidad, dando como resultado una película que conforma una rutilante excepción dentro de la tediosa cinematografía argentina.” Pablo SAPERE, “La Otra *Invasión*”, disponível em <http://www.quintadimension.com/article100.html>

político. Imagens de arquivo, algumas delas muito chocantes, se sucedem sob a narração do repórter televisivo, enquanto este se refere ao estranho retorno da repressão, 16 anos depois, registrando a ocorrência de milhares de desaparecidos, execuções, tortura, repressão a sindicatos, liceus, universidades, etc. O telejornal em questão é, na verdade, um dos vários gravados em videocassete por uma das personagens. O recurso ao “filme dentro do filme”, neste caso um telejornal ou documentário dentro da fábula, confere realismo suplementar à ficção, algo já pretendido no nível formal, por meio do plano-sequência e das panorâmicas, entre outros procedimentos estilísticos.

Diferentemente de *Invasión*, *Las Veredas de Saturno* parece um pouco mais preocupado com a contextualização da fábula. Nesse sentido, a seqüência de exibição do telejornal tem papel preponderante. Se *Invasión* era um filme premonitório, *Las Veredas* representa a angústia diante do retorno de um pesadelo ou, por outro lado, da suspeita em relação a mudanças. Memória, mito e fato se intercalam o tempo todo. Daí as memórias de Fabian por vezes se intercalarem à narrativa. Mas se já era discutível a classificação de *Invasión* como filme de ficção científica, *Las Veredas de Saturno* se afasta ainda mais do gênero, a despeito de seu título sugestivo. O único elemento eventualmente fantástico neste filme de Santiago é Aquilea, por sua vez demasiadamente próximo a Argentina – ou mesmo ao Brasil – para que possa ser considerado um *novum* absoluto. Cumpre notar que a trilha sonora bem cuidada e a música diegética ganham destaque ainda maior em *Las Veredas* que em *Invasión*, algo plenamente justificado pelo protagonista músico.

Depois de se dedicar a filmes experimentais e documentários de arte, Santiago voltaria a dirigir ficção em *Le Loup de la Côte Ouest* (2002), baseado no livro *Guilt Aged Blonde*, de Ross MacDonald.



Os resistentes Irene (Olga Zubarry) e Julián Herrera (Lautaro Murúa) numa cena idílica em *Invasão* (1969), de Hugo Santiago.

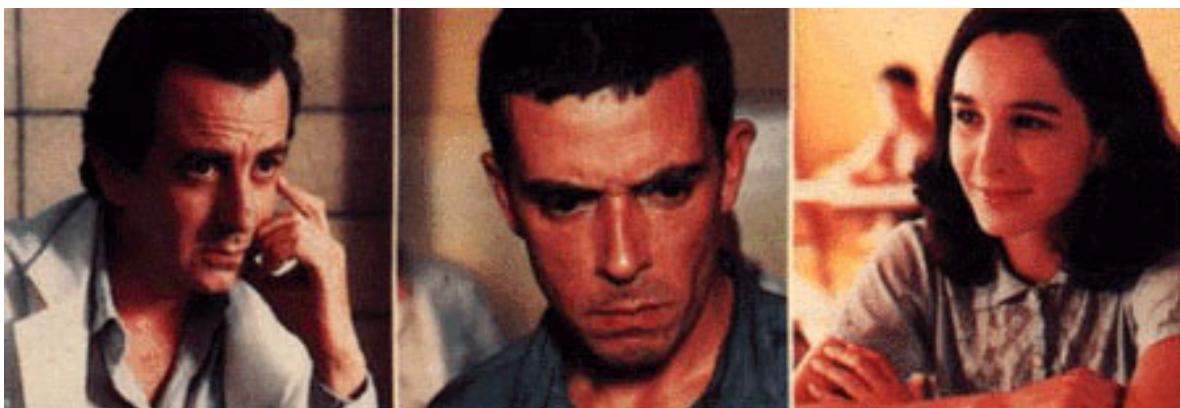
Hombre mirando al sudeste (1986), produzido pela Cinequanon, estreou em 2 de abril de 1987, no cine Monumental, em Buenos Aires. Com roteiro e direção de Eliseo Subiela, este filme de ficção científica sutil é sobre a chegada a um hospital psiquiátrico de um jovem estranho que diz ter vindo de outro planeta. O Dr. Julio Denis (Lorenzo Quinteros, em bela atuação), homem divorciado e um tanto quanto desiludido com a vida, começa a tratá-lo como paranóico. Mas pouco a pouco Rantés (Hugo Soto, também em belo trabalho) vai fazendo o médico duvidar do diagnóstico, repensando seus próprios valores, sua vida e profissão.

Rantés não tem registro algum, documentos, prontuários, nada. Revela-se inofensivo, afável, extremamente inteligente e com saúde física e mental perfeita, afora a insistência em sua origem extraterrena. O jovem diz ao Dr. Denis que é difícil explicar exatamente sua verdadeira natureza, mas que ele seria uma espécie de “holografia”, uma “projeção”, cópia perfeita de um ser humano, à exceção de que “não pode sentir”. Rantés diz ainda que é apenas mais um entre entre vários agentes que, assim como ele, encontram-se internados em manicômios ao redor do mundo naquele mesmo momento, repetindo as mesmas coisas para seus médicos incrédulos. O jovem passa horas do dia num campo do hospital, fitando o horizonte sempre na mesma direção: sudeste. Diz que é assim que recebe e transmite informações para o planeta distante de onde veio.

Pouco a pouco Rantés vai angariando o apoio e a simpatia dos demais internos. Em suas conversas com o Dr. Denis, o jovem se declara muito mais racional que o ser humano, uma vez que reage racionalmente aos estímulos, e não com estupidez. O médico

já duvida da doença do rapaz. Uma moça passa a visitar Rantés e desperta a curiosidade do Dr. Denis. Após um incidente inofensivo, mas que teria prejudicado a imagem do hospital, Rantés sofre restrições e tratamento bem mais severo. A esta altura, Beatriz (Inês Vernengo) mantém um relacionamento mais íntimo com o Dr. Denis, e acaba se revelando da mesma “espécie” que Rantés. Graças a uma fotografia rasgada, Denis suspeita que Beatriz e Rantés sejam irmãos. Rantés definha ante as drogas e procedimentos. Numa das sessões de eletrochoque, o jovem não resiste. Sua morte enterra o mistério.

Belamente filmado, *Hombre mirando al sudeste* beneficia-se não só de uma boa fotografia, boas atuações e bom ritmo, mas também de uma ótima estória. O filme é narrado oficialmente pelo personagem do médico-psiquiatra, embora o ponto de vista alterne de Denis para Rantés com alguma freqüência. *Hombre mirando al sudeste* não deixa de ser um filme de suspense, com traços que lembram o romance gótico. Embora o registro habitual do filme de Subiela seja o realista-naturalista, *Hombre Mirando al Sudeste* adentra o terreno do fantástico em cenas como a que Rantés usa de telecinese para derrubar um rádio, distraindo um guarda do manicômio, ou na lanchonete, onde manipula pratos à distância para dar de comer a uma mãe pobre e seus filhos famintos. O filme de Subiela é, portanto, uma narrativa fantástica, com franco investimento na hesitação do espectador diante dos acontecimentos expostos. Nada é transparente, nada é elucidado, e algumas cenas extrapolam uma suposta normalidade. *Hombre Mirando al Sudeste* termina com os mesmos - ou ainda mais - pontos de interrogação do que quando começou. As passagens fantásticas entrincheiradas na fábula, como a telecinese de Rantés ou o líquido azul que escorre da boca de Beatriz, entrechocam-se com os elementos realistas-naturalistas representados sobretudo e inicialmente por Denis. Mas é o mesmo médico-psiquiatra, enquanto “embaixador” da realidade empírica, que cairá numa dúvida atroz. Denis se confunde com o próprio espectador do filme - e ele hesita.



Dr. Julio Denis (Lorenzo Quinteros), Rantés (Hugo Soto) e Beatriz (Inês Vernengo), em *Hombre Mirando al Sudeste* (1986), de Eliseo Subiela.

A iconografia e o imaginário cristão estão muito presentes no filme de Subiela. A figura de Rantés, serena, caridosa e carismática, confunde-se com a do próprio Cristo. A certa altura o Dr. Denis pergunta por que Rantés não havia dito que era Cristo ao invés de um E.T. Quando o diretor do hospital incumbe Denis de medidas mais severas contra Rantés, o médico se sente o próprio Pôncio Pilatos. Sob tratamento de choque, Rantés suspira: “Dr., por que me abandonaste?” Beatriz alimenta um Rantés abatidíssimo numa imagem que remete à da Pietá. O imaginário cristão mistura-se ao imaginário fantástico da ficção científica neste excelente filme argentino, sem paralelo no Brasil no campo do cinema fantástico, ao menos nos anos 80. A propósito, visto hoje *Hombre mirando al sudeste* parece representativo de uma “atmosfera” dos anos 80, manifesta muito bem em sua trilha sonora e fotografia.

O elogiado filme de Eliseo Subiela ganhou diversos prêmios: Premio da Crítica e do público ao melhor filme e Premio do Júri à Melhor fotografia e Melhor música, no Festival de Cine Argentino Contemporâneo, Santa Fe, Argentina, 1987; Premio da Associação de Cronistas Cinematográficos da Argentina ao Melhor Filme, Melhor Diretor (Eliseo Subiela), Melhor Actor (Lorenzo Quinteros), Revelação Masculina (Hugo Soto), Revelação Feminina (Inês Vernengo), Melhor Roteiro (Eliseo Subiela), Melhor Música (Pedro Aznar), Montagem (Luis César D'Angiolillo) e Fotografia (Ricardo de Angelis); Premio de Melhor Filme e Melhor Ator (Lorenzo Quinteros) e de Melhor Câmara da Revista Sin Cortes, Buenos Aires, 1988; Premio de Melhor Opera Prima (ex-aequa) e

Premio da O.C.I.C. no Festival Internacional de San Sebastián, España, 1988; Premio da Crítica no Festival Internacional de Toronto, Canadá, 1986; Premio Caracol, Premio La Giraldilla e Mención da O.C.I.C., no Festival Internacional de La Habana, Cuba, 1986.

K-Pax (2001), produção americana lançada em 2002 no Brasil, parece muitíssimo semelhante a *Hombre mirando al sudeste* em termos de argumento, muito embora não seja dado nenhum crédito ao filme argentino. Dirigido por Iain Softley e adaptado do romance de Gene Brewer (publicado pela primeira vez em 1995), *K-Pax* também é sobre paciente de origem misteriosa, afável e inteligente, que diz ter vindo de um planeta distante, na constelação de Lyra. Por incrível que pareça, a idéia de um extraterrestre viajando sob forma de luz já tinha sido tratada muitos anos antes num filme brasileiro: *Amor Voraz* (1984), de Walter Hugo Khouri. Mas assim como em *Hombre mirando al sudeste*, o Dr. Mark Powell (Jeff Bridges), psiquiatra que atende o “alienígena” Prot (Kevin Spacey), também tem suas dúvidas sobre a loucura do paciente. O filme de Softley, porém, não tangencia o fantástico da mesma maneira que *Hombre mirando al sudeste*. A rigor, *K-Pax* mantém o regime realista-naturalista em sua totalidade, nunca rompendo de fato a “bolha” do realismo “empírico”. Ainda que, no final, o desaparecimento da personagem Bess não seja esclarecido, não ocorre em nenhum momento qualquer evento definitivamente estranho ou fantástico. Talvez a passagem mais fantástica de *K-Pax* seja quando Prot visita o planetário e determina a órbita de seu planeta (K-Pax, o título do filme), revelando supostos conhecimentos de física e astronomia extremamente restritos e inovadores. Sinais como esse plantam a dúvida ou hesitação no personagem do médico, que por sua vez as partilha com o espectador do filme. O que não é para menos, visto que os astrônomos afirmam que o conhecimento de Prot só poderia vir de alguém com conhecimento de causa, ou seja, que realmente tivesse estado num planeta a cerca de 1.000 anos-luz da Terra.



Kevin Spacey como o estranho paciente psiquiátrico de *K-Pax* (2001), de Iain Softley.

Dessa maneira, *K-Pax* investe na hesitação de forma similar a *Hombre mirando al sudeste*. Por outro lado, o filme americano é bem menos sombrio e melancólico que o argentino. Embora em boa parte de *K-Pax* a fotografia *flou*, as sombras e os contrastes colaborem para uma atmosfera melancólica, algumas passagens do filme são mesmo solares, como o almoço de 4 de Julho, algo praticamente ausente em *Hombre mirando al sudeste*. Os momentos de maior descontração no filme argentino devem ser a visita ao circo e a ida ao concerto, mas nenhum deles é propriamente solar. A família está razoavelmente desintegrada em *Hombre mirando al sudeste* (o psiquiatra vive sozinho, saudoso dos filhos), enquanto o médico de *K-Pax* tem uma família feliz (ainda que seja apenas aparentemente), sofrendo de fato apenas pelo afastamento do filho de seu primeiro casamento. Isso e mais os arroubos de auto-ajuda que pululam ao longo de todo o filme (em especial nas passagens solares), faz de *K-Pax* uma versão polida e edulcorada de *Hombre mirando al sudeste*, talvez mais adequada a um certo padrão de consumo. Rantés, no filme argentino, assume o caráter de um cordeiro de sacrifício. Exatamente o mesmo não acontece no filme americano. Se em *Hombre mirando al Sudeste* Rantés é Cristo, em *K-Pax* Prot está mais para o Dalai Lama, um guru ou *best-seller* da auto-ajuda. Enfim, apetites culturais e particularidades de mercado.

O professor e pesquisador Mariano Paz, da Universidade de Manchester (Reino Unido), observa ainda que em *Hombre Mirando al Sudeste* a ação tem lugar em hospital psiquiátrico instalado num prédio velho, quase em ruínas e com necessidade urgente de reparos. Segundo Paz, essa locação pode ser lida como referência à crise econômica e ao

estado das instituições públicas da Argentina. Nesse sentido, seria interessante comparar o hospital decadente do filme de Subiela à luxuosa instituição equivalente em *K-Pax*.⁴⁵⁷

Embora o final do filme de Softley não seja um primor de *happy ending*, não copia o desfecho do filme de Subiela, muito mais desconcertante e desalentador. Os dois filmes, no entanto, investem diretamente na hesitação do espectador – embora o filme americano seja, naturalmente, bem mais pedagógico. Tanto num, quanto noutro, tudo pode ser tanto fantasia de uma mente criativa, quanto realidade além da imaginação. Difícil mesmo é acreditar que o livro de Brewer e o filme de Softley nada tenham a ver com o filme de Eliseo Subiela. Mas como já disse Aristóteles em sua *Poética*, é verossímil que aconteçam coisas inverossímeis.

Lo que Vendrá (1987), estreou em 30 de março de 1988, no cine Monumental, em Buenos Aires. Dirigida por Gustavo Mosquera R., com a colaboração de Alberto Lorenzini, esta produção da Tripiquicíos, é sobre jovem perturbado que percorre várias cidades da província. Uma vez em Buenos Aires, esta se lhe revela fria e agressiva. Ao ser atingido por uma bala perdida, o jovem é levado a um hospital, onde se sucederão diversas intrigas. Com roteiro do próprio Gustavo Mosquera, *Lo que Vendrá* ganhou os prêmios de Mención a la Música, no Festival de Cine Argentino de Operas Primas, Bariloche, Río Negro, Argentina, 1988, Melhor Obra de Estréia, Premio del Centro Internacional para la Difusión de las Artes y la Literatura, e Premio da UNIATEC, no Festival Cinematográfico Internacional de Karlovy Vary, Checoeslováquia, 1988.

Alguien te está mirando (1988), estreou em 3 de novembro de 1988 no cine Normandie, em Buenos Aires. Produzido pela Sale Film, o filme foi dirigido e roteirizado por Gustavo Cova y Horacio Maldonado. *Alguien te está mirando* é sobre grupo de estudantes de medicina que se submetem voluntariamente a um experimento conduzido na Argentina por médicos norte-americanos. Os jovens voluntários recebem injeções de uma droga misteriosa e acabam envolvidos numa série de assassinatos.

Como docente na Fundación Universidad del Cine em Buenos Aires, Gustavo Mosquera contou com o apoio de Manuel Antín para retornar ao cinema de ficção científica em *Moebius* (1996), filme inspirado no tema da “Faixa de Moebius”, um problema da

⁴⁵⁷ Entrevista com Mariano PAZ concedida por e-mail em 22/7/2007.

matemática. A Faixa ou Fita de Moebius é um espaço topológico, não-orientável e cuja superfície tem uma componente de fronteira, obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após se efetuar meia volta numa delas. Noutras palavras, pega-se uma fita de papel ABCD, torce-a 180° fazendo-a coincidir os pontos C e D com os pontos A e B respectivamente. Todo ponto da superfície da fita pode ser ligado a qualquer outro por uma curva contida na superfície que não cruza sua borda.⁴⁵⁸ A Fita de Moebius deve seu nome ao matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Moebius (ou Möbius), que a estudou em 1858.⁴⁵⁹ Segundo Lúcia Ribeiro, a Fita de Moebius “foi o embrião de um ramo inteiramente novo da matemática conhecido como topologia, o estudo das propriedades de uma superfície que permanecem invariantes quando a superfície sofre uma deformação contínua.”⁴⁶⁰ A descoberta de Moebius inspirou as obras de artistas como Max Bill (1908–1994) e M. C. Escher (1898-1975), bem como um conto de ficção científica do americano A. J. Deutch (1950): “A Subway Named Moebius”, estória que serviu de base para o roteiro de *Moebius*.

Logo no início de *Moebius*, o trem UM86 do metrô de Buenos Aires desaparece com mais de trinta passageiros sem deixar vestígios. A partir daí, fenômenos estranhos começam a ocorrer nas linhas do metrô, desafiando funcionários e o diretor geral. Luzes vermelhas que indicam a presença de trens se acendem quando não há nada visível, desvios se processam sem comando. A quantidade de túneis é tão grande que não há pessoal suficiente para procurar o trem desaparecido. O topologista Daniel Pratt (Guillermo Angelelli) é designado para tentar solucionar o problema. Em sua investigação, o jovem matemático descobre que um ex-catedrático de topologia, Prof. Hugo Minster, já vinha pesquisando o estranho fenômeno na malha metroviária. Por causa da expansão da rede subterrânea, abriu-se a possibilidade de um fenômeno igual ao da faixa de Moebius. O trem desaparecido caiu num paradoxo, sendo transportado para uma dimensão de tempo e espaço singular, onde percorre infinitamente a malha metroviária. Os instrumentos são capazes de detectá-lo e as pessoas sentem o tremor de sua passagem, embora o trem não possa ser visto. Depois de perambular pelos trilhos e quase ser atropelado, Daniel chega a

⁴⁵⁸ Cf. Grande Encyclopédia Larousse Cultural, v. 16, p. 4026.

⁴⁵⁹ Cf. Wikipédia, http://pt.wikipedia.org/wiki/Fita_de_M%C3%B6bius

⁴⁶⁰ http://br.geocities.com/lucia_math/moebius.htm

uma estação e, inadvertidamente, toma o trem desaparecido. Daniel caminha pelos vagões até a cabine do maquinista. Conduzindo o trem está o Prof. Minster (Jorge Petraglia), verdadeiro responsável pelo paradoxo. Minster assume aqui a função do “cientista louco”, embora não seja um personagem maligno, mas um filósofo e visionário. O trem move-se a uma velocidade descomunal num tempo que não avança da forma que conhecemos. Na fala de Minster, o homem não tem noção nem mesmo dos limites daquilo que conhece. Estar ali, vivendo aquele paradoxo, significa trocar uma vida ordinária e sem sentido por uma experiência transcendente, única, universal. Ainda segundo o Prof. Minster, “vivemos num mundo onde já nada se escuta”. Por fim, o UM86 reaparece vazio repentinamente na Estação Sur, como se nada tivesse acontecido. O diretor é chamado às pressas e encontra perplexo o caderno de anotações de Daniel no interior do vagão. Um funcionário da estação recebe telefonema avisando do desaparecimento de outro trem. O fenômeno parece multiplicar-se.

Moebius é um filme limítrofe do fantástico com a ficção científica, de notável extração borgiana. Não é à toa que Daniel toma o trem desaparecido na estação Borges. O longa evolui numa chave de suspense que lembra também o romance gótico. Por pouco não deixa o terreno da ficção científica e penetra na seara do horror. Respondem pela porção de ficção científica do filme a figura do paradoxo e os personagens dos cientistas envolvidos (no caso, Daniel e Minster). O protagonista matemático e o tema de *Moebius* lembram também filmes como o americano *Pi* (1998), de Darren Aronofsky. A fotografia do filme se encarrega de boa parte da aura fantástica, descobrindo o notável contido no familiar por meio dos recursos de aceleração, desfoque, saturação, enquadramento, etc. A narrativa caminha quase sempre imersa numa atmosfera taciturna, de *chiaroscuro*, onde também é explorado o contraste entre o azul e o vermelho.



Moebius (1996), de Gustavo Mosquera e alunos. Logo acima, o topologista Daniel Pratt (Guillermo Angelelli) encontra o Prof. Minster (Jorge Petraglia).

Para alguns, o desaparecimento dos 30 passageiros não deixa de ser uma metáfora acerca da recente história argentina.⁴⁶¹ Oito roteiros foram elaborados para *Moebius*, com a participação de Gustavo Mosquera, Pedro Cristiani, Gabriel Lifschitz, Arturo Oñatavia, Natalia Urruty e María Ángeles Mira. Na verdade, *Moebius* é um projeto coletivo, realizado por um grupo de cerca de 50 alunos da Fundación Universidad del Cine que trabalharam sob a direção de Mosquera.⁴⁶² Segundo Natalia Urruty, então aluna da FUC, co-roteirista de *Moebius* que dividiu a assistência de direção com Emiliano Torres, "La codirección tiene un límite. El director fue Gustavo Mosquera R., que reunió los aportes que se hicieron desde distintas áreas en la etapa previa al rodaje. Durante la filmación, la organización fue tradicional"⁴⁶³. Ainda segundo Urruty,

⁴⁶¹ Cf. <http://axxon.com.ar/ecf/e-moebiu.htm>

⁴⁶² Cf. <http://axxon.com.ar/ecf/e-moebiu.htm>

⁴⁶³ <http://axxon.com.ar/ecf/e-moebiu.htm>

Queríamos mostrar un Buenos Aires que no se ve, con una red de subterráneos inexistente mucho más grande de la real, y ese, creo, es uno de los ganchos principales de la película. Lo que está bajo tierra, lo que no se ve, seduce y esa es una seducción universal.⁴⁶⁴

A jovem realizadora argentina assinala também que

Antín tenía la idea de hacer un largometraje. El cuento de Deutsch les pareció un buen punto de partida para un taller de guión, y se comprometió que si el guión era aprobado, se iba a filmar. Fue un proceso muy dinámico que duró cerca de un año.⁴⁶⁵

Para Pablo Giorgelli, então aluno da FUC que trabalhou na montagem de *Moebius*, na Argentina

El cine fantástico, tal como se hace en Hollywood, no existe. Sin embargo, en ningún momento creímos que nos estábamos metiendo en un género desconocido o en algo que no podemos hacer. Los que no se animan son los productores. En otros ámbitos, como la historieta o la literatura hay muchos buenos ejemplos. El factor de cambio está, por un lado, en manos de los productores, y por otro lado en la medida de que muchos de los cineastas que trabajan hace años en el medio se siguen resistiendo a actualizar sus esquemas.⁴⁶⁶

Moebius ganhou o Prêmio do Júri para Melhor Longa-metragem Internacional no Festival de Cinema de Bangkok de 1998, Melhor Fotografia e Melhor Som no Festival de Cinema de Havana de 1996, Prêmio da Crítica e Prêmio Manuel Barba no Huelva Latin American Film Festival de 1996, Golden Egret no Miami Hispanic Film Festival de 1997 e o FIPRESCI Prize na Viennale de 1997.

La Sonambula: Recuerdos del Futuro (1998), longa-metragem de estréia do diretor argentino Fernando Spiner, é outra tentativa ousada de ficção científica sul-americana. Spiner, que estudou no Centro Sperimentale de Cinematografia de Cinecitta, na Itália, é também autor do roteiro, em colaboração com Ricardo Piglia e Fabián Bielinski (*Nueve Reinas*, 2000). Segundo o próprio diretor, *La Sonambula* "Es un viaje en la mente

⁴⁶⁴ <http://axxon.com.ar/ecf/e-moebiu.htm>

⁴⁶⁵ <http://axxon.com.ar/ecf/e-moebiu.htm>

⁴⁶⁶ <http://axxon.com.ar/ecf/e-moebiu.htm>

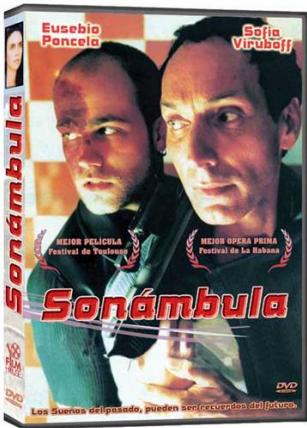
de una mujer a otra dimensión. Es un film de ciencia ficción y también es una ficción fantástica. Es un road movie. Y fundamentalmente es una película muy especial dentro del cine argentino"⁴⁶⁷.

A fábula de *La Sonambula* se passa num futuro próximo, em 2010, depois que a explosão de uma indústria química provocou o vazamento de gases que intoxicaram centenas de milhares de pessoas, deixando-as com amnésia. Buenos Aires está sob comando de um estado totalitário e tecnocrático. O Ministério de Controle Social tem por função reunir as famílias dispersas e devolver-lhes a vida normal. As vítimas de amnésia são tratadas pelo Centro de Investigações Psicológicas do governo, onde seus sonhos ou fragmentos de memória são analisados. Como não há antídoto para a perda de memória, as pessoas afetadas devem aceitar as determinações das autoridades, coisas do tipo: "Esta é sua família. Cuide dela, ame-a." Mas nem sempre isso dá certo e muitos vivem sem perspectiva nem identidade confiável. Surge uma resistência, organizada em torno de Gauna, um líder rebelde misterioso. Eva Rey (Sofia Viruboff), também vítima de amnésia, é conduzida ao Centro de Investigações Psicológicas. O fato de ela não dormir e sonhar acordada com imagens intensas desperta o interesse do Dr. Gazzar (Lorenzo Quinteros), que vasculha os fragmentos de memória de seus pacientes com sua "câmera Gessell". Mas Eva não apenas recorda imagens de seu passado, como também tem visões antecipatórias. Gazzar descobre que Eva pode ser a mulher de Gauna, então a maior ameaça ao regime. Santos (Patrício Contreras), o vilão funcionário do governo, determina que Eva seja liberada na companhia de Ariel Kluge (Eusébio Poncela), um desmemoriado que trabalha como informante. Um localizador é implantado no corpo de Ariel. Santos espera que o casal o leve a Gauna. A aventura se complica ainda mais.

Não é fácil resumir o enredo de *La Sonambula*, narrativa muito complexa para ser tratada em poucas linhas. O diretor Fernando Spiner comenta que, inicialmente, queria escrever o roteiro de um policial cuja protagonista fosse uma mulher. *Laura* (1944), de Otto Preminger, *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock, *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, e alguns filmes de Raoul Walsh foram fontes de inspiração inicial.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Cf. <http://axxon.com.ar/ecf/e-sonamb.htm>

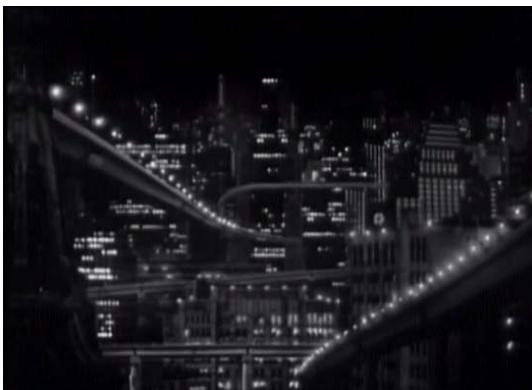
⁴⁶⁸ Cf. <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/piglia.htm>



La Sonambula (1998), de Fernando Spiner. Imagem-impacto, surrealismo.

La Sonambula parece um amálgama de diversos outros filmes de ficção científica, tais como *Metropolis*, *La Jetée*, *Tycho Moon*, *Brazil*, *Laranja Mecânica*, *Blade Runner* e *Mad Max*. Por outro lado, essa reciclagem de fontes não depõe necessariamente contra a criatividade no filme de Spiner. O tema do acidente químico que afeta uma comunidade já havia sido explorado no Brasil por *Parada 88: O Limite de Alerta* (1978), de José de Anchieta. Mas chama a atenção em *La Sonambula* o aproveitamento da arquitetura e da geografia, bem como a fotografia peculiar em P&B aliada aos efeitos. A estória se inicia numa catedral e, logo depois, transfere-se para a cidade futurista, em cenas muito evocativas de *Metropolis* (1927), de Fritz Lang. A catedral, ruínas e demais partes decadentes da cidade opõem-se à metrópole tecnológica, e também nisso *La Sonambula* remete a *Metropolis*. A cidade no filme argentino também é monumental, repleta de arranha-céus rodeados por viadutos enormes e altíssimos. A exploração do deserto e de uma “cidade-fantasma” como locação lembra outras visões de futuro apocalíptico como *Mad Max* (1979), de George Miller, ou *Le Dernier Combat* (1983), de Luc Besson. Sobre as locações de *La Sonambula*, a casa de Ariel Kluge situava-se em Villa Lugano, o cenário dos sonhos de Eva foi o pueblo de Saavedra, próximo a Buenos Aires, e a localidade no

meio do deserto foi Carhué. O deserto foi filmado em salinas ao sul de Bahia Blanca. Epecuén serviu de dublê para a inundada Lanús.⁴⁶⁹



***La Sonambula* (1998): sofisticação cenográfica e preocupação com a arquitetura, sob o signo de *Metropolis* (1927), de Fritz Lang.**

As manchas na pele dos afetados pelo acidente químico evocam o universo de Enki Bilal em *Tykho Moon* (1996). O governo totalitário, tecnoburocrático, bem como a tecnologia descrita em *La Sonambula* (ex.: monitores, computadores, próteses, artefatos de vigilância), lembra as distopias de *Brazil* (1985), dirigido por Terry Gilliam, ou *1984* (1984), de Michael Radford, enquanto a terapia comportamental remete a *Laranja Mecânica* (1971), de Stanley Kubrick. O caráter distópico do filme de Spiner não esconde a crítica ao período da ditadura militar argentina, algo confirmado pelo próprio roteirista Ricardo Piglia: “(...) la película es una película sobre la época de la dictadura militar. En última instancia es como si dijéramos es una película sobre el nazismo, ¿no? pero no el

⁴⁶⁹ Cf. <http://axxon.com.ar/ecf/e-sonamb.htm>

nazismo sino lo que fueron acá.”⁴⁷⁰ Além da cenografia (isto é, a grande metrópole e interiores dos edifícios), a fotografia em P&B de José Luis García, taciturna, contrastada, lembra *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott. O personagem Ariel Kluge também parece um misto de Rick Deckard (*Blade Runner*) e Sam Lowry (*Brazil*). Os efeitos digitais mesclados à fotografia P&B proporcionam um resultado interessante. Toda a pré-produção de *La Sonambula* levou três meses, a filmagem dois e a pós-produção um ano. Trabalhou um total de 400 pessoas no filme. Os efeitos especiais foram gerados em HAL, FLAME, EDIT BOX, JALEO e 3D. Há partes do filme filmadas em 35mm, outras em Super 16mm, transferidas para D1, pós-produzidas e em seguida transferidas para 35mm. O custo total do filme ficou em US\$ 2,5 mi.⁴⁷¹



A investigação dos sonhos em *La Sonambula* (1998).

O artificio de investigação das memórias em *La Sonambula* lembra também algumas idéias adotadas em filmes como *Até o Fim do Mundo* (1991), de Wim Wenders, *Who Killed Jessie? (Kdo chce zabít Jessii?, 1966)*, comédia de ficção científica tcheco-eslovaca de Václav Vorlícek, e até mesmo o brasileiro *Quem é Beta?* (1973), de Nelson Pereira dos Santos. Assim como *La Jetée* (1962), de Chris Marker, a matéria-prima de *La Sonambula* são as memórias. Mas, ao contrário do habitual, o presente – alucinação ou antecipação - em *La Sonambula* é em preto e branco, enquanto as recordações – ou previsões – são coloridas. Segundo Ricardo Piglia,

⁴⁷⁰ <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/piglia.htm>

⁴⁷¹ Cf. <http://axxon.com.ar/ecf/e-sonamb.htm>

Nosotros pensamos en la idea de una película de ciencia ficción en el sentido de que hay una idea, una especulación sobre el presente que se traslada al futuro. Tomamos la problemática de la memoria, las cosas que se recuerdan o no en la Argentina, y lo convertimos en un universo en el futuro, donde ese es el problema que define la vida. Quiero decir que en última instancia la ciencia ficción no es otra cosa que usar el futuro para hablar del presente. Entonces la película es una película de ciencia ficción porque funciona de esa manera, porque está puesta en el futuro, y por lo tanto, como pasa con la ciencia ficción, es muy política (la ciencia ficción es un género muy político casi de manera natural, porque se trata siempre de sociedades donde se está produciendo siempre algún tipo de conflicto). 1984 podría ser un ejemplo. O *Alphaville*, que era otra película que nosotros teníamos en la cabeza. Eso por ahí.⁴⁷²

A personagem Eva Rey transita do passado ao futuro e vice-versa, num vai-e-vem inexorável que poderia nunca ter sido (!). Segundo Piglia, “Esta mujer tiene acceso a una realidad paralela que es la Argentina del futuro.”⁴⁷³ O sonho, em *La Sonambula*, se revela realidade, e a realidade se revela sonho, antecipação. Nesse movimento, os personagens do mundo onírico temem por seu próprio fim, tão logo a sonhadora desperte. Como diz Gazzard: “El fin del mundo no es una explosión, sino el sueño de una mujer que se despierta.” Segundo o diretor Fernando Spiner,

La película es como si ella estuviera soñando y el marido estuviera diciéndole ‘Despertáte, Eva, despertate’, y como todos los seres que habitan ese sueño son personas de su realidad (después vamos a ver a algunos de ellos), para todos, que ella pueda despertar es el camino de regreso, por eso estos seres se hacen militantes de Gauna, y lo único que les importa es que ella llegue a él, porque así les va a marcar el camino de regreso a todos.⁴⁷⁴

Ainda segundo o diretor, Eva Rey

Es una mina que sueña y que trata de regresar de su sueño y no es fácil hacerlo porque, el Dr. Gazzard justamente lo dice al final, ‘No hay que dejarla salir, pero tampoco hay que matarla, hay que tenerla, porque si la matás o sale, se termina nuestro mundo, es el fin del mundo, porque todo

⁴⁷² <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/piglia.htm>

⁴⁷³ <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/piglia.htm>

⁴⁷⁴ <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/spiner.htm>

nuestro mundo está siendo soñado por ella'. En ese sentido es un concepto bien de una literatura argentina, es Borges, es Bioy, es Cortázar.⁴⁷⁵

O roteirista Ricardo Piglia também confirma a inspiração de *La Sonambula* na literatura fantástica argentina, “(...) una gran tradición, la de Borges y Bioy Casares y Silvina Ocampo, Bianco, Cortázar, y alguna experiencia lateral como puede ser la de Oesterheld de *El Eternauta*.⁴⁷⁶ Outra fonte de inspiração foi o romance de autoria do próprio Piglia, *La Ciudad Ausente* (1993). Segundo o roteirista,

Después teníamos también como punto de referencia La ciudad ausente, que por supuesto la película no tiene nada que ver ni es una adaptación en ningún sentido, pero había como un terreno que nos permitía manejarnos, él por el lado de lo que había filmado, y yo por lo que había hecho con esa novela, en función de la posibilidad de hacer, en la Argentina, un relato no solamente fantástico, sino también un relato de eso que se llama ciencia ficción, que parece ser un género tan norteamericano, tan parecido al western en el sentido de que pareciera que solamente los norteamericanos pueden trabajar con eso, ¿no?⁴⁷⁷

O tratamento da temática onírica indica a inclinação surrealista do filme de Spiner. Conforme Ricardo Piglia observou, em entrevista para o *making-of* de *La Sonambula*, em 1998, a personagem Eva Rey

(...) Es una especie de Nadia [de Breton], esas mujeres visionarias que dicen cosas y que los tipos están siempre ahí, pegados a esa figura, que no tiene nada del cliché a lo Subiela, digamos, o a la Sábato, de los personajes misteriosos de mujeres, porque es una mina que está asustada, y que quiere escapar y tiene unas alucinaciones que se supone que son efecto de la represión política. Pero al mismo tiempo tiene toda esa carga, me parece a mí, y por supuesto nosotros pensamos que la mujer era un mito, por eso le pusimos Eva Rey, que es una especie de Edipo Rey, peronista, que remitiera de una manera tangencial a Eva Perón.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/spiner.htm>

⁴⁷⁶ <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/piglia.htm>

⁴⁷⁷ <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/piglia.htm>

⁴⁷⁸ <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/piglia.htm>

Piglia assinala também que o processo criativo de *La Sonambula* relembra o de outro filme de ficção científica argentino, *Invasión* (1969), de Hugo Santiago, no sentido de que

Los dos [Piglia e Spiner] hacíamos una especie de juego paródico con la película que había escrito Borges con Hugo Santiago (N.E.: *Invasión*), y embromábamos con la idea de que del mismo modo que Hugo Santiago no había hecho ninguna película y lo fue a ver a Borges y Borges le escribió una historia, nosotros íbamos a repetir esa tradición, que es una tradición única, pasó una vez.⁴⁷⁹

Em *La Sonambula*, Spiner demonstra certa intimidade com o universo da ficção científica, bem como sensibilidade na exploração de detalhes arquitetônicos e geográficos para a configuração de um futuro apocalíptico, muito embora o filme não deixe de apresentar alguns clichês, situações frágeis, repetitivas e até mesmo enfadonhas. De toda maneira, algumas cenas são memoráveis pela beleza e singularidade, e as prováveis dificuldades financeiras parecem não ter sido grande obstáculo à criatividade e resultado final. De acordo com Ricardo Piglia, “(...) nosotros todo el tiempo estábamos pensando en una película barata. Las limitaciones funcionaban como elementos de la forma. Los límites que pone la realidad son siempre los elementos que le permiten al artista construir formas para resolver el problema.”⁴⁸⁰

La Sonambula ganhou o Condor de Prata para Melhor Direção Artística/Cenografia e para Melhor Montagem pela Associação Argentina dos Críticos de Cinema em 1999, Melhor Música, Melhor Som e o Coral para Melhor Primeiro Trabalho no Festival de Cinema de Havana em 1998, e o Grand Prix para Fernando Spiner no Festival de Cinema Latino-Americano de Toulouse. Distopia argentina de inspiração mágico-realista ou borgiana, *La Sonambula* é um filme-enigma, um belo espetáculo visual para ser talvez mais apreciado que interpretado, exemplo de um cinema de ficção científica sul-americano bem à vontade com o gênero - apesar de suas fraquezas. No Brasil, no mesmo período, não se fez nada parecido ou equivalente em termos de ficção científica no

⁴⁷⁹ <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/piglia.htm>

⁴⁸⁰ <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/piglia.htm>

cinema. Em resumo, *La Sonambula* parece confirmar três aspectos acerca da ficção científica no cinema latino-americano: 1) a influência dos filmes americanos e europeus, 2) a habilidade no manejo de recursos limitados e 3) a possibilidade de produções cada vez mais sofisticadas com o apoio da tecnologia digital. Para ficar na memória.

A poesia visual em *La Sonámbula* (1998), de Fernando Spiner. Imagem-impacto, surrealismo.



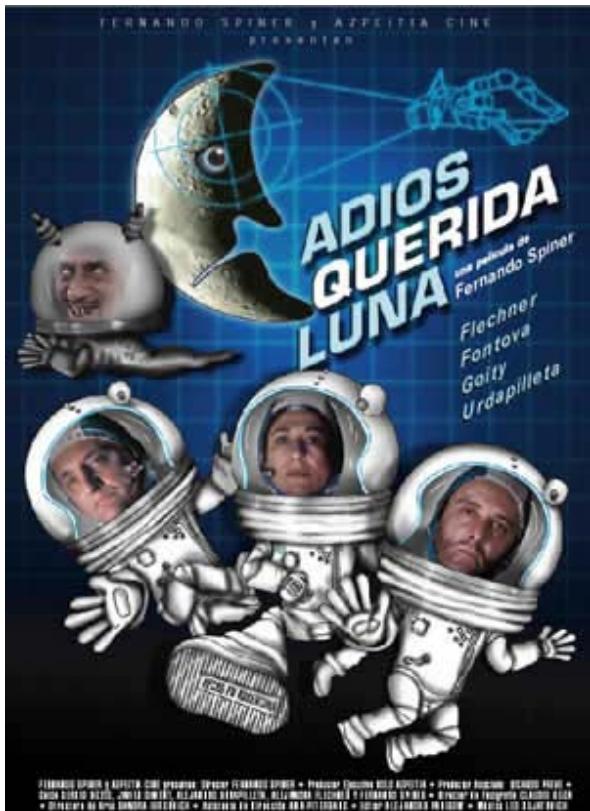
Os filmes argentinos de FC mais recentes são *Adiós Querida Luna* (2004), *Filmatrón* (2005) e *La Antena* (2007).⁴⁸¹ *Adiós Querida Luna*, comédia de FC dirigida por Fernando Spiner, é um dos dois únicos filmes argentinos cujas narrativas se passam no espaço sideral, com direito a uma espaçonave e astronautas. Antes dele houve apenas um longa (77 min.) equivalente, *El Satélite Chiflado* (1956), dirigido por Julio Saraceni e com roteiro de Máximo Aguirre, em que dois comediantes viajam o cosmos e trazem de volta a Terra duas beldades do planeta Saturno.⁴⁸²

Adiós Querida Luna abre com um belo e tradicional plano do globo terrestre, com a diferença que, desta vez, a América do Sul toma quase toda a superfície do planeta, em destaque no quadro. Ao mesmo tempo, uma voz *over* introduz a aventura: em 2068, a Terra vem sofrendo uma série de cataclismos. São inundações, secas, tufões, maremotos. Nesse cenário apocalíptico, um cientista argentino, Estanislao Frydman, propõe sua teoria: uma vez que o eixo de rotação da Terra é inclinado devido à força gravitacional da Lua, se o satélite fosse destruído, o eixo seria alterado e o clima do planeta viria a se estabilizar

⁴⁸¹ Devo as indicações de *Adiós Querida Luna*, *Filmatrón* e *La Antena*, bem como algumas impressões acerca dos filmes, ao professor e pesquisador Mariano Paz, da Universidade de Manchester.

⁴⁸² Pablo SAPERE, “Argentinos en la Luna: Entrevista a Fernando Spiner”, em *Quintadimension.com*, <http://www.quintadimension.com/article215.html>

(sic). A comunidade científica internacional rechaça essa teoria, mas o governo argentino, convencido de alçar-se à vanguarda da humanidade, envia sem consultar as grandes potências uma missão secreta, composta por três astronautas, com a incumbência de bombardear a Lua até sua completa desintegração. Essa missão é batizada de “Adiós Querida Luna”. Um míssil chega a ser lançado, abrindo uma gigantesca cratera na Lua, mas logo uma pane na espaçonave Estanislao interrompe os procedimentos. Nesse momento de tensão, um plano curto revela a fé dos astronautas, simbolizada pela imagem de Nossa Senhora, devidamente colocada num altar improvisado no interior da espaçonave. O que estaria por trás dessa pane? Uma força maior, desconhecida, ou simplesmente o fato de os equipamentos serem de segunda mão? Enquanto os três astronautas se encontram às voltas com problemas técnicos na espaçonave, na Terra o governo argentino parece enfrentar problemas políticos que irão arrastar a missão. Os humores começam a se alterar. Discussões e até mesmo agressões físicas vão ganhando intensidade. Coisas estranhas começam a acontecer. Como em *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovsky, ou *Ikarie XB-1* (1963), de Jindrich Polák, os efeitos do isolamento (e de alguma força a mais) começam a afetar os astronautas, que passam a revelar seus temores, ansiedades e desejos mais recônditos.



Ao lado, cartaz de *Adiós Querida Luna* (2004), de Fernando Spiner. Acima (da esq. para a dir.), o subcomandante Esteban Ulloa (Alejandro Urdapilleta), o comandante Humberto Delgado (Gabriel Goity) e a subcomandante Silvia Rodulfo (Alejandra Flechner), na ponte de comando da Estanislao.

Todos os três astronautas terão de, em algum momento, deixar a segurança da espaçonave para efetuar reparos em seu casco externo. Nesses momentos, a paródia de *2001: Uma Odisséia no Espaço* (dir.: Stanley Kubrick, 1968) torna-se ainda mais evidente, como na passagem em que a subcomandante Silvia Rodulfo (Alejandra Flechner), ainda dentro da espaçonave, respira sonoramente dentro de seu traje, como se se preparasse para desativar uma inteligência artificial poderosa (o equivalente ao Hal 9000 em *Adiós Querida Luna* tem voz feminina e, obviamente, *habla español*). Noutra passagem igualmente paródica de *2001*, o comandante Humberto Delgado (Gabriel Goity) é deixado à deriva fora da espaçonave, à mercê do destino (ou de sua reserva de oxigênio). No espaço, coisas muito estranhas se sucedem. Alguma entidade desconhecida está lá fora, observando os astronautas. Uma espécie de plasma brilhante é encontrado, aderido ao casco, e trazido para análise no interior da nave. Em meio a muitas desavenças e pirações, para complicar ainda mais as coisas entra em cena um alienígena que está apaixonado por Rodulfo. A esta altura, a narrativa já assumiu a paródia não só da ficção científica, mas

também do melodrama e da telenovela, como quando Esteban Ulloa recebe, ao som de uma trilha sonora típica, uma enxurrada de revelações ditas por Rodulfo, mulher que ingressara no programa espacial por amor a ele. Rodulfo vai tentar curar sua dor de cotovelo com o alienígena, acabando os dois juntos e felizes para sempre. O comandante Delgado retorna à espaçonave e, junto a Ulloa, conseguem reprogramar a Estanislao para que retorne a Terra. Felizes no caminho de volta, recebem comunicado do governo argentino. Os dois astronautas estão sendo saudados como heróis, mas, infelizmente, não poderão chegar sãos e salvos à pátria. As grandes potências armaram um embargo econômico à Argentina e, na necessidade de eliminar quaisquer provas da missão “Adiós Querida Luna”, um míssil foi disparado para destruir a Estanislao antes de sua reentrada na atmosfera terrestre. A Estanislao acaba “indo para o espaço”, metaforicamente, mas de alguma forma Ulloa e Delgado continuam lá, como forças imateriais que navegam no cosmo, praguejando contra seus algozes.



O melodrama e a telenovela vão ao espaço. À esq., Ulloa (Urdapilleta) e Rodulfo (Flechner) num rasgo de paixão. À dir., Rodulfo caminha no corredor principal da Estanislao, em imagem que simboliza o isolamento dos personagens e remete também a grandes filmes de FC, como 2001 e Solaris.

Embora parodie *2001* explicitamente, *Adiós Querida Luna* também poderia se passar por um bem-humorado *Solaris* argentino. Afinal, seja a Lua ou o alienígena misterioso, forças externas atuam sobre o inconsciente dos astronautas, envolvendo-os nas mais insólitas situações. O filme tem efeitos especiais de qualidade e representa um contraponto ao longa anterior de Spiner, *La Sonámbula* – embora permaneça o substrato

político. *Adiós Querida Luna* é baseado em *Gravedad*, peça teatral de Sergio Bizzo jamais encenada publicamente. Bizzo é autor de vários romances, alguns deles relacionáveis à ficção científica, como *Planet* ou *En Essa Época*. Também dirigiu o filme e roteirizou *Animalada*, comédia zoofílica em longa-metragem (92 min.) que caminha para o humor negro, sobre caso de amor entre Alberto (Carlos Roffé) e a ovelha Fanny.⁴⁸³ O filme causou repugnância em parte da crítica e público.⁴⁸⁴

Se *La Sonámbula* era uma espécie de *road movie*, com espaços amplos e diversas locações, Spiner se declara seduzido também pela contingência de *Adiós Querida Luna*, sua teatralidade, espaço fechado e poucos personagens. O diretor considera o trabalho em estúdio, com apenas quatro atores, como um gênero em si mesmo.⁴⁸⁵ Viabilizado por meio de capital privado e, segundo Spiner, uma produção “independente ao extremo”, *Adiós Querida Luna* foi rodado e concebido desde o início como filme digital. O recurso do *chroma key* foi usado amplamente. Segundo Spiner, o digital se mostrava mais adequado ao tipo de estória que seria contada, bem como às restrições de orçamento. Por outro lado, o orçamento reduzido não comprometeu a vontade de verossimilhança do diretor. Segundo Spiner,

Si, la apuesta de la película es que *tiene que ser verdad*. Para que funcione esa especie de drama patético que da risa, esos argentinos perdidos en el espacio, tiene que haber mucha verdad. Tiene que ser como *Apolo 13*, pero tampoco puede ser exactamente igual a *Apolo 13*, porque si bien es una nave y es verdad que llegó a la luna, es verdad también que es argentina. Barajamos diferentes hipótesis, pero una que tomamos es que tiene que ser una nave que tal vez fue construida en Corea 50 años antes del momento que transcurre, que después la compraron los italianos y que después la compraron los argentinos.

⁴⁸³ Cf. www.imdb.com e Pablo SAPERE, “Argentinos en la Luna: Entrevista a Fernando Spiner”, em *Quintadimension.com*, <http://www.quintadimension.com/article215.html>

⁴⁸⁴ A título de curiosidade, ver críticas em *canalok.com*, <http://www.canalok.com/cine/peliculas/animalada.htm>.

⁴⁸⁵ Ibid.

O problema da falta de gravidade, difícil de simular e que afeta praticamente todos os filmes cujos enredos se passam no espaço, foi resolvido de maneira convencional. Dentro da espaçonave, em virtude de alguma tecnologia miraculosa (como na série *Jornada nas Estrelas*), tem-se gravidade normal. Apenas no exterior da nave os astronautas flutuam com gravidade zero. Mas isso não chega a comprometer a verossimilhança, haja visto que se tornou uma espécie de convenção no cinema de FC mundial. O que vale a pena observar é que, a despeito de se tratar de uma comédia ou paródia, *Adiós Querida Luna* apresenta um cuidado com a verossimilhança, a cenografia, o figurino e a qualidade da fotografia e efeitos ausente em diversos filmes equivalentes realizados no Brasil. Isso significa que, ao parodiar ou satirizar o cinema estrangeiro ou a geopolítica contemporânea, *Adiós Querida Luna* não se coloca num patamar de enunciação inferior ou periférico, denunciando qualquer “incapacidade criativa em copiar” ou precariedade material relevante. Desde o início, o filme atenta para a qualidade do canal pelo meio do qual vai formular seu enunciado. Apesar do orçamento restrito, *Adiós Querida Luna* não investe nem assume a precariedade da produção, até porque não há de fato precariedade em sua produção - pode haver contingência, mas não exatamente precariedade. Spiner comenta que sua insistência na ficção científica é completamente ocasional, não sendo ele um fanático pelo gênero. Observa que, não havendo uma grande tradição de FC no cinema argentino, em *La Sonámbula* ele e sua equipe buscaram o entroncamento do gênero com a tradição da literatura argentina de Bioy Casares, Borges e Cortázar. Mas Spiner demonstra conhecer razoavelmente o cinema de ficção científica, e talvez por isso consiga levar a cabo projetos respeitáveis no campo. Embora não condene imediatamente a incorporação da precariedade como signo ou traço distintivo da FC no cinema brasileiro, não estou convencido de que esta deva ser a única saída. Creio que o cinema argentino de ficção científica, mais especificamente as obras de Santiago, Subiela, Mosquera e Spiner, têm dado mostras alternativas de como encampar projetos do gênero.

Filmatrón, de Pablo Pares, é uma distopia sobre futuro próximo em que governo impõe censura ditatorial à produção de imagens. Filmes inexistem no universo de *Filmatrón*, sendo que o governo permite apenas o consumo de bizarros programas de TV produzidos sob sua chancela. Mas grupos rebeldes utilizam câmeras roubadas e, com

criatividade, produzem seu próprio audiovisual de contestação, vindo a divulgar filme sobre um estranho super-herói: Filmatrón.⁴⁸⁶ *La Antena*, de Esteban Sapir, é uma obra francamente intertextual que rende homenagem ao cinema silencioso, lembra o romance *1984*, de George Orwell, e ainda o filme *Metropolis* (1927), de Fritz Lang. Numa cidade em que os habitantes não falam, emerge uma parábola interessante sobre a (in)comunicabilidade. *La Antena* ganhou o prémio de melhor fotografia no último Transilvania International Film Festival (TIFF).⁴⁸⁷

O cinema argentino investe no campo da ficção científica mais séria ou intelectualizada sem o mesmo constrangimento verificável no cinema brasileiro ou mesmo mexicano. O país produz uma safra proporcionalmente razoável nos anos 1980, um período de forte imposição dos *blockbusters* americanos, e entra na década de 90 com pelo menos dois títulos importantes para uma cinematografia de ficção científica latino-americana. Sobressaem-se no cinema argentino de ficção científica, pela qualidade e premiações, *Hombre mirando al sudeste* (1986), de Eliseo Subiela, e *Moebius* (1996), de Gustavo Mosquera. A premiação de filmes com temática fantástica ou de ficção científica parece mais costumeira na Argentina que no Brasil. Com efeito, se nas manifestações da FC no cinema brasileiro não se identifica uma presença significativa do Realismo Fantástico, o mesmo não se pode afirmar em relação à cinematografia argentina. Desde os primeiros filmes de FC argentinos o Realismo Fantástico é acolhido sem hesitação. Exemplos disso são *Invasão*, um dos primeiros filmes argentinos de FC, com argumento e roteiro de autores notadamente associados ao Realismo Fantástico, ou ainda *Hombre Mirando al Sudeste* e *Moebius*, fitas mais recentes de clara afinidade com o gênero literário latino-americano. Uma das hipóteses para a maior familiaridade de diretores e críticos em relação ao cinema de ficção científica na Argentina seria justamente a visibilidade da literatura fantástica e do Realismo Fantástico no país, em torno de autores como Jorge Luís Borges, Adolfo Bioy Casares, Júlio Cortazar, etc.

A Invenção de Morel, de Adolfo Bioy Casares, foi publicado em 1940; este é um romance-chave na literatura argentina e uma das mais influentes

⁴⁸⁶ Cf. <http://us.imdb.com/title/tt0365570/>.

⁴⁸⁷ Cf. <http://us.imdb.com/title/tt0454065/>.

obras de ficção científica em língua espanhola. Esse romance – que Borges teria dito ser perfeito – explora dois tópicos-chave na ficção científica: a busca pela imortalidade e a natureza da realidade. Bioy Casares, vencedor do Prêmio Cervantes (o Nobel espanhol da literatura), voltou-se para a ficção científica várias vezes, embora os críticos não tenham reconhecido sua afiliação ao gênero por algum tempo. A obra de Jorge Luis Borges, embora muito próxima do fantástico, também toca o domínio da ficção científica em estórias como “As uñas circulares” (1964) e “A outra morte” (1949).⁴⁸⁸

No Brasil, a literatura fantástica não teria a mesma visibilidade, assim como o Realismo Mágico não teria frutificado tão intensamente. Não obstante, segundo o pesquisador argentino Mariano Paz, a presença do Realismo Mágico na literatura argentina e sua influência sobre o cinema de FC do país costumam ser exageradas. Paz não vê elementos significativos de origem mágicorealista na maioria dos filmes de FC argentinos, com exceção, talvez, de *Hombre Mirando al Sudeste*. Por outro lado, ressalva Paz,

No final de *Hombre...* as opções são: ou o protagonista é mesmo um alienígena, ou é louco. Portanto, não haveria nada de mágico. Haveria Realismo Mágico, possivelmente, noutros filmes de Eliseo Subiela, como *El Lado Oscuro del Corazón* (1992).⁴⁸⁹

Ainda que filmes como *Hombre Mirando al Sudeste* e *Moebius* possam remeter em alguma medida ao Realismo Mágico - pelo tratamento dos temas fantásticos, razoavelmente diverso da tradição anglo-saxônica -, vale a pena lembrar que, quanto mais mágicorealista uma narrativa, mais ela se distancia da ficção científica genuína (sobre isso, ver tópico 7, p. 233 deste estudo).

Portanto, talvez a explicação para uma maior consistência ou mesmo aceitação da ficção científica no cinema argentino possa ser buscada na escalada do gênero na literatura do país. Segundo Yolanda-Molina-Gavilán et allii, “A Argentina tem uma ampla e rica história de literatura fantástica, particularmente ficção científica”.⁴⁹⁰ As primeiras

⁴⁸⁸ Yolanda MOLINA-GAVILÁN et allii, “Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005”, *Science Fiction Studies* # 103, Nov 2007, pp. 383-5.

⁴⁸⁹ Entrevista com Mariano PAZ, concedida por e-mail em 22/7/2007.

⁴⁹⁰ Yolanda MOLINA-GAVILÁN et allii, “Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005”, *Science Fiction Studies* # 103, Nov 2007, pp. 384.

obras argentinas do gênero teriam surgido mais ou menos no mesmo período que no Brasil. O escritor mais importante do período para a ficção científica argentina teria sido Eduardo Ladislao Holmberg, autor de obras como *Viaje Maravilloso del Señor Nic-Nac* (1875) e “Horácio Kalibang o los autómatas” (1879), que prevê o advento dos robôs.⁴⁹¹ “Durante as primeiras décadas do século XX, autores argentinos muito respeitados experimentaram o gênero, produzindo obras de qualidade literária superior”.⁴⁹² Dentre eles estariam Leopoldo Lugone, autor de *Las Fuerzas Extrañas* (1906), e Ricardo Rojas, com *La Psiquina* (1917). Talvez se Machado de Assis tivesse experimentado mais obras hoje passíveis de associação à ficção científica, como os contos “O Alienista” (1881)⁴⁹³ e “O Imortal” (originalmente publicado em *A Estação*, 1882), o gênero pudesse ter tido outro desenvolvimento no Brasil. Mas é preciso considerar a sistematicidade da ficção científica no cenário cultural argentino. Além das obras dos já citados Borges e Bioy Casares, durante os anos 1950 a editora Minotauro publicou clássicos da ficção científica moderna em edições atraentes, e o gênero contou ainda com a divulgação promovida pela revista especializada *Más Allá* e pela história em quadrinhos *El Eternauta*. Com texto de H.G. Oesterheld e desenhos de Francisco Solano López, *El Eternauta* ajudou a popularizar motivos de FC na Argentina.⁴⁹⁴

Nos anos 1960 a publicação argentina de FC continuava com regularidade, e surge o primeiro estudo importante do gênero em língua espanhola, *El Sentido de La Ciencia Ficción* (1966), de Pablo Capanna. Nesse trabalho, Capanna usa seus conhecimentos em Filosofia para examinar as raízes mitológicas e religiosas da ficção científica.⁴⁹⁵ Nos anos 1970 o gênero se fortalece na Argentina, com a publicação de coleções especializadas e vários autores nacionais. Nos anos 1980, depois da ditadura, a ficção científica floresce novamente com a volta da democracia, em 1983. Destaca-se

⁴⁹¹ Yolanda MOLINA-GAVILÁN et allii, “Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005”, *Science Fiction Studies* # 103, Nov 2007, p. 384.

⁴⁹² Ibid., p. 384.

⁴⁹³ “O Alienista” chegou a ser adaptado por Nelson Pereira dos Santos para o cinema, no filme *Azyllo Muito Louco* (1969/71). Mas o filme não explora o viés de FC porventura perceptível no conto original de Machado, não apresentando nenhum elemento claro de conexão com o gênero. Convém ressaltar que mesmo o conto original é discutível enquanto FC, e tal rotulação só é possível ante uma análise retrospectivista do texto.

⁴⁹⁴ Cf. Yolanda MOLINA-GAVILÁN et allii, “Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005”, *Science Fiction Studies* # 103, Nov 2007, p. 385.

⁴⁹⁵ Ibid., p. 385.

nesse período a revista especializada em FC *El Péndulo*, segundo o crítico sueco Sam J. Lundwall “indubitavelmente a melhor revista de ficção científica em termos de conteúdo, apresentação e layout jamais publicada em qualquer outro lugar”.⁴⁹⁶ “Entre 1983 e 1989, mais obras de FC argentina foram publicadas que em todo o período anterior.”⁴⁹⁷ Essa razoavelmente forte tradição literária argentina no campo da ficção científica pode estar por trás da aparente maior familiaridade da cena cultural do país com o gênero, em comparação com o Brasil. Rachel Haywood Ferreira afirma, inclusive, que “Uma linha direta pode ser traçada de Holmberg a Leopoldo Lugones (1874-1938) e Horacio Quiroga (1878-1937) e até Jorge Luis Borges (1899-1986) e Adolfo Bioy Casares (1914-1999)”.⁴⁹⁸

Mas ainda de acordo com Mariano Paz, a inexistência de uma indústria cinematográfica forte na Argentina e os orçamentos pequenos têm levado os cineastas do país a fazer filmes de FC mais intelectualizados, livres de seqüências muito dispendiosas, efeitos especiais sofisticados e assim por diante. Não há, no cinema de FC argentino, cenários ou figurinos luxuosos, armas impressionantes, etc. No lugar de espetáculo visual ou pura pirotecnia, entrariam em cena referências ao contexto sócio-político argentino.⁴⁹⁹ Nesse sentido, poder-se-ia sugerir que o cinema argentino de FC segue um modelo mais “europeizado”, em oposição ao paradigma hollywoodiano – noutras palavras, estaria mais para a França que para os EUA. Se isso for verdadeiro, significa que o cinema argentino tem encontrado uma saída alternativa para o gênero, num contexto de privação orçamentária, raramente divisada pelos realizadores brasileiros.

Paz defende também que o cinema de FC praticado na Argentina tende a uma certa “universalidade” (no sentido de filmes que pudessem ser entendidos em qualquer parte do mundo, sem necessidade de explicações contextuais), diferente do que ocorreria no México, onde os filmes de Santo e demais exemplos trariam a cultura mexicana muito enraizada. De fato, filmes como *Hombre Mirando al Sudeste*, *Moebius* e mesmo *La Sonâmbula* exibem uma determinada “universalidade” no tratamento de seus respectivos

⁴⁹⁶ Apud Yolanda MOLINA-GAVILÁN et allii, “Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005”, *Science Fiction Studies* # 103, Nov 2007, p. 385.

⁴⁹⁷ Ibid., p. 385.

⁴⁹⁸ Rachel Haywood FERREIRA, “The First Wave: Latin American Science Fiction Discovers Its Roots”, *Science Fiction Studies* #103, Nov 2007, p. 459.

⁴⁹⁹ Entrevista com Mariano PAZ, concedida por e-mail em 22/7/2007.

temas fantásticos, ainda que sem perder o contato com o contexto local, igualmente relevante. Fruto de estratégias de mercado ou pura opção estética, essa pode ser uma qualidade do cinema de FC argentino, verificável também em alguns títulos brasileiros que formam o “núcleo duro” do nosso cinema de FC mais genuíno, como *O Quinto Poder*, *Parada 88*, *Abriço Nuclear* ou mesmo *Amor Voraz*.

FC no cinema do leste europeu

O argumento do entrave cultural ganha força ante uma comparação entre a FC manifesta no cinema brasileiro e em outros países como, por exemplo, a Argentina, o México, a Polônia ou a República Tcheca (ex-Tchecoslováquia), entre outros. Embora não sejam países altamente industrializados, nem tampouco exportadores de tecnologia de ponta, Polônia e República Tcheca produziram ficção científica de qualidade. Filmes de aventura espacial ou sobre robôs, temas aparentemente tão estranhos ao cinema brasileiro, foram realizados com razoável apuro técnico e estético. Exemplos são *Test Pilota Pirxa* (1978), produção polonesa-soviética baseada na obra de Stanislaw Lem, e os tchecos *Vynález zkázy* (título internacional: *A Deadly Invention*) (1958), de Karel Zeman, ou *Ikarie XB1* (nos EUA, *Voyage to the End of the Universe*) (1963), de Jindrich Polák, inspirado também em obra de Lem.

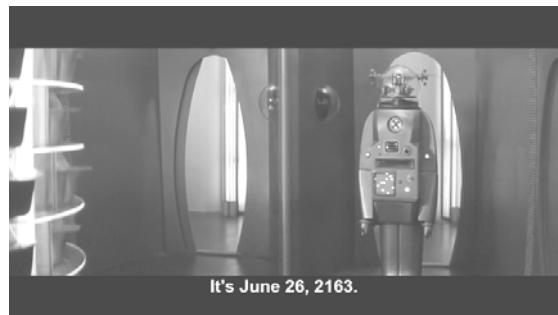


Ikarie XB 1 (1963), de Jindrich Polák.

Lançado nos EUA em versão recortada como *Voyage to the End of the Universe*, *Ikarie XB1* (1963) é uma odisséia espacial tcheca do início dos anos 60, supostamente inspirada no romance *A Nuvem de Magalhães*, de Stanislaw Lem. Ikarie é a espaçonave que parte da Terra em direção ao sistema Alpha-Centauri, no ano de 2163, com o objetivo de encontrar algum planeta habitado por vida inteligente. No trajeto, o maior perigo enfrentado pela tripulação é uma estrela negra, cuja radiação é extremamente danosa à vida humana. Mas a intercessão de uma inteligência extraterrestre salva a tripulação da Ikarie, que vai ao encontro de seus salvadores levando o primeiro ser humano nascido no espaço. O filme arrisca conteúdo pacifista em sua condenação do homem do século XX, em especial do homem norte-americano, na passagem em que a Ikarie se depara com uma espaçonave à deriva. Astronautas investigam a nave e lá descobrem tratar-se de um veículo do século XX, cujo interior apresenta inscrições em inglês. Encontram sua tripulação morta em meio a ícones da decadência, tais como armas, dinheiro, jogo e indícios de pouca solidariedade. Segundo um personagem, aqueles seriam a “escória da humanidade”, herdeiros diretos de Auschwitz e Hiroshima. Com décor sofisticado, roteiro bem pontuado e elegante fotografia em P&B, *Ikarie XB1* parece um esforço raro e distante para os padrões do cinema brasileiro, onde há pouquíssimos filmes de ficção científica que realmente se levam a sério.



O espaço em *Ikarie XB 1*: design elegante dos transportes e bom trabalho com modelos.



Como todo filme de ficção científica que se preze, o mascote robô em *Ikarie XB 1*.



Ikarie XB 1: efeitos comedidos, cenografia austera e elegante; substrato político, discurso humanista e foco na psicologia.

Mas mesmo quando se trata de paródias, os tchecos parecem liderar o ranking do *nonsense* e surrealismo em estórias sobre absurdos no cotidiano, com filmes de ficção científica paródicos tão ou mais sofisticados do que os brasileiros. Um bom exemplo é *Quem quer matar Jessie?* (*Kdo chce zabít Jessii?*, 1966), dirigido por Václav Vorlíček. Neste filme a cientista Dra. Ruzenka (Dana Medrická) é expoente na “ciência dos sonhos”. Ela trabalha com um equipamento capaz de visualizar sonhos, expondo-os num monitor, e desenvolve uma substância que tem a capacidade de eliminar sonhos indesejáveis. “Sonho-reparação”, no dizer da cientista. A demonstração de seu invento conta com a presença de um ilustre cientista brasileiro, o Prof. Alfonso, que fala um linguajar impronunciável. Mas, na verdade, o que soro da Dra. Ruzenka realmente faz é materializar os sonhos, ou melhor, os objetos de desejo do indivíduo que dorme. Num acesso de ciúmes após bisbilhotar o sonho de seu marido, o Prof. Jindrich (Jirí Sovák), Ruzenka injeta nele sua substância. Jindrich sonhava com o invento das “luvas antigravitacionais” que vira numa revista em quadrinhos da heroína Jessie. Os personagens da revista se materializam e, a partir de então, o filme se torna uma versão cômica de *Solaris* (dir.: Andrei Tarkovsky, 1979), em que cinema e quadrinhos, ficção e realidade se misturam. Os personagens dos quadrinhos

trazem para a realidade seus superpoderes e suas falas em balões gráficos. Muito divertido e inventivo, assim como *Akumulator 1* (1994), de Jan Sverák, *Quem quer matar Jessie?* oferece um universo carnavalizado, de traços fellianos, com rasgos surreais da realidade cotidiana.



Quem quer matar Jessie? (Kdo chce zabít Jessii?, 1966), de Václav Vorlíček, divertida comédia metalingüística.



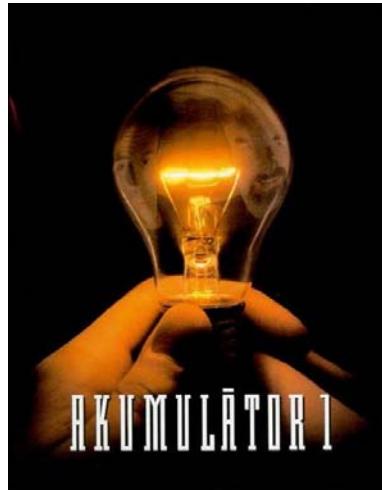
Em *Akumulator 1*, Olda (Petr Forman), o protagonista, é um sujeito comum, que passa boa parte do tempo assistindo à TV. Certo dia, é entrevistado por um repórter e, naquele momento, tem sua imagem “roubada” pela câmera de televisão, o que resulta no surgimento de um duplo seu, numa suposta dimensão televisiva. A partir de então, sempre que Olda estiver de frente a uma tela de TV, esta sugará sua energia, remetendo-a a seu alter ego. Após uma desilusão amorosa, Olda entrega-se a horas depressivas em frente à televisão e tem sua energia quase que esgotada. Em coma, é internado num hospital.

O enigma da fraqueza de Olda é solucionado após este receber uma grande quantidade de energia do Dr. Fisarek, espécie de médico alternativo. Eufórico e cheio de disposição, Olda saltita pelo seu quarto até que, ao passar em frente à TV ligada, toda sua energia é sugada, fazendo com que ele caia letárgico sobre a cama. Na TV passa um documentário animal. Aqui temos uma metáfora interessante, na associação da teia que captura a presa da aranha com o sistema de mídia irradiada da televisão. Olda balbucia: “A televisão!”.

Um dos paracientistas interessados no caso de Olda sugere o problema central de *Akumulator 1*: “Ele esteve dentro do meio. Talvez esteja ligado de algum modo.” (Santo Marshall McLuhan!).

É bastante comum associarmos o princípio do espelho à tela da televisão, na medida em que esta duplica o mundo concreto, e de maneira espetacular. Monitores de TV povoam toda a cidade de Praga em *Akumulator 1*, estão nos interiores de residências, edifícios públicos e vitrines de lojas. Ao protagonista resta a tarefa de se esquivar em meio a esse labirinto de “espelhos”.

Nesse contexto, o controle remoto torna-se uma metáfora da arma de fogo. A certa altura, Olda compra todos os tipos de controle remoto disponíveis, para sair pela cidade desligando os aparelhos de TV que encontra pela frente. Essa empreitada é feita ao estilo dos personagens de filmes de ação, com muitos “clics” em substituição às trocas de tiro.

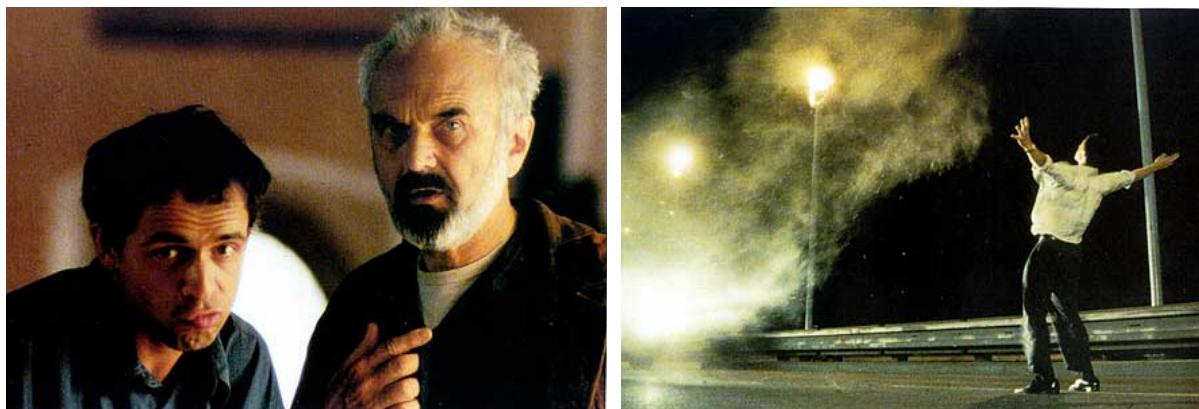


Pôster de *Accumulator 1* (1994), de Jan Sverák.

O argumento principal de *Akumulator 1* é uma reedição da velha crença, atribuída a povos primitivos, segundo a qual aparelhos de captação de imagens do homem branco europeu seriam capazes de “roubar” a alma daqueles que fossem fotografados ou filmados. Essa idéia se confunde com o velho tema do duplo. No filme de Sverák, todos os personagens que aparecem na TV terão seus duplos habitando uma dimensão televisiva, descrita caricaturalmente como um estúdio, com seus diversos núcleos e cenários, num

estilo que lembra filmes como *Ginger e Fred* (1986) ou *E La Nave Va* (1983), de Federico Fellini.

Em resumo, *Akumulator 1* é muito rico em termos de metalinguagem, tratando do embate não só entre um indivíduo e a tela da TV, mas entre dois meios de comunicação de massa: a televisão e o cinema. Jan Sverák, o diretor, é filho do ator tcheco Zdenek Sverák (de *Kolya*, 1996), e dirigiu também *Dark Blue World* (*Tmavomodrý svet*, 2001), entre outros filmes.



Esq.: Olda (Petr Forman) e o Dr. Fisarek (Zdenek Sverák), espécie de xamã do terceiro milênio, médico holístico dedicado a ajudar a pobre vítima da televisão. Dir.: Olda e sua “energia vital” “confraternizam”.

Não se vê, seja em *Akumulator 1* ou em *Quem quer matar Jessie?*, efeitos especiais sofisticados nem nada que justifique um orçamento grandioso. Não haveria, portanto, nada que os impedisse de serem realizados no Brasil. Ainda mais se levarmos em consideração as semelhanças entre o humor, a paródia e a carnavalização no Brasil e no leste europeu. O que se destaca nessas duas sátiras são as idéias criativas. Não há, portanto, nada que as impedissem de serem realizadas no Brasil. Ainda mais se considerarmos as semelhanças entre o humor, a paródia e a carnavalização, no Brasil e no leste europeu. Filmes satíricos russos, iugoslavos (ou da ex-Iugoslávia), poloneses ou tchecos podem ser mais familiares do que parecem ao espectador latino-americano, numa sugestão de que haja uma ponte de ligação entre *Macunaíma* (dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *Underground* (Emir Kusturica, 1995). Mas de que matéria seria essa ponte? Do

contexto histórico da América Latina e do Leste Europeu, ambos marcados por governos militares, submissão econômica e política? Seria o Realismo Fantástico para além das fronteiras da América Latina? De toda maneira, enquanto tchecos e poloneses não se constrangem em lidar com a ficção científica no cinema a seu modo, no Brasil são poucos os cineastas que se sentem à vontade.

6. Bifurcação

Conforme pudemos verificar nos capítulos anteriores, quando falamos de ficção científica no cinema brasileiro, podemos reconhecer basicamente duas correntes principais.

Uma predominante, ligada à comédia desde muito tempo, e que se apropria dos mais diversos temas da ficção científica para trabalhá-los na chave da paródia. Em sua abordagem da questão de gênero no Brasil, José Mário Ortiz Ramos já apontava a visibilidade de dois gêneros em especial: o melodrama e a comédia. O primeiro teria sido avidamente apropriado pela televisão via telenovela, desde os anos 50, enquanto

(...) o segundo foi responsável por momentos de sucesso do cinema, permitindo a construção de uma “linha cômica” que descontinuamente une a chanchada, desde os anos 40 a Mazzaropi, com seus 32 filmes, e prossegue com a denominada pornochanchada na década de 70 e com as 36 produções dos Trapalhões entre 1965 e 1990. Estes filmes conseguiram um diálogo vivo, intenso, acionaram “matrizes culturais” profundas, criaram momentos de prazeres populares de massa, possibilitaram industrializações – mesmo que precárias –, enfim, interconectaram as “lógicas” da produção e dos consumidores.⁵⁰⁰

Numa perspectiva de hibridismo genérico, como a proposta por Rick Altman⁵⁰¹, bem como de apropriações intergenéricas, dentro desse universo da comédia audiovisual brasileira subsistem manifestações de ficção científica de orientação paródica. Essa corrente paródica beneficia-se diversas vezes da vocação camaleônica e antropofágica da nossa chanchada, e é tida como a mais adaptada à realidade do modo de produção cinematográfica nacional, uma vez que a sátira e o escracho permitiriam maior margem de manobra à realização. Convém lembrar que essa tendência paródica tem uma longa tradição no cinema brasileiro, e extrapola os limites da ficção científica. Não custa repetir que, na maioria das vezes, a FC não chega a ser a dominante genérica, embora forneça elementos e situações sob forma de citação. Curioso observar como a vertente paródica do filme brasileiro de ficção científica reata com forte tendência dos primórdios do gênero,

⁵⁰⁰ José Mário Ortiz RAMOS, “A questão do gênero no cinema brasileiro”, *Revista USP*, p. 111.

⁵⁰¹ Rick ALTMAN, *Film/Genre*.

tanto na literatura quanto no cinema (Cf. STABLEFORD, 1978: 26).⁵⁰² Por vezes esse cinema paródico de ficção científica opera numa freqüência similar à que se verifica em livros como *Matadouro nº 5*, de Kurt Vonnegut Jr., onde os elementos de ficção científica carecem de uma lógica detalhada, servindo essencialmente a uma função cômica, alegórica ou satírica.

Se sobressai, em especial na referida corrente paródica, uma apropriação irreverente de modelos, ícones ou imagens da ficção científica hegemônica, redimensionados ou retrabalhados num discurso tipicamente brasileiro - vide filmes do Terrir e chanchadas -, embora mesmo em filmes de ficção científica da tendência mais séria a iconografia do gênero seja misturada a contextos notadamente nacionais, como em *O Quinto Poder* ou *Parada 88*. Nesse sentido, convém lembrar a tradição de uma atitude antropofágica na arte brasileira, pelo menos desde o modernismo, a qual já foi pensada e proposta especificamente no âmbito da literatura de ficção científica, com o “Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira” (1988), de Ivan Carlos Regina, adaptação do “Manifesto Antropofágico” (1928) de Oswald de Andrade.⁵⁰³ Em sua análise de nossa literatura, M. Elizabeth Ginway observa que, “(...) apesar dos autores brasileiros usarem os parâmetros do gênero conforme representados na ficção científica anglo-americana, eles invariavelmente os transformam, para oferecer uma visão que é distintamente brasileira.”⁵⁰⁴ Algo equivalente pode ser constatado no cinema brasileiro.⁵⁰⁵

⁵⁰² Conforme aponta Brian Stableford, “Somente enquanto diversões satíricas as idéias científicas eram aceitas pelo público da época [primeira metade do séc. XIX]. Foi assim por algum tempo. Não é coincidência que, ao tentarmos traçar as origens literárias das noções imaginativas individuais, chegemos à conclusão de que elas foram quase sempre utilizadas, primeiramente, de forma satírica.” (Brian STABLEFORD, *Marriage of science and fiction*. In: Robert HOLDSTOCK (ed.), *Encyclopedia of Science Fiction*. London: Octopus, 1978, p. 26).

⁵⁰³ Cf. M. Elizabeth GINWAY, *Ficção Científica Brasileira*, p. 143. Segundo a autora, o “Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira” foi publicado pela primeira vez no fanzine *Somnium*, em 1988, depois no *D.O. Leitura* (1993) e na coletânea de estórias de Ivan Carlos Regina, *O Fruto Maduro da Civilização* (1993).

⁵⁰⁴ Ibid., p. 40.

⁵⁰⁵ Devo assinalar, porém, que não concordo completamente com a noção de que a ficção científica seria “filha legítima” do primeiro mundo industrializado e que, desta forma, todo filme ou texto literário cujo autor não seja americano, inglês, alemão ou francês, seria apropriação de um gênero estrangeiro. Creio que a ficção científica é um gênero universal. Considerar a ficção científica um gênero estrangeiro e, por extensão, todas as experiências brasileiras nesse campo como apropriações, é um equívoco no qual muitos autores incorrem, mesmo os mais interessados na universalidade da FC. Tal equívoco acaba reforçando os entraves culturais ao desenvolvimento do gênero nos países ditos subdesenvolvidos. Por meio de suas sugestões e perspectivas, a

Alguns autores são mais, outros menos tolerantes em relação às paródias. Como diz Jean-Claude Bernardet acerca de *O Segredo da Múmia*, “Se fazer um filme fantástico já é difícil, uma paródia do gênero é ainda mais.”⁵⁰⁶ Roberto de Sousa Causo assinala que a paródia denuncia um “desajuste”, e que os filmes brasileiros paródias de ficção científica não costumam atingir o nível de sátira. O autor menciona como exemplo de uma linha pouco seguida por filmes brasileiros de ficção científica o romance *O Mochileiro das Galáxias*, de Douglas Adams, que segundo Causo articulária o imaginário da ficção científica para engendrar uma sátira ao atual estágio de desenvolvimento humano, à crença na racionalidade científica e no progresso material.⁵⁰⁷ João Luiz Vieira, por sua vez, baseado na teoria da dependência e no pensamento de Mikhail Bakhtin (especialmente aquele contido em *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*), faz um exame oportuno da paródia no cinema brasileiro em “From *High Noon* to *Jaws*: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”.⁵⁰⁸ Segundo ele:

A palavra “paródia” imediatamente relembrá-nos de seu objeto pré-existente, a própria razão de sua existência. Do objeto artístico original – seja ele uma peça, um romance, música ou filme – até o novo objeto, ocorre um processo de transformação, no qual a paródia imita o original, geralmente de forma cômica. Uma imitação que frequentemente dá a impressão de ser crua, malfeita, de segunda classe, apresentando elementos de humor, ridículo ou *nonsense*.

Diferente da sátira, a paródia não é necessariamente crítica. Não obstante, no cinema brasileiro a linha entre paródia e sátira é com freqüência muito tênue. Num sentido amplo, a paródia algumas vezes se torna uma sátira de si mesma, criticando o cinema brasileiro. O objetivo primário desse tipo de paródia não é criticar o modelo original, mas sim capitalizar sobre seu sucesso residual.⁵⁰⁹

ficção científica no cinema brasileiro, ainda que contextualizando temas e tópicos do país, alça o Brasil a um panorama mais nitidamente global, em função da própria vocação universalizante do gênero.

⁵⁰⁶ Jean-Claude BERNARDET, *Heretic, Cinema de L'Imaginaire*, apud Jairo FERREIRA, *Cinema de Invenção*, p. 247. Ferreira cita Bernardet como “Jean Claude Bernardo”.

⁵⁰⁷ Roberto de Sousa CAUSO, entrevista gravada (mini-DV) em 2/4/2006.

⁵⁰⁸ In: Randal JOHNSON e Robert STAM (eds.), *Brazilian Cinema – expanded edition*, New York: Columbia Univ. Press, 1995.

⁵⁰⁹ João Luiz VIEIRA, “From *High Noon* to *Jaws*: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”, In: Randal JOHNSON e Robert STAM, *Brazilian Cinema*, p. 257.

Em sua análise das paródias no cinema brasileiro, João Luiz Vieira também se utiliza do pensamento do antropólogo Roberto Da Matta, segundo o qual o Carnaval carioca atual seria um momento de “suspensão temporária dos níveis hierárquicos estruturais da sociedade, permitindo o surgimento de um tipo especial de comunicação, incomum no cotidiano.”⁵¹⁰ Vieira cita o ensaio “Carnaval como Rito de Passagem”, no qual Da Matta conclui que “o sistema de inversões operativo durante o Carnaval cria uma série de situações onde certos aspectos da estrutura social são criticados ou onde pode-se perceber melhor as diferenças existentes nessa estrutura.”⁵¹¹ Em outras palavras, o Carnaval seria um momento de inversões de papéis. Daí a conveniência, conforme aponta João Luiz Vieira, com que essa festividade é absorvida pela tendência paródica no cinema brasileiro, sobretudo pelas chanchadas, muitas delas fitas carnavalescas que parodiam filmes estrangeiros.⁵¹²

A despeito do valor das alegorias urdidas por algumas chanchadas (como o caso de *Nem Sansão Nem Dalila*, analisado por Jean-Claude Bernardet), João Luiz Vieira desenvolve nesse seu artigo o pensamento de Paulo Emílio Salles Gomes em *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, concluindo que, de modo geral, a maioria das paródias acaba prestando um desserviço ao cinema brasileiro. Segundo João Luiz Vieira,

O fato de que a paródia no cinema brasileiro geralmente aponta na direção de uma situação de dependência econômica e cultural não significa, entretanto, que ela tenha conscientemente criticado e revelado essa condição. O que existe, em verdade, é uma situação na qual (conforme Paulo Emílio Salles Gomes observou) o próprio cinema brasileiro é criticado em sua capacidade subdesenvolvida de copiar, dentro dos padrões sonhados por cineastas e pelo público, a poderosa eficiência tecnológica de filmes americanos como *Tubarão* ou *King Kong*.⁵¹³

Segundo João Luiz Vieira, tanto em *Bacalhau* quanto em *Costinha contra o King Mong*,

⁵¹⁰ João Luiz VIEIRA, “From *High Noon* to *Jaws*: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”, In: Randal JOHNSON e Robert STAM, *Brazilian Cinema*, p. 258.

⁵¹¹ Ibid., pp. 261.

⁵¹² Cf. João Luiz VIEIRA, “From *High Noon* to *Jaws*: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”, In: Randal JOHNSON e Robert STAM, *Brazilian Cinema*, pp. 261-2

⁵¹³ Ibid., p. 259.

As paródias são dirigidas uma vez mais aos filmes americanos de sucesso comprovado, caracterizado pelos espetaculares artifícios técnicos de efeitos especiais, os quais parecem fascinar alguns diretores brasileiros que, no fundo, consideram o cinema brasileiro completamente incapaz de atingir tais efeitos. A impressão que fica é a de que certos temas materialmente mais acessíveis ao produtor brasileiro não são tão interessantes quanto as poderosas demonstrações de técnicas ilusionistas. Não houve paródia, por exemplo, de *Love Story*.⁵¹⁴

Aqui João Luiz Vieira toca num ponto crucial, o de que a mentalidade de alguns de nossos cineastas e do grande público brasileiro em geral só faz reafirmar a dominação econômica e cultural estrangeira. Subserviência alimentada pelo preconceito contra si mesmo. Um tipo de ficção científica, aquele dos efeitos especiais espetaculares, - de filmes como *Star Wars* ou *King Kong* - é tomado como “a” ficção científica, enquanto outras manifestações do gênero, desprovidas de preciosismo tecnológico, são simplesmente ignoradas. Na literatura mundial de ficção científica, há vários exemplos de narrativas cujo *novum*, eventualmente adaptado para o cinema, não se traduz necessariamente em efeito especial ou espetáculo. Mas entre buscar um tipo de ficção científica mais realista ou mais condizente com a realidade da produção cinematográfica nacional, produtores e cineastas optam pela paródia como mero rascunho de um suposto modelo ideal, aquele econômica e tecnologicamente pujante, praticado pelos grandes estúdios de Hollywood. João Luiz Vieira conclui afirmando que,

Ao invés de tentar imitar pobremente o ilusionismo tecnológico do cinema americano, filmes como *King-Mong* e *Bacalhau* poderiam, na paródia, denunciar os instrumentos desse ilusionismo, revelando as estruturas de manipulação do espectador que estão por trás do aparato tecnológico e, assim, talvez contribuir para o enriquecimento e desenvolvimento de um espectador mais crítico. Infelizmente, isso não ocorre. Esse tipo de paródia leva o espectador a definir o cinema de Hollywood como o único cinema autêntico e legítimo, e “assume” a incapacidade brasileira de igualá-lo. Isso não só age e trabalha contra o cinema brasileiro, na preservação do preconceito perene contra o filme nacional, mas também autoriza uma certa prática cinematográfica dominante – a superprodução – como válida, legítima, e autêntica, reconhecendo a

⁵¹⁴ João Luiz VIEIRA, “From *High Noon* to *Jaws*: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”, In: Randal JOHNSON e Robert STAM, *Brazilian Cinema*, p. 266.

eficiência da linguagem de um cinema opressivo. O cinema brasileiro provoca o riso, uma vez mais a suas próprias custas.⁵¹⁵

Nesse sentido, conforme já vimos, um filme como *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* perde algumas das oportunidades agarradas por outras paródias de *Star Wars*, como *Spaceballs*, de Mel Brooks.

João Luiz Vieira toca aqui num ponto também levantado por Linda Hutcheon de maneira mais genérica, naquilo que a autora chama de “paradoxo da paródia”. Segundo Hutcheon, a transgressão procedida pela paródia é sempre autorizada. Assim, “Ao imitar, mesmo com a diferença crítica, a paródia reforça.”⁵¹⁶

Analizando o pensamento de Mikhail Bakthin sobre o fenômeno/conceito da carnavalização, Hutcheon observa que “O reconhecimento do mundo invertido exige ainda um conhecimento da ordem do mundo que inverte e, em certo sentido, incorpora.”⁵¹⁷ Lembra a autora:

Ao texto paródico é concedida uma licença especial para transgredir os limites da convenção, mas, tal como no carnaval, só pode fazê-lo temporariamente e apenas dentro dos limites autorizados pelo texto parodiado – quer isto dizer, muito simplesmente, dentro dos limites ditados pela “reconhecibilidade”.⁵¹⁸

Dessa maneira, “as transgressões da paródia permanecem, em última análise, autorizadas – autorizadas pela própria norma que procura subverter.”⁵¹⁹ Hutcheon arremata: “Mesmo ao escarnecer a paródia reforça; em termos formais, inscreve as convenções escarnecididas em si mesma, garantindo, consequentemente, a sua existência continuada.”⁵²⁰ É justamente esse paradoxo o ponto atacado por Paulo Emílio Salles Gomes e João Luiz Vieira quando ambos analisam o fenômeno da paródia no cinema brasileiro. No caso dos filmes brasileiros considerados, a paródia, que geralmente não serve

⁵¹⁵ João Luiz VIEIRA, “From *High Noon* to *Jaws*: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”, In: Randal JOHNSON e Robert STAM, *Brazilian Cinema*, p. 268.

⁵¹⁶ Linda HUTCHEON, *Uma Teoria da Paródia*, p. 39.

⁵¹⁷ Ibid., p. 95.

⁵¹⁸ Ibid., p. 96.

⁵¹⁹ Ibid., p. 97.

⁵²⁰ Ibid., p. 97.

de veículo à sátira, degeneraria em simples imitação autodepreciativa. Mas leituras menos condescendentes como a de Jean-Claude Bernardet a respeito da paródia no cinema brasileiro tem sofrido algumas revisões nos últimos tempos. José Mário Ortiz Ramos, “análises mais recentes da questão da paródia passaram a incorporar as concepções de Mikhail Bakhtin, que pensa a paródia como uma ‘segunda voz’ travando um duelo cultural e de linguagem com a ‘primeira voz’.”⁵²¹ Ainda segundo Ortiz Ramos, ao tratar de Rabelais a paródia surge para Bakhtin como parte do universo carnavalesco, “onde imperam o ‘riso popular’, o excesso, a inversão de valores, a presença do corpo, o grotesco, constituindo um procedimento estético-cultural que pode ser extremamente rico e fortalecedor da cultura popular.”⁵²² É nessa chave que Ortiz Ramos desenvolve sua análise da filmografia de Os Trapalhões.

Ao analisar a filmografia d’Os Trapalhões, José Mário Ortiz Ramos cita John Fiske e sua noção de “prazer popular” oposto a “ideologia” para sugerir que, “Através do prazer vivenciado no ‘processo semiótico’, os espectadores da televisão poderiam opor uma ‘resistência’ às ‘forças homogeneizantes’ ou uma recusa do controle ideológico.”⁵²³ “Televisão”, aqui, poderia ser substituído sem grandes prejuízos por “cinema popular de massa”, uma vez que o objeto de análise de Ortiz Ramos é um fenômeno multimidiático popular. Na esteira do pensamento de John Fiske, Ortiz Ramos observa que esse “prazer popular” objetivado na filmografia d’Os Trapalhões, por exemplo, caracteriza-se muito mais por traços como “sensações físicas”, “corporeidade”, “diversão”, “*nonsense*”, “heterogeneidade” e “fragmentação”, do que por “significados”, “subjetividade”, “seriedade”, “sense”, “homogeneidade” e “unidade”, traços mais característicos da ideologia.⁵²⁴ Em síntese, e por mais discutível que isso possa parecer, o prazer popular seria essencialmente físico, enquanto o prazer culto ou ideológico tenderia a ser intelectual. A partir disso, a “fysicalidade” do prazer popular numa filmografia como a d’Os Trapalhões revela-se menos ingênuo ou conformada do que pode parecer num primeiro momento. José Mário Ortiz Ramos assinala que, embora piadas carregadas de preconceitos machistas e

⁵²¹ José Mário Ortiz RAMOS, *Cinema, Televisão e Publicidade*, p. 129.

⁵²² Ibid., p. 129.

⁵²³ Ibid., p. 149.

⁵²⁴ Ibid., p. 149.

racistas estejam de fato presentes na filmografia d’Os Trapalhões, as mesmas “são articuladas com outros elementos que minam o universo dos poderosos, com doses de rebeldia e inclusive com uma postura que pretende a crítica social.” Ainda segundo o autor,

A análise crítica dos filmes do grupo deve estar, portanto, atenta para essa contraditoriedade, e para as possibilidades de combinações diversas dos espectadores. É fundamental pensarmos sempre na articulação dos dois planos de fragmentação – das produções e da forma de pensar e agir populares – para compreendermos o fluxo de vitalidade que conecta esses filmes com seus espectadores.⁵²⁵

Tudo isso se soma a uma revisão possível das leituras de Jean-Claude Bernardet e outros críticos a respeito da chanchada e da filmografia trapalhona. Especificamente sobre esta última, Ortiz Ramos conclui:

Os Trapalhões expõem, portanto, uma “competência comunicativa”, como diria Martín-Barbero, que se enraíza em tradições reativadas. Partem da vertente cômica secular, incorporaram o forte veio “nacional” presente no campo da cultura, além de integrar os influxos cinematográficos e midiáticos, concretizando um exemplo particular de “matriz cultural” em processo. Articulando a necessária rotinização e padronização em termos industriais, imprescindível para se conseguir uma produção tão constante e volumosa no cinema e TV, com a repetição no plano do gênero que se direciona certeira para o território dos desejos dos espectadores, os cômicos conseguiram uma comicidade audiovisual em sintonia perfeita com o riso popular e infantil. Para os que pensam a modernização da cultura apenas no sentido da ruptura e do “novo”, a repetição trapalhona, simultaneamente tradicional e contemporânea, só pode ocasionar um terrível incômodo.⁵²⁶

Uma coisa parece certa: dentro da vertente da ficção científica no cinema brasileiro que denominamos “paródica”, proliferam o *pastiche* ou imitação, sendo menos freqüentes as vezes em que a sátira vem associada à paródia. Segundo Linda Hutcheon, “A ‘trancontextualização’ irônica é o que distingue a paródia do *pastiche* ou da imitação.”⁵²⁷ Nessa perspectiva, a paródia apostava na diferenciação em relação ao modelo, enquanto o

⁵²⁵ José Mário Ortiz RAMOS, *Cinema, Televisão e Publicidade*, p. 150.

⁵²⁶ Ibid., p. 154.

⁵²⁷ Linda HUTCHEON, *Uma Teoria da Paródia*, p. 24.

pastiche opera mais por semelhança e correspondência: “Nos termos de Genette (1982, 34), a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos; o *pastiche* é imitativo.”⁵²⁸ Além disso, a paródia teria uma “determinação bitextual” mais forte do que a citação simples ou a alusão, partilhando simultaneamente o código de determinado texto a ser parodiado, bem como o código paródico genérico em geral.⁵²⁹ Ainda segundo Hutcheon, a sátira, “(...) diferentemente da paródia, é simultaneamente moral e social no seu alcance e aperfeiçoadora na sua intenção.”⁵³⁰ A paródia, por seu turno, diz respeito a um código. Hutcheon observa, citando Stewart (1978, 1979, 185), que “Quando não existe código parodiável, como pode ser o caso de obras *nonsense* ou extremamente herméticas, pode ser possível a imitação, mas não a paródia.”⁵³¹ Em síntese, a paródia moderna, segundo Hutcheon, é uma modalidade de citação transtextual marcada pelo distanciamento e pelo fato de assinalar uma diferença em relação ao texto-modelo, comumente na chave da ironia, o sob o *ethos* do ridículo (ou seja, ridicularizadora na intenção). Nesse sentido, enquanto a paródia teria um endereço mais específico⁵³², a sátira teria um alcance mais amplo, operando não só sobre códigos, mas também costumes, personagens, ideologias, etc.⁵³³ Para Hutcheon, “a paródia não é extramural no seu objetivo; a sátira é.”⁵³⁴ Nessa diferenciação, a autora cita ainda Nabokov, para quem “A sátira é uma lição, a paródia é um jogo.”⁵³⁵ Em sua exposição, Hutcheon demonstra a grande variedade de manifestações da paródia. Isso nos leva a concluir que, apesar de muitas paródias serem também sátiras, os dois termos não são sinônimos.⁵³⁶ A confusão entre sátira e paródia viria do fato de esses dois gêneros serem utilizados conjuntamente com frequência: “Se bem que a paródia

⁵²⁸ Linda HUTCHEON, *Uma Teoria da Paródia*, p. 55.

⁵²⁹ Ibid., p. 61.

⁵³⁰ Ibid., p. 28.

⁵³¹ Ibid., p. 29.

⁵³² Hutcheon observa que “A paródia é definida basicamente em termos semióticos como: Alegada representação, geralmente cômica, de um texto literário ou de outro objeto artístico (...).” Ziva BEN-PORAT, “Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Base don MAD TV Satires”, *Poetics Today*, 1 (1979), p. 247, apud Linda HUTCHEON, *Uma Teoria da Paródia*, p. 67.

⁵³³ “A ‘realidade’ original satirizada pode incluir costumes, atitudes, tipos, estruturas sociais, preconceitos, etc.” Ziva BEN-PORAT, “Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Base don MAD TV Satires”, *Poetics Today*, 1 (1979), pp. 247-8, apud Linda HUTCHEON, *Uma Teoria da Paródia*, p. 68.

⁵³⁴ Linda HUTCHEON, *Uma Teoria da Paródia*, p. 62.

⁵³⁵ Ibid., p. 100.

⁵³⁶ Cf. Ibid., p. 38.

não seja, de forma alguma, sempre satírica (Clark e Motto 1973, 44; Riewald 1966, 128-9), a sátira utiliza, com freqüência, a paródia como veículo para ridicularizar os vícios e loucuras da Humanidade, tendo em vista a sua correção.”⁵³⁷ Hutcheon observa que “A paródia historia, colocando a arte dentro da história da arte; a sua inclusão de todo o ato enunciativo, e a sua paradoxal transgressão autorizada de normas, permite certas considerações ideológicas.”⁵³⁸ A interação da sátira com a paródia, segundo a autora, abre espaço para “dimensões sociais acrescidas”.⁵³⁹ Dessa forma Hutcheon assinala:

Tanto a sátira como a paródia implicam distanciamento crítico e, logo, julgamentos de valor, mas a sátira utiliza geralmente essa distância para fazer uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado – “para distorcer, depreciar, ferir” (Hight 1962, 69). Na paródia moderna, no entanto, verificamos não haver um julgamento negativo necessariamente sugerido no contraste irônico dos textos. A arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria autodestrutivo.⁵⁴⁰

Entrevê-se aí, nos dizeres de Hutcheon, o eventual caráter conservador da paródia, uma vez que “(...) qualquer conceito de apropriação textual deve, implicitamente, dar um certo valor ao original.”⁵⁴¹

Muitos filmes brasileiros que invocam a ficção científica parodiam títulos estrangeiros específicos, outros parodiam a ficção científica enquanto código mais generalizado, e ainda outros fazem as duas coisas, com o objetivo de satirizar convenções genéricas, morais, sociais e políticas num sentido mais amplo. Talvez “vertente paródica” seja uma denominação um tanto quanto imprecisa para a massa de filmes aqui analisados como dessa tendência.

Dessa forma, na vertente paródica da ficção científica no cinema brasileiro é mais visível a ingerência de um suposto “fator *fake*”, conforme a idéia proposta por

⁵³⁷ Linda HUTCHEON, *Uma Teoria da Paródia*, p. 74.

⁵³⁸ Ibid., p. 139.

⁵³⁹ Ibid., p. 139.

⁵⁴⁰ Ibid., p. 62.

⁵⁴¹ Ibid., 136.

Bernadette Lyra, Gelson Santana, Renato Luiz Pucci Jr. e Rosana de Lima Soares.⁵⁴² Em sua análise do *fake* na chanchada brasileira, Bernadete Lyra assinala que, ao pensar a chanchada como um gênero, pretende considerá-la parte de um pacto entre o sistema de estúdio e os espectadores brasileiros. “Por outro lado, o olhar sobre um filme de gênero, como a chanchada, não tem de necessariamente considerá-lo como pura expressão de um formato mas, pelo contrário, como um território de constante experimentação das formas.”⁵⁴³ A opinião da autora é muito semelhante, senão idêntica à que norteia este trabalho, com a diferença de que, no caso da ficção científica no cinema brasileiro, o pacto se dá muito mais entre o realizador e o espectador do que propriamente entre um sistema de estúdio e seu público. Ainda assim, a análise de Lyra segue esclarecedora para o estudo da ficção científica no cinema brasileiro e em especial na chanchada, uma vez que, segundo a autora,

(...) o que está em jogo na emergência das chanchadas e de sua cristalização como modelo genérico, formal e narrativo, é o modo como elas cumprem um programa evidente de aproveitamento daquilo que o imaginário do espectador comum brasileiro tem do cinema, ou seja, uma composição de som e imagem que se apropria do que havia de mais “reconhecível” na indústria do entretenimento mediado em larga escala, na época.⁵⁴⁴

Fenômeno equivalente pode ser observado na apropriação da ficção científica por parte da chanchada e do cinema brasileiro em geral. Lyra segue apontando a importância de *inputs* vindos do exterior ao comentar que os espectadores das chanchadas “(...) viam, também, sobretudo, os filmes norte-americanos industrialmente exportados, como filmes policiais, as comédias e os musicais (...)”⁵⁴⁵ - bem como, naturalmente, filmes de ficção científica. Guardadas as devidas diferenças entre as idéias de chanchada e ficção científica enquanto gêneros no cinema brasileiro – a primeira diz respeito não só a uma semântica e sintaxe filmica, mas também a um modo de produção, enquanto a segunda

⁵⁴² Cf. Bernadete LYRA et alii, “O fator *fake* no cinema brasileiro”, In: Mariarosaria FABRIS et alii, *Estudos de Cinema Socine Ano V*, pp. 179-211

⁵⁴³ Ibid., p. 183.

⁵⁴⁴ Ibid., p. 184.

⁵⁴⁵ Ibid., p. 184.

carece desse último atributo -, podemos considerar que a ficção científica no cinema brasileiro também “(...) é produzida e se dá a conhecer não apenas pela repetição estrutural do gênero, mas também por uma espécie de afundamento no já aparentemente visto, no já pretensamente intuído, no já pseudamente (*sic*) conhecido.”⁵⁴⁶

Como bem lembra Lyra, *fake* “dá a dimensão de que sempre exista um “outro”, ou seja, um *verdadeiro*, no horizonte.⁵⁴⁷ O *fake* proposto por Lyra e demais autores - noção completamente diversa do *fake SF movie* de John Brosnan, citado anteriormente neste estudo -, remete automaticamente à precariedade e ao *kitsch* no cinema brasileiro⁵⁴⁸, bem como propicia o “esbatimento de gêneros” observado por Lyra na chanchada.⁵⁴⁹ Dessa forma, Lyra concorda com a análise de José Mário Ramos acerca da filmografia d’Os Trapalhões, no interesse do resgate de uma “corporeidade” e das “sensações físicas” características do cinema popular ou “de bordas”, e rebaixadas por uma tradição cinematográfica ou cinéfila mais erudita. Mas a revisão de noções recorrentes acerca da paródia no cinema brasileiro deve ser confrontada também com a análise de Estevão Garcia do cinema de ficção científico mexicano. Segundo o autor, filmes como *El Moderno Barba Azul* (1946), de Jaime Salvador, operam uma inversão da ordem hegemônica dominante. Nas palavras de Garcia:

Filmar uma Ficção Científica em um país subdesenvolvido e dependente é, por si só, um ato desobediente e político. Os filmes do gênero, produzidos em qualquer país do 3º mundo, são potencialmente críticos, iconoclastas, satíricos e rebeldes. A potencialidade da expressão dessas características não se origina apenas da relação de dependência cultural, política e econômica travada entre esses países e os EUA, mas também da “nossa incapacidade de copiar”. Mesmo querendo copiar, nós transformamos a nosso modo o modelo original. Nascidos e formados por uma invasão, “nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”.⁵⁵⁰

⁵⁴⁶ Bernadete LYRA et alii, “O fator *fake* no cinema brasileiro”, In: Mariarosaria FABRIS et alii, *Estudos de Cinema Socine Ano V*, p. 187.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 184.

⁵⁴⁸ Sobre isso, ver Gelson SANTANA, “A vereda *fake* de Joaquim Pedro de Andrade”, In: Mariarosaria FABRIS et alii, *Estudos de Cinema Socine Ano V*, p. 190.

⁵⁴⁹ V. Bernadette LYRA, “Aviso aos navegantes: o *fake* está a bordo”, In: Mariarosaria FABRIS et alii, *Estudos de Cinema Socine Ano V*, p. 186.

⁵⁵⁰ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, Contracampo n. 84, disponível em <http://www.contracamponet.com.br/84/artscifimexico.htm>

Aqui Garcia mobiliza conceitos formulados por Paulo Emílio Salles Gomes para tentar compreender a postura necessariamente política subjacente às paródias latino-americanas. O famoso trecho de *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* diagnostica:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialéctica rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar.⁵⁵¹

As palavras de Paulo Emílio exprimem também uma revisão do fenômeno das comédias, filmes musicais ou chanchadas que vicejou dos anos 40 aos 60, aproximadamente, e que tanto fora atacado pela crítica. Embora trouxessem, “como seu público, a marca do mais cruel subdesenvolvimento”, esses filmes (“com passagens rigorosamente antológicas”), ofereciam, “misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência.”⁵⁵² Paulo Emílio viu nesse acordo entre o filme musical ou a chanchada e seu público “um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano.”⁵⁵³ Enquadram-se nessa produção filmes do interesse deste trabalho, como *Uma Aventura aos 40*, *Carnaval em Marte* ou *Os Cosmonautas*, entre outros. Nestes e outros títulos, musicais ou chanchadas, Paulo Emílio percebeu “laços de tamanha intimidade” com o público que a participação deste “adquiria elementos de criatividade.”⁵⁵⁴ Ainda segundo o crítico e professor, “a adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante.”⁵⁵⁵

O pensamento de Paulo Emílio Sales Gomes também está na base das análises desenvolvidas por autores como José Mário Ortiz Ramos, Bernadete Lyra ou Estevão

⁵⁵¹ Paulo Emílio Sales GOMES, *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, p. 90.

⁵⁵² Ibid., p. 95.

⁵⁵³ Ibid., p. 95.

⁵⁵⁴ Ibid., p. 96.

⁵⁵⁵ Ibid., p. 96.

Garcia. Em última análise, realizar ficção científica no terceiro mundo se traduziria num ato de impertinência política. Mas Garcia observa que essa operação de inversão crítica ocorre de forma espontânea e ultrapassa os ideais antropofágicos. Não haveria no México um projeto consciente de absorção e deglutição de signos estrangeiros para a criação de algo totalmente novo e nacional. Para os realizadores mexicanos de filmes de ficção científica, “a fusão almejada pela estratégia antropofágica já foi feita, tudo, irremediavelmente, já é uma coisa só. Tudo é ao mesmo tempo nacional e estrangeiro.”⁵⁵⁶ Enfim, filmes fantásticos latino-americanos seriam bom termômetro da globalização. Garcia observa ainda que “Tamanha falta de cerimônia em coletar ícones externos e adaptá-los em um ‘similar nacional’ é, mesmo quando levada a sério, uma atitude de escracho.”⁵⁵⁷ Daí a comicidade involuntária perceptível em produções mexicanas – ou mesmo brasileiras – de ficção científica.

Mas a discussão não se encerra aqui. Há um aspecto importante levantado por Estevão Garcia que merece nossa atenção: o fato de um filme precário mexicano ou brasileiro ser automaticamente tomado como paródia, enquanto uma produção precária equivalente, mas realizada nos EUA (os chamados filmes B, ou melhor, C e D), não ser imediatamente rotulada como paródia do gênero. Essa observação é discutível, porém faz sentido em alguns casos importantes. Para Garcia, embora alguns filmes mexicanos não tenham um propósito declaradamente cômico,

No entanto, elementos que provocam comicidade estão ali o tempo inteiro. Isso ocorre porque mesmo quando não querem ser, todos esses filmes são, em sua essência, paródicos. O efeito paródico não surge apenas provocado pela precariedade técnica e pelos parcos recursos financeiros dessas produções. É claro que os efeitos especiais esdrúxulos e os cenários de papelão enfatizam a marca do nosso subdesenvolvimento e indicam a nossa posição de inferioridade técnica em relação ao cinema hegemônico. Porém, os chamados filmes “B” norte-americanos também apresentavam um grande desnívelamento orçamentário ao dos grandes estúdios e não eram por isso propriamente paródicos. *Plano 9 do Espaço*

⁵⁵⁶ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, *Contracampo* n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>

⁵⁵⁷ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, *Contracampo* n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>

Sideral (Ed Wood, 1956) não seria uma paródia ao gênero e sim unicamente um filme de ficção científica “mal feito”.⁵⁵⁸

A paródia de ficção científica americana, por sua vez, nem sempre se confunde com a produção precária nem com o baixo orçamento, enquanto no México (ou Brasil) sim. Garcia cita o caso do filme mexicano *A Múmia Asteca contra o Robô Humano* (1957), de Rafael Portillo, que, a despeito do tom “empolado” e “austero”, desperta o riso. Verificamos assim uma “seriedade risível” e um “escracho involuntário” em boa parte dos filmes de ficção científica realizados no México ou no Brasil. Segundo Garcia,

O tom empolado e austero da narração pseudocientífica que abre *A Múmia Asteca contra o Robô Humano* (Rafael Portillo, 1957) nos sugere um filme extremamente preocupado em ser fiel à sua matriz. Os seus diálogos hiper-explicativos e didáticos, a sua inclinação para um tom rígido e seco, nos leva a crer que o filme queria desesperadamente se levar a sério. O humor e os efeitos cômicos não foram buscados conscientemente. *A Múmia Asteca contra o Robô Humano* almejava ser um exemplar puro e genuíno de ficção científica. Interagir com códigos e formas de outros gêneros não era o seu objetivo. No entanto, elementos que provocam comicidade estão ali o tempo inteiro.⁵⁵⁹

Filmes como *O Dorminhoco* (*Sleeper*, 1973), de Woddy Allen, ou *S.O.S. – Tem um Louco Solto no Espaço* (*Spaceballs*, 1987), de Mel Brooks, são paródias de ficção científica que, conforme já foi sugerido, não são exatamente produções precárias ou relaxadas. *Alphaville*, de Godard, seria um exemplo ainda mais interessante, uma paródia levada em alta conta pela academia internacional. Em contrapartida, no Brasil, produções de orçamento razoável para os padrões do cinema nacional acabam assumindo o caráter paródico. Mas essa é uma questão delicada, mesmo porque, quando assistimos hoje a um filme de ficção científica americano dos anos 50, ele pode facilmente parecer-nos cômico. O progresso técnico e a modulação de gostos e sensibilidades alteram nosso padrão de “cômico” e “sério”, *trash* e *kitsch*. De toda maneira, Estevão Garcia conclui,

⁵⁵⁸ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, *Contracampo* n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>

⁵⁵⁹ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, *Contracampo* n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>

Portanto, o que faz nascer a comicidade/avacalhação paródica (voluntária ou involuntária) de um filme, e o seu escracho crítico apontado na direção de um modelo antecessor, é quando a partir de sua incapacidade de copiar se inicia um processo de reinvenção.⁵⁶⁰

É preciso reconhecer que a comédia e a paródia foram no Brasil, assim como em outros países latino-americanos, portas de entrada para o cinema de ficção científica. Dito isto, é importante lembrar também que a enorme massa de filmes paródicos não é exatamente homogênea: temos boas paródias e paródias ruins, algumas mais centradas no aspecto formal, outras no conteúdo ideológico. Há as paródias que riem do modelo, bem como outras que riem da incapacidade de se copiar o modelo. De toda maneira, a produção paródica foi se transformando no decorrer do tempo, na esteira das transformações tecnológicas e políticas que afetaram o audiovisual brasileiro como um todo. Assim José Mário Ortiz Ramos reconhece, numa série televisiva como *Armação Ilimitada*, uma atitude paródica diferenciada em relação a experiências anteriores. Segundo o autor, a paródia em *Armação Iltda.*

(...) não se coloca numa posição inferiorizada no plano da realização audiovisual. Pelo contrário, quer competir em pé de igualdade com a produção estrangeira. O refinamento técnico e artístico já coloca os realizadores numa posição distante de qualquer sentimento de incapacidade para o trabalho com imagens e sons. (...) De uma forma mais convincente que os Trapalhões, constatamos que a ficção audiovisual televisiva conseguiu superar a “nossa incompetência criativa em copiar”, se aproximando cada vez mais de um desejado “realismo” que seduz o espectador. E mais ainda produz uma “cópia” que, recheada de especificidades nacionais, se mostra, às vezes, extremamente rica e original.⁵⁶¹

O que José Mário Ortiz Ramos observa em relação à televisão brasileira ocorre, talvez com algum atraso, no cinema brasileiro que dialoga com a ficção científica. A despeito das dificuldades de infra-estrutura e da competição com o produto estrangeiro,

⁵⁶⁰ Estevão GARCIA, “A partir de agora, vamos falar em espanhol”, *Contracampo* n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>

⁵⁶¹ José Mário Ortiz RAMOS, *Cinema, Televisão e Publicidade*, p. 222.

realizadores de filmes brasileiros de ficção científica não se sentem mais tão incapazes de confeccionar obras competitivas, especialmente os mais jovens.

Contudo, embora abundante ao longo da história do cinema brasileiro, a paródia de ficção científica não é a única modalidade na qual o gênero se manifesta. A outra corrente da ficção científica no nosso cinema seria mais “pura”, mais rara e de intenções mais sérias, da qual sobressaem filmes debruçados sobre a problemática ecológica ou ambiental (*Parada 88*, *Abrigo Nuclear*), no âmbito dos longas, ou das viagens no tempo, dentre os curtas-metragens. Enfim, uma corrente “séria” (ou melhor, que se leva a sério), formada por filmes empenhados e que desde o início se propõem enquanto ficção científica. O paradigma literário dessa vertente mais séria de ficção científica no cinema seria representado por obras como a de Arthur C. Clarke, Isaac Asimov, George Orwell ou Evgeny Zamiatin.

Sendo assim, conforme pudemos observar, alguns realizadores investiram em filmes de ficção científica não-paródicos, autônomos, alguns mais, outros menos dependentes de efeitos especiais. Dentre esses filmes estão *Amor Voraz*, de Walter Hugo Khouri, ficção científica intimista que prescinde do espetáculo pirotécnico, *O Quinto Poder*, de Pedregal e Pieralisi, *Parada 88*, de José de Anchieta, e mesmo *Abrigo Nuclear*, de Roberto Pires, os quais, embora trabalhem temas que requerem razoável infra-estrutura, o fazem de forma a capitalizar o contexto brasileiro.

No fundo, tanto a tendência paródica como a mais “séria” da ficção científica no cinema brasileiro estão sujeitas ao fator *fake*. Nos depoimentos de alguns cineastas, é clara a referência a filmes de ficção científica estrangeiros, na maioria norte-americanos - mas também alemães e soviéticos -, enquanto modelos ou fontes de inspiração para seus trabalhos.⁵⁶² Portanto, a concepção de ficção científica como gênero é adotada neste estudo (ainda que flexibilizada e adaptada ao contexto brasileiro) devido à ampla incorporação de um repertório estrangeiro por parte de espectadores e realizadores brasileiros.

⁵⁶² Além da pesquisa bibliográfica e filmográfica, tenho me apoiado no conteúdo de entrevistas feitas com cineastas, escritores e pesquisadores, dentre eles Clóvis Vieira, José de Anchieta, André Carneiro, Gerson Lodi-Ribeiro e Elie Politi.

7. FC no cinema brasileiro e Realismo Mágico: um rápido comentário

Quando apresentei a comunicação “Science Fiction in the Brazilian Cinema”, na The XIII Biennial Conference of The Film and History Association of Austrália and New Zealand (Melbourne, 16 a 19 de novembro de 2006), a professora Janet Steiger perguntou-me a respeito de eventuais relações entre a ficção científica e o realismo mágico no cinema brasileiro. Creio ser esta uma questão merecedora de atenção especial, pelos motivos que descreverei abaixo.

A ocorrência de filmes brasileiros típicos de uma abordagem mais regionalizada, em que uma iconografia da ficção científica aparece envolta em elementos de folclore e cultura popular⁵⁶³, com tratamento ainda mais fantástico e livre, por vezes remete ao Realismo Mágico latino-americano, porém nem sempre de forma pertinente. Essa relação é encorajada por uma noção equivocada que encontra grande acolhida entre analistas anglo-saxões: a de que a América Latina não teria ficção científica propriamente dita, apenas Realismo Mágico.⁵⁶⁴ Segundo Yolanda Molina-Gavilán *et alii*, muitos leitores e críticos com conhecimento superficial da ficção científica latino-americana consideram-na erroneamente uma mera variação de gêneros mais prestigiados: o realismo mágico e o fantástico. “Qualquer investida latino-americana na ficção especulativa corre o risco de ser classificada como ou realismo mágico ou fantástico, como se esses dois gêneros fossem de alguma maneira endêmicos e inevitáveis”⁵⁶⁵. De antemão, observo que não pude verificar uma conexão direta, regular e sistemática entre o Realismo Mágico e o cinema brasileiro de FC. Apenas um ou outro filme lembra a estética dessa escola literária latino-americana.

⁵⁶³ Deve-se ter cautela ao tratar a ficção científica em separado da cultura popular, uma vez que a FC é essencialmente um gênero popular de massa. Todavia, o que se pretende aqui é separar, momentaneamente, a ficção científica de uma cultura popular mais tipicamente brasileira, na medida do possível.

⁵⁶⁴ Essa noção já me foi apresentada pessoalmente por autores e pesquisadores americanos de FC de reconhecida competência, e acredito que expressa uma ideologia que diz respeito à “patente” ou “autoria” do conhecimento científico e tecnológico humano. Voltarei ao assunto nos tópicos 9 (O paradigma tecnológico e os supostos obstáculos à FC no cinema brasileiro, p. 239) e 10 (O papel de uma ideologia: o Imperialismo enquanto fator de estímulo à FC, p. 258) deste estudo.

⁵⁶⁵ Yolanda MOLINA-GAVILÁN *et allii*, “Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005, *Science Fiction Studies* # 103, Nov 2007, p. 369.

O termo “realismo mágico” tem sua origem na crítica de Franz Roh à pintura pós-expressionista alemã.⁵⁶⁶ Diz respeito a uma certa “intrusão do mágico no cotidiano.”⁵⁶⁷ H.H. Arnason usa o termo “realismo mágico” referindo-se a um “modo de representação pictórica no qual os objetos estão cuidadosamente delineados, ainda que torcidos e transformados.”⁵⁶⁸ Ainda segundo Arnason, nos quadros pós-expressionistas “prevalece um ambiente mágico que brota de exageros inesperados, e da franqueza e crueldade do detalhismo, assim como da justaposição de elementos ou fatos que quase nunca aparecem juntos na vida real.”⁵⁶⁹ O surrealismo e Giorgio De Chirico aparecem como fontes da pintura mágicorealista. Transposto para a literatura hispano-americana por meio do trabalho de críticos como Rodolfo Usigli (“Realismo moderno y realismo mágico”) e Artur Uslar Pietri (“Lo criollo en la literatura”), entre outros, o realismo mágico passa a ser visto, segundo José Antonio Portuondo, como “produto da angústia e da geração que cresceu na atmosfera belicosa do século XX”⁵⁷⁰. Angel Flores (“Magical Realism in Spanish American Fiction”) elenca as seguintes características do realismo mágico na literatura: 1) “interesse em transformar o comum e o cotidiano em tremendo e irreal”, 2) “o irreal aparece como parte da realidade”, 3) “o tempo existe numa espécie de fluidez intemporal”, e 4), uma “grande preocupação estilística.”⁵⁷¹ Flores menciona Giorgio de Chirico, mas é possível reconhecer também a influência da obra de Guillaume Apollinaire na literatura mágico-realista americana.

Roberto Gonzalez Echeverría, por sua vez, traça a evolução do realismo mágico da Europa à América Latina. Num primeiro momento, o termo estaria ligado à crítica de Franz Roh à pintura pós-expressionista e ao surrealismo de André Breton. Os momentos seguintes têm lugar na América Hispânica, nos anos 1940, numa literatura que busca uma “consciência” genuinamente americana, as origens da história e do “ser hispanoamericano”. O último momento teria início no artigo de Angel Flores, publicado em 1955, e se

⁵⁶⁶ Cf. Juan BARROSO VIII, “Realismo mágico” y “Lo real maravilloso” em *El reino de este mundo y El siglo de las luces*, p. 17-8.

⁵⁶⁷ Ibid., p. 18.

⁵⁶⁸ Ibid., pp. 18-9.

⁵⁶⁹ Juan BARROSO VIII, “Realismo mágico” y “Lo real maravilloso” em *El reino de este mundo y El siglo de las luces*, pp. 18-9.

⁵⁷⁰ Ibid., p. 24.

⁵⁷¹ Cf. Ibid., p. 25.

estenderia até os dias atuais.⁵⁷² Echeverría reconhece duas vertentes na literatura mágico-realista: a fenomenológica, associada ao realismo mágico propriamente dito, com origem nas idéias de Franz Roh, e a ontológica, de ascendência surrealista, que resultaria no “real maravilhoso” proposto pelo escritor Alejo Carpentier. Em linhas gerais, quando prevalece o ato reflexivo, entra em jogo o “realismo mágico”; se prevalece o ato de transcendência ou de fé, considera-se o “real maravilhoso”.⁵⁷³ Em sua análise do realismo mágico, Juan Barroso VIII conclui três posturas ou posições em relação ao conceito: a primeira estaria centrada no mistério presente na realidade. “Nesta noção de mistério têm lugar os impulsos psíquicos, o impulso lírico e o aspecto subjetivo do artista em função do caráter intuitivo que estes processos sugerem.”⁵⁷⁴ A segunda posição se agruparia “em torno da idéia de que o ‘realismo mágico’ é uma técnica ou conjunto de procedimentos e recursos que permitem ao artista tratar a realidade subjetivamente.”⁵⁷⁵ A terceira posição consideraria o realismo mágico como “justaposição temática de atitudes racionais e irrationais, reflexo da mescla de raças e do sincretismo cultural americano.”⁵⁷⁶

Assim como “realismo fantástico” ou “realismo maravilhoso”, o termo “ficção científica” é sem dúvida um oxímoro, uma reunião de designativos contraditórios, beirando a antinomia. Se há algo que a ciência não deveria ser é uma ficção, da mesma forma que, salvo em algumas ocasiões muito específicas, a ficção geralmente não almeja ser ciência. Mas as infiltrações entre os dois termos ocorrem de ambos os lados, como no caso de uma “literatura médica” ou “literatura científica” a respeito de determinado assunto. E no terreno dos oxímoros, ficção científica e realismo maravilhoso guardam alguns pontos em comum.

Autores como A. Valbuena Briones reconheceram na literatura fantástica e na literatura mágico-realista duas posturas distintas. “A primeira interpreta a realidade como

⁵⁷² Juan BARROSO VIII, “Realismo mágico” y “Lo real maravilloso” em *El reino de este mundo y El siglo de las luces*, p. 40.

⁵⁷³ Ibid., p. 42.

⁵⁷⁴ Ibid., p. 42.

⁵⁷⁵ Ibid., p. 43.

⁵⁷⁶ Ibid., p. 43.

absurda, enquanto a segunda vê a realidade apoiando-se numa irrealidade para subsistir.”⁵⁷⁷

Ainda segundo Briones,

Os escritores fantásticos têm como propósito entreter o entendimento por meio de elaborações da imaginação e dessa maneira adotam uma perspectiva egocêntrica empenhada apenas em resolver um problema pessoal. Diferentemente dos fantásticos, os escritores mágico-realistas consideram que a sociedade se ergue sobre os mitos de civilizações e que o homem latino-americano representa a fusão de diversas culturas e grupos étnicos. Estes escritores-profetas aspiram entender a função social das comunidades.⁵⁷⁸

Segundo Irlemar Chiampi, o realismo maravilhoso difere do fantástico na medida em que, “Ao contrário da ‘poética da incerteza’, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito.”⁵⁷⁹ A autora baseia-se sobretudo na concepção de fantástico proposta por Nodier (“Du fantastique en littérature”, *Contes Fantastiques*, Paris, Charpentier, 1850) e Todorov, assinalando que

O ponto chave para a definição do fantástico é dado pelo princípio psicológico que lhe garante a percepção do estético: a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida).⁵⁸⁰

O realismo maravilhoso, por seu turno, vale-se de sua motivação realista num procedimento de “naturalização” do sobrenatural e vice-versa, de maneira que “O insólito, em óptica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade.”⁵⁸¹ Nesse sentido, Irlemar Chiampi observa que, no realismo maravilhoso, o efeito discursivo revela-se menos limitado que no modo fantástico. O que não implica dizer que a causalidade esteja ausente do realismo maravilhoso. Segundo Chiampi, “O regime causal do realismo maravilhoso é ditado pela *descontinuidade entre*

⁵⁷⁷ A. Valbuena BRIONES apud Juan BARROSO VIII, “Realismo mágico” y “Lo real maravilloso” em *El reino de este mundo y El siglo de las luces*, p. 37.

⁵⁷⁸ Ibid., p. 37.

⁵⁷⁹ Irlemar CHIAMPI, *O Realismo Maravilhoso*, p. 59.

⁵⁸⁰ Ibid., p. 53.

⁵⁸¹ Ibid., p. 59.

causa e efeito (no espaço, no tempo, na ordem de grandeza)”⁵⁸², no que a autora denomina, citando Borges, uma “causalidade mágica”. O ponto que emerge aqui é o da contigüidade das esferas natural e sobrenatural, em oposição a um esquema de oposição ou conflito verificável no fantástico tradicional. Segundo Chiampi, no realismo maravilhoso

(...) suspende-se a dúvida, a fim de evitar a contradição entre os elementos da natureza e da sobrenatureza. O efeito de encantamento do leitor é provocado pela percepção da contigüidade entre as esferas do real e do irreal – pela revelação de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja. (...) Neste resgate de uma imagem orgânica de mundo, o realismo maravilhoso contesta a disjunção dos elementos contraditórios ou a irreductibilidade da oposição entre o real e o irreal. (...) Os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito.⁵⁸³

Conforme aponta Chiampi, no realismo maravilhoso “o evento sobrenatural não gera jamais a incerteza, pela afirmação ou negação da natureza ou sobrenatureza.”⁵⁸⁴ O antagonismo entre o real e o irreal apresenta-se superado⁵⁸⁵, num esforço de verossimilhança que consiste na reunião de contraditórios, “(...) no gesto poético radical de tornar verossímil o inverossímil.”⁵⁸⁶ De certa maneira, a ficção científica tem muito em comum com o modo operacional do realismo maravilhoso. Salvo determinadas ocasiões especiais, a ficção científica em geral também procede a um esforço de naturalização do fantástico, de estabelecimento de uma relação de contigüidade e não-oposição entre as esferas natural e fantástica. Tal movimento é fundamental para o próprio tratamento dos temas fantásticos da ficção científica numa chave lógica-cognitiva. Talvez nisso resida alguma confusão que se possa fazer entre o realismo maravilhoso e a ficção científica, embora na ficção científica possamos observar geralmente a preocupação com uma lógica materialista, inspirada em modelos aparentemente científicos, essencialmente ausente no realismo maravilhoso. Mas falar em esforço de naturalização do fantástico não significa dizer que se apagam completamente as fronteiras entre as esferas real e irreal, ou natural e

⁵⁸² Irlemar CHIAMPI, *O Realismo Maravilhoso*, p. 60.

⁵⁸³ Ibid., p. 61.

⁵⁸⁴ Ibid., p. 60.

⁵⁸⁵ Ibid., p. 67.

⁵⁸⁶ Ibid., p. 67.

fantástica. Veremos mais adiante como elas coabitam e sua função na narrativa de ficção científica. O fato é que a “dúvida” ou “inquietação”, proposta por Todorov para o fantástico, é devidamente solapada ou redimensionada na ficção científica, onde *o fantástico nunca é sobrenatural*.

Dessa maneira, não devo negar eventuais relações de inspiração e influência entre o realismo maravilhoso e a ficção científica no cinema brasileiro. É possível reconhecer elementos ou ecos do realismo maravilhoso em filmes que investem na naturalização do fantástico e no tratamento de temas notadamente regionais, como *Brasil Ano 2000*, *O Anunciador*, *Por Incrível que Pareça*, *O Efeito Ilha* ou *A Máquina*, sobretudo à primeira vista. Por outro lado, creio ter ficado clara a diferença entre realismo maravilhoso e ficção científica. Embora ambos tenham semelhanças operacionais, guardam diferenças significativas de essência e propósito. Caso me debruçasse sobre um estudo do realismo maravilhoso no cinema brasileiro, deveria levar minha investigação a diversos outros títulos ausentes deste trabalho. E quando a ficção científica se torna indistinguível do realismo mágico, ela perde seus traços mais distintivos.

8. O paradigma tecnológico e os supostos obstáculos à FC no cinema brasileiro

A despeito de algumas experiências em prol de um cinema de ficção científica brasileiro, atualmente parece persistir a idéia da superprodução *hollywoodiana* como modelo a ser seguido, algo talvez em parte estimulado pelo barateamento e difusão da tecnologia digital. Daí filmes como *Acquaria*, por exemplo, usufruírem amplamente de efeitos digitais em detrimento de qualidades do roteiro e demais elementos, numa clara tentativa de mimetizar padrões estrangeiros. As declarações de Márcio Napoli, produtor, roteirista e diretor do média-metragem digital *Céus de Fuligem* (2005), demonstram que a supervalorização de um determinado tipo de ficção científica, aquele praticado nas superproduções hollywoodianas, persiste entre as gerações mais jovens.⁵⁸⁷

Enquanto em Hollywood a ficção científica é empreitada de grandes estúdios, sendo praticamente sinônimo de efeitos especiais, no Brasil o gênero é pouco explorado comercialmente. Mas vale a pena notar que, mesmo em período de escassez da produção cinematográfica nacional, a ficção científica esteve presente - vide *Oceano Atlantis* e *O Efeito Ilha*.

A justificativa mais comum para a história discreta do cinema brasileiro de ficção científica baseia-se na falta de dinheiro. Segundo ela, o gênero demanda cenários elaborados e efeitos especiais. Segundo Paulo Bastos Martins, o grande entrave ao desenvolvimento do gênero no cinema brasileiro “É a questão financeira. Porque ficção

⁵⁸⁷ Em entrevista concedida a Rogério Amaral de VASCONCELLOS, para a revista *Scarium on-line* (disponível em <http://www.scarium.com.br/noficcao/entrevista04.html>), Márcio NAPOLI declara: “Sempre fui viciado, apaixonado e encantado por filmes americanos, especialmente por aqueles com efeitos especiais (sejam Sci Fi ou não). (...) A respeito do meu entendimento sobre cinema, vejo da seguinte forma: o cinema americano nos fornece a fórmula do sucesso há décadas. Cada vez mais, os países terão que adaptar a sua própria escola de cinema aos moldes apresentados por Hollywood. Países como Brasil que não o fazem, acabam por aceitar uma parcela minúscula da bilheteria com os filmes nacionais. Não estou dizendo que teremos que mudar a nossa própria cultura, mas teremos que englobar novas formas narrativas, novas tecnologias, técnicas e conjugá-las com o nosso próprio cinema. Pelo mundo todo, já se nota este fenômeno. No cinema japonês, inglês, francês já é claro a influência do cinema americano. Basta ver alguns filmes de Luc Besson, *Final Fantasy*, *Animatrix* e animes japoneses para notar o que quero dizer. Estes cinemas não perderam o vínculo com seus países, mas certamente englobaram novos estilos, técnicas e formas narrativas para evoluírem para algo mais eficiente e viável comercialmente. Para finalizar, sou absolutamente fã de Peter Jackson, Michael Bay (considero estes dois os melhores diretores do mundo), James Cameron e Steven Spielberg.”

científica custa caro. Cenário, roupa, efeitos especiais, etc.”⁵⁸⁸ Algo parecido é colocado por Eduardo Morettin, para quem a falta de recursos deve responder por boa parte da inibição de produtores/realizadores em relação ao cinema fantástico ou de ficção científica.⁵⁸⁹ O cineasta mineiro Carlos Canela, autor de três curtas de ficção científica, também encampa essa hipótese:

Na verdade, o argumento de que ficção científica é caro ainda vale hoje em dia, e é, em minha opinião, uma das principais restrições ao seu crescimento em outros países que não os EUA. Embora a tecnologia tenha aberto muitas portas, o uso de efeitos especiais é, ainda, invariavelmente, caro, se quisermos manter um limite mínimo de qualidade.⁵⁹⁰

Por outro lado, Canela recorda sua própria experiência na realização de curtas com orçamentos extremamente restritos, os quais não resultaram em nada “tão terrível quanto era de se supor.” Isso o leva a constatar que “A ficção científica está aí para quem quiser usar. Basta deixarmos a ideologia de lado e partimos para a criação pura e simples, que é para onde tudo deve apontar no final das contas.”⁵⁹¹

A idéia de que a carência econômica e infra-estrutural inibe uma maior produção de ficção científica no cinema brasileiro congela no tempo uma situação apontada por Paulo Emílio Salles Gomes no período mudo do cinema brasileiro. Para o crítico, “o que impedia o desenvolvimento do cinema no Rio, para não falar no resto do território ainda mais arcaico, era a insuficiência de energia elétrica.”⁵⁹² Enfim, o cinema brasileiro padece ainda hoje de carências infra-estruturais que cerceiam seu desenvolvimento pleno. Se ontem era a eletricidade que limitava o cinema como um todo, hoje a falta de dinheiro e consequente investimento em áreas como a tecnologia de efeitos especiais embargaria o desenvolvimento de um determinado gênero cinematográfico.

⁵⁸⁸ Entrevista com Paulo Bastos MARTINS, gravada (mini-DV) em 17/8/2005.

⁵⁸⁹ Entrevista com Eduardo MORETTIN, gravada (mini-DV) em 26/5/2007.

⁵⁹⁰ Entrevista com Carlos CANELA concedida por e-mail em 5/6/2007.

⁵⁹¹ Entrevista com Carlos CANELA concedida por e-mail em 5/6/2007.

⁵⁹² Paulo Emílio Salles GOMES, *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, p. 9. Mais à frente, o crítico reforça: “A justificativa principal para o ritmo extremamente lento com que se desenvolveu o comércio cinematográfico de 1896 a 1906 deve ser procurada no atraso brasileiro em matéria de eletricidade.” (*Ibid.*, p. 23).

Para Adam Roberts, ficção científica no cinema é sinônimo de efeitos especiais (Cf. 2000: 152-3).⁵⁹³ Peter Nicholls parece concordar com essa visão, sugerindo que os efeitos especiais são fundamentais no filme, estando no centro da arte, técnica e linguagem cinematográfica:

Film snobs often talk as if special effects were somehow vulgar – at best, the icing on an otherwise realistic cake. It probably makes more sense to regard special effects as completely fundamental to film, the cake itself. After all, the language and grammar of film is nearly all “special effects”, but most of the tricks are now so familiar that we pay them no more attention than people just talking pay to nouns, verbs and adjectives. Montage (juxtaposing different images in quick succession), cross-cutting, close-ups, panning and tracking shots, zooms and all the rest of the filmmaker’s vocabulary, were all in their day special effects. Now we take them for granted, but in the earliest days of film-making they did not exist; the camera was plumped down in the visual equivalent of the front row of the stalls, and there it stayed. This did not last long.⁵⁹⁴

Em sua exposição, Nicholls passa ao largo de toda uma tradição teórica realista do cinema, encabeçada por André Bazin. De fato, os efeitos especiais aos quais Nicholls se refere estão presentes numa variada gama de filmes que extrapola o domínio da ficção científica. Mas supõe-se que Roberts esteja se referindo a um tipo sofisticado de efeitos especiais, característico do cinema fantástico, e que o diferencia de um cinema supostamente realista-naturalista. Sendo assim, pergunta-se: mas será mesmo que o gênero depende tanto assim dos efeitos e, como consequência, fazer cinema de ficção científica custa muito mais caro do que outros gêneros? E o que dizer dos filmes de ficção científica que prescindem de efeitos especiais sofisticados, explorando outros tipos de atrativo? Mark Bould chama a atenção para a maior inventividade de alguns filmes de baixo orçamento, os quais por vezes encontram saídas criativas para o problema da falta de dinheiro. Nesse sentido, concorda como meu ponto de vista, segundo o qual existe toda uma produção de

⁵⁹³ “Os críticos reclamam da predominância de efeitos especiais, mas isso é ignorar a questão. Os efeitos especiais em qualquer filme de FC – e, com ligeiras diferenças, as maravilhas tecnológicas da FC escrita mais tradicional – são a questão.” (Adam ROBERTS, *Science Fiction*, p. 152-3).

⁵⁹⁴ Peter NICHOLLS, *Fantastic Cinema*, p. 12.

ficção científica de baixo orçamento relevante para a história do gênero.⁵⁹⁵ Segundo o escritor Gerson Lodi-Ribeiro, o fraco desenvolvimento do cinema de ficção científica no Brasil

(...) talvez se dê em função da persistência de uma noção equivocada de que são necessários efeitos especiais grandiosos para se contar uma boa história de ficção científica. Noção equivocada típica de quem tem pouca intimidade com o gênero.⁵⁹⁶

Um filme como *Stalker*, de Andrei Tarkovsky, pode ser saudado como obra de qualidade, embora nele não ocorra a pirotecnia habitual em outras fitas de ficção científica. Mesmo *Laranja Mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, ou *Gattaca* (1997), de Andrew Niccol, filmes de ficção científica de reconhecida qualidade, não estão amplamente baseados em efeitos especiais sofisticados. Não seria o caso de o cinema brasileiro atentar para as boas estórias de ficção científica, deixando um pouco de lado a preocupação excessiva com os efeitos especiais? Gustavo Mosquera acena com essa postura em *Moebius* (1996), assim como Alejandro Amenábar em *Prisioneiro da Escuridão (Abre los Ojos)*, 1997). Há quem chame esse tipo de filme de “antificção científica”, porque ele prescinde das sucessivas “atrações” que popularizaram a FC cinematográfica. Prefiro denominar esse tipo de filme como “FC sutil” ou “FC realista”. Parece que Pedregal e Pieralisi, em *O Quinto Poder*, assim como Walter Hugo Khouri, em *Amor Voraz*, tentaram uma ficção científica mais sutil, baseada em “atmosfera” e enredo. Todavia, a julgar por *Acquaria* e outros, a tendência atual parece persistir no fascínio pelos efeitos sofisticados, o que por um lado continua a limitar o desenvolvimento da ficção científica no cinema brasileiro, restringindo-a às produções mais caras e deslocando o interesse do campo das idéias para o da tecnologia disponível. É assim que Clóvis Vieira vê um dos grandes obstáculos ao desenvolvimento do gênero no Brasil. Segundo o cineasta, produtores brasileiros costumam rejeitar de antemão projetos de ficção científica pelo medo de se lançar à odisséia dos

⁵⁹⁵ Cf. Mark Bould, Film and Television, In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, pp. 79-95.

⁵⁹⁶ Gerson LODI-RIBEIRO: entrevista por e-mail concedida em 4/03/2006.

efeitos especiais.⁵⁹⁷ A questão dos efeitos especiais no filme de ficção científica está no cerne do debate sobre a volta do “cinema de atrações”, observada por Geoff King e outros estudiosos.⁵⁹⁸ Desde os anos 1920 até os dias atuais, o cinema de ficção científica parece ser uma grande vitrine da indústria cinematográfica e do *expertise* tecnológico nacional.⁵⁹⁹ Os soviéticos ostentaram o *know how* empregado em produções como *Aelita* (1924), de Yakov Protazanov, ou *Solaris* (1971), de Andrei Tarkovsky – muito embora pareçam ter sub-aproveitado o potencial publicitário dos filmes de Pavel Klushantsev, que em filmes como *Road to the stars* (*Doroga k zvezdam*, 1957), *Luna* (1965) ou *Planeta Bur* (1961), já utilizava técnicas divulgadas como pioneiras em *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1968).⁶⁰⁰ No caso talvez mais típico de capitalização publicitária e ideológica sobre uma superprodução de ficção científica, a UFA alardeou o investimento financeiro e apuro técnico empregado em *Metropolis* (1927), de Fritz Lang. Mas convém lembrar que, já em 1927, Luís Buñuel assinava crítica de *Metropolis* concluindo que “o dinheiro não é o ingrediente mais essencial numa moderna produção cinematográfica.”⁶⁰¹ Se ao longo do século

⁵⁹⁷ Entrevista com Clóvis VIEIRA grava (mini-DV) em 7/3/2006.

⁵⁹⁸ O “cinema de atrações” é um tipo de cinema apontado por Tom Gunning, em evidência até 1906-7, quando a partir de então o “cinema narrativo” tornar-se-ia dominante. É exemplar do cinema de atrações a obra de Georges Méliès. Segundo Gunning, “Resumindo, o cinema de atrações solicita diretamente a atenção do espectador, incitando a curiosidade visual e fornecendo prazer através de um espetáculo excitante – um evento único, ficcional ou documentário, que é de interesse em si mesmo.” (T. GUNNING, “The cinema of attractions: early film, its spectator and the Avant-garde”, In: T. ELSAESER e A. BARKER, *Early cinema*, p. 58). De acordo com Gregg Rickman, “Geoff King e outros estudiosos sugerem que em filmes como *Twister*, *Titanic*, *Independence Day*, *Jurassic Park* e outros o cinema de atrações teria voltado, deslocando a centralidade da narrativa.” (v. Gregg RICKMAN, *The science fiction film reader*, introdução, p. xv). O próprio Gunning já teria apontado reminiscências do cinema de atrações no cinema de espetáculo contemporâneo, naquilo que poderia ser chamado de “Spielberg-Lucas-Coppola cinema of effects” (Tom GUNNING, “The cinema of attractions: early film, its spectator and the Avant-grade”, In: T. ELSAESER e A. BARKER, *Early cinema*, p. 61).

⁵⁹⁹ Segundo Gregg Rickman, “Méliès é o pai do filme de efeitos especiais, e sob esse prisma o cinema de ficção científica tem sido líder na introdução dos últimos ‘truques’ – do processo Schüfftan, primeiro usado em *Metropolis*, passando pelos modelos de Ray Harryhausen em 1950, os efeitos de Douglas Trumbull em *2001: Uma odisséia no espaço*, *Guerra nas Estrelas* e *Blade Runner*, e os efeitos digitais de hoje.” (Gregg RICKMAN, *The Science Fiction Film Reader*, introdução, p. xv). Ao atribuir a paternidade dos efeitos especiais a Méliès, Rickman se esquece, porém, do que lembra Paulo Emílio Salles Gomes: que o espanhol Segundo de Chomón somar-se-ia a Méliès e Zecca na configuração de um tripé do primeiro cinema fantástico (V. Paulo Emílio Salles GOMES, “A hora espanhola”, *Críticas de cinema no suplemento literário*, vol. 1, pp. 162-166).

⁶⁰⁰ V. Lynn BARKER e Robert SKOTAK, “Klushantsev: Russia’s wizard of *Fantastika*”, parte 1, *American Cinematographer*, v. 75, nº 63, pp. 78-83, e parte 2, *American Cinematographer*, v. 75, nº 7, pp. 77-82.

⁶⁰¹ V. Luís BUÑUEL, “*Metropolis*”, In: Gregg RICKMAN, *The Science Fiction Film Reader*, p. 15. Nesse texto, originalmente publicado no jornal *La Gaceta Literária*, em 1927, Buñuel termina da seguinte maneira:

XX a ficção científica no cinema mostrou-se grande vitrine de exposição para cinematografias economicamente poderosas, na transição para o século XXI o gênero dá sinais de ser o *locus* mais ilustrativo do fenômeno que Tom Gunning tem apontado como retomada do cinema de atrações.⁶⁰² Desta vez, porém, longe do MRP proposto por Noel Burch, muito mais domesticado pelo mercado e potencializado por uma gama de recursos tecnológicos mais ampla se comparado ao cinema de atrações original que precedeu a consolidação do cinema narrativo, a partir de 1906/7. Daí a crítica a muito da “pirotecnia” em filmes de ficção científica, espetáculos que oferecem imagens impressionantes nos quais a narrativa e a qualidade do roteiro ficam em segundo ou terceiro plano. Robert McKee, autor de *Story* (1999) e um dos grandes gurus do roteiro nos EUA, afirma que

O problema avassalador, não só do cinema hollywoodiano, mas da maioria dos criadores hoje, é a ênfase na superfície em relação à substância. Muitos cineastas gastam todas as suas energias criativas aperfeiçoando a fotografia ou os efeitos especiais em vez de escreverem histórias que retratem a rica complexidade da natureza humana.⁶⁰³

McKee não está se referindo à ficção científica em especial, mas seu comentário encaixa-se perfeitamente numa análise contemporânea do gênero. Não seria o caso de os cineastas interessados em cinema fantástico ou de ficção científica se voltarem para roteiros realmente criativos e interessantes, deixando de lado o modelo dos *blockbusters*? No Brasil e demais cinematografias *off-Hollywood*, é bem possível tal tomada de consciência pudesse melhorar a viabilidade do filme de ficção científica.

A FC no cinema brasileiro fracassa sempre que tenta emular o modelo norte-americano. Esse é uma velha discussão que inclusive extrapola os limites do gênero. O ponto é que ninguém faz filmes americanos melhor do que os próprios americanos. Esse

“Comparando *Metropolis* e *Napoleão*, os dois maiores filmes que o cinema moderno criou, com outras produções de longe mais modestas, embora também mais puras e perfeitas, podemos chegar à útil conclusão de que o dinheiro não é o ingrediente mais essencial numa produção cinematográfica moderna. Compare *Rien que les Heures*, que custou apenas 35 mil francos, com *Metropolis*. Sensibilidade primeiro; inteligência primeiro; e tudo o mais, inclusive o dinheiro, vem depois.” (Luís BUÑUEL, “*Metropolis*”, In: Gregg RICKMAN, *The Science Fiction Film Reader*, p. 15).

⁶⁰² Cf. Tom GUNNING, “The cinema of attractions: early film, its spectator and the Avant-grade”, In: T. ELSAESER e A. BARKER, *Early cinema*, p.

⁶⁰³ Renato ESSENFELDER, “Talentos migram para TV, diz McKee”, entrevista com Robert MCKEE, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 12/12/2006, p. E4.

problema afeta não só o cinema brasileiro, mas até o europeu. Vejamos como exemplo o caso do diretor francês Luc Besson: filmes como *O Quinto Elemento* (*The Fifth Element*, 1997) procuram emular o modelo hollywoodiano de ficção científica, englobando inclusive a atuação de atores americanos, e o resultado é uma obra apátrida, insossa e amorfa, que provoca uma tremenda sensação de *déjà-vu*. Não se trata de reivindicar uma “marca” nacional na produção, mas sim demolir os parâmetros engessados. Quando o cinema brasileiro funciona como *ersatz*, são grandes as chances de se acabar em *kitsch*. E então, ou se assume a paródia esvaziada e se apela ao escracho, ou se produz uma sombra risível do modelo. É o que acontece costumeiramente nos filmes d’Os Trapalhões, algumas pornochanchadas e determinadas passagens de filmes brasileiros de ficção científica genuínos como *Abrigo Nuclear*. Ficção científica no cinema brasileiro não tem de ser necessariamente pitoresca, caricatural, sertaneja, folclórica ou coisa parecida. Temos diversidade cultural suficiente para abastecer bons roteiros, situados nos mais diversos cenários, algo que já vem sendo testado por parte de nossa literatura de ficção científica há algum tempo. Creio ser o núcleo da questão a necessidade de o realizador brasileiro de ficção científica sentir-se mais seguro, à vontade e ciente da universalidade atual do gênero, livre de modismos ou escolas que cerceiem a variedade de estilos. Ficção científica não se passa só em Nova York, mas em São Paulo também, cidade talvez ainda mais típica das tendências mais recentes na literatura do gênero. Ficção científica também não é sinônimo de efeitos especiais. Os filmes-espetáculo são apenas mais uma variedade do cinema de ficção científica. Nada substitui uma boa estória, uma narrativa fluente e envolvente.

O argumento da falta de dinheiro poderia explicar em parte nosso cinema de ficção científica rarefeito, mas e nossa literatura do gênero? Assim como o cinema, a literatura também pode estar sujeita a exigências de mercado, mas não há como negar que fazer um filme é muito mais caro que escrever um livro, e nessa última opção o problema dos efeitos especiais inexiste. Mesmo assim – e o artigo de Fausto Cunha comprova -, a literatura brasileira de ficção científica tem se mostrado tímida, apesar do esforço de alguns de nossos editores e autores de nível internacional. Gerson Lodi-Ribeiro aponta a inexpressividade da ficção científica no cinema brasileiro como reflexo também da baixa lucratividade do gênero na nossa literatura:

Não há no Brasil um autor de FC tão conhecido e que escreva tão bem (e sobretudo que venda tão bem) quanto um Rubem Fonseca. Se algum dia tivermos um autor de FCB que venda tanto quanto o Rubem Fonseca, é bem possível que tenhamos tantos filmes de FCB quanto filmes policiais brasileiros.⁶⁰⁴

Além disso, sob exame mais atento, vê-se que o argumento da falta de dinheiro não mais se sustenta enquanto único e maior obstáculo ao desenvolvimento da ficção científica no cinema brasileiro. É o que comprovam filmes como o próprio *Céus de Fuligem*, que imita algo da ficção científica americana de efeitos especiais com orçamento modestíssimo.

Não haveria então outro fator, além do econômico, capaz de desestimular nossa produção de ficção científica em qualquer mídia? Pergunto também se há uma demanda consistente por cinema e literatura de ficção científica em nosso país e, se houver, por que a produção de filmes e livros do gênero não a acompanha. É bem provável que fatores de ordem cultural reforcem os de ordem econômica na suposta inviabilidade do filme de ficção científica brasileiro, obstáculos já comentados por M. Elizabeth Ginway em *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, e que teriam a ver com a supervalorização do romance realista e com o histórico brasileiro de subdesenvolvimento. Portanto, arrisco a hipótese de que, além da questão financeira, também se interpõem fatores de caráter cultural. Segundo Andrea Bell,

A boa notícia é que a combinação das frases “América Latina” e “ficção científica” já não provoca a negação que costuma provocar. A má notícia é... que ela ainda não ultrapassou as barreiras culturais e econômicas que a afastam de um público leitor maior em casa e no exterior.⁶⁰⁵

Além da dificuldade financeira, Clóvis Vieira aponta dois fatores de ordem cultural que obstaculizam o desenvolvimento da ficção científica no cinema brasileiro: a pouca tradição científica e tecnológica do país, em comparação com os países mais

⁶⁰⁴ Gerson LODI-RIBEIRO: entrevista por e-mail concedida em 4/03/2006.

⁶⁰⁵ Andrea BELL, “Science Fiction in Latin America: Reawakenings”, *Science Fiction Studies* 26, nº 3 (1999) p. 441, Apud. M. Elizabeth GINWAY, *Ficção Científica Brasileira*, p. 221.

desenvolvidos (que reflete no interesse das pessoas pela ficção científica), e um preconceito da classe cinematográfica brasileira em relação ao gênero. Segundo Vieira, quanto mais uma nação desenvolve ciência e tecnologia, maior a chance de ela desenvolver uma cinematografia de ficção científica nacional. Pois se houvesse maior efervescência científica e tecnológica no país, maior seria o interesse dos artistas pela ficção científica. Nisso Vieira concorda com Elie Politi, para quem uma suposta escassez de cientistas brasileiros refletiria no desenvolvimento do gênero.⁶⁰⁶ Ainda segundo Clóvis Vieira,

“Existe um preconceito na própria classe cinematográfica brasileira contra o filme de ficção científica. Eles não consideram filme de FC no Brasil um filme sério. Filme sério (*sic*) você tem de tratar de assuntos sociais. Se você já faz um filme leve, uma comédia de amor, por exemplo, você também já é discriminado. Esses filmes que a Globo faz, comédias leves muito bem feitas como o recente *Se Eu Fosse Você* (2006), são filmes discriminados, não são considerados filmes sérios. E nisso se enquadra a ficção científica.”⁶⁰⁷

A essa altura, convém remeter brevemente à imagem que os brasileiros têm de sua sociedade em termos científicos e tecnológicos. Recente pesquisa conduzida publicada com o título *Percepção Pública da Ciência – Resultados da Pesquisa na Argentina, Brasil, Espanha e Uruguai*, de Carlos Vogt e Carmelo Polino (orgs.)⁶⁰⁸, traz dados que podem ser úteis para nossa reflexão. Primeiramente, os autores diferenciam “percepção pública da ciência e tecnologia” de “cultura científica”. Segundo Vogt e Polino, “Em termos gerais, o conceito de percepção pública remete ao processo e aos mecanismos de comunicação social e ao impacto destes sobre a formação de conteúdos, atitudes e expectativas dos membros da sociedade em relação a ciência e tecnologia.” Por sua vez, “O conceito de cultura científica tem raiz e composição mais complexas e é identificado como um aspecto mais estrutural da sociedade, embora certa literatura das últimas décadas a tenha tomado como sinônimo daquele.”⁶⁰⁹ Os autores observam que “A cultura científica é uma condição da sociedade e não um atributo que se expressa em estoques de conhecimento incorporado por indivíduos

⁶⁰⁶ Entrevista com Elie POLITI, gravada (mini-DV) em 14/12/2005.

⁶⁰⁷ Entrevista com Clóvis VIEIRA, gravada (mini-DV) em 7/3/2006.

⁶⁰⁸ Campinas/São Paulo: Ed. da Unicamp/FAPESP, 2003.

⁶⁰⁹ Carlos VOGT e Carmelo POLINO (orgs.), *Percepção Pública da Ciência – Resultados da Pesquisa na Argentina, Brasil, Espanha e Uruguai*, p. 41.

isoladamente”, e a subdividem em “cultura científica em sentido amplo” e “estrito”.⁶¹⁰ Vogt e Polino matizam, portanto, a discussão acerca de uma “cientifização” da cultura.

A “cientifização” da cultura é, sem dúvida, entre outros processos, resultado da comunicação social da ciência, como também do nível de educação da população, do grau de participação – conflituosa, inclusive – nas tomadas de decisão sobre ciência e tecnologia, de tensões e resoluções de situações problemáticas que uma sociedade enfrenta (acidentes nucleares, guerras, epidemias, etc.), sobre as quais a ciência e a tecnologia têm capacidade para formular argumentos formativos da cultura.⁶¹¹

Nos EUA, Grã-Bretanha, Japão, Austrália, Canadá e China, entre outros, tem havido pesquisas regulares acerca da percepção e cultura científica⁶¹². No Brasil e América Latina, no entanto, só mais recentemente esse tipo de preocupação tem obtido maior visibilidade. Os autores observam oportunamente que, segundo informe do ano de 2000 da National Science Foundation (NSF),

(..) a relação da maioria dos norte-americanos com a ciência e a tecnologia se caracteriza por atitudes altamente positivas, mas, ao mesmo tempo, por uma baixa compreensão dos conteúdos do conhecimento científico e, em particular, dos métodos da ciência. Segundo a NSF, o fato de que prevaleça uma sociedade com escassa *scientific literacy* ou a falta de capacidade de pensamento crítico significam, talvez, que muitos norte-americanos não estão preparados para realizar escolhas bem informadas nas urnas ou na vida privada. Por outro lado, os resultados mostram que o interesse e as atitudes favoráveis têm maior nível de formação (o que também se relaciona com a posição que as pessoas ocupam na escala socioeconômica).⁶¹³

Tal constatação compromete a idéia de que países altamente desenvolvidos têm população necessariamente muito mais informada a respeito de ciência e tecnologia, mas não desmente a noção de que, nessas sociedades, ciência e tecnologia têm grande acolhida por parte da opinião pública. O que realmente torna mais complexa nossa análise do

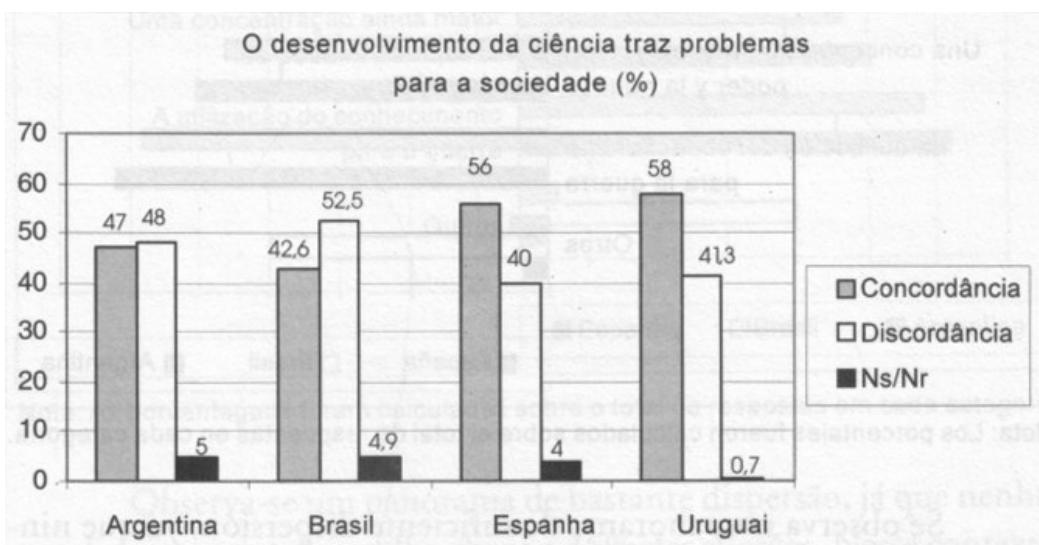
⁶¹⁰ Carlos VOGT e Carmelo POLINO (orgs.), *Percepção Pública da Ciência – Resultados da Pesquisa na Argentina, Brasil, Espanha e Uruguai*, p. 65.

⁶¹¹ Carlos VOGT E Carmelo POLINO (Orgs.), *Percepção Pública da Ciência – Resultados da Pesquisa na Argentina, Brasil, Espanha e Uruguai*, p. 65.

⁶¹² Ibid., p. 35.

⁶¹³ Ibid., p. 53.

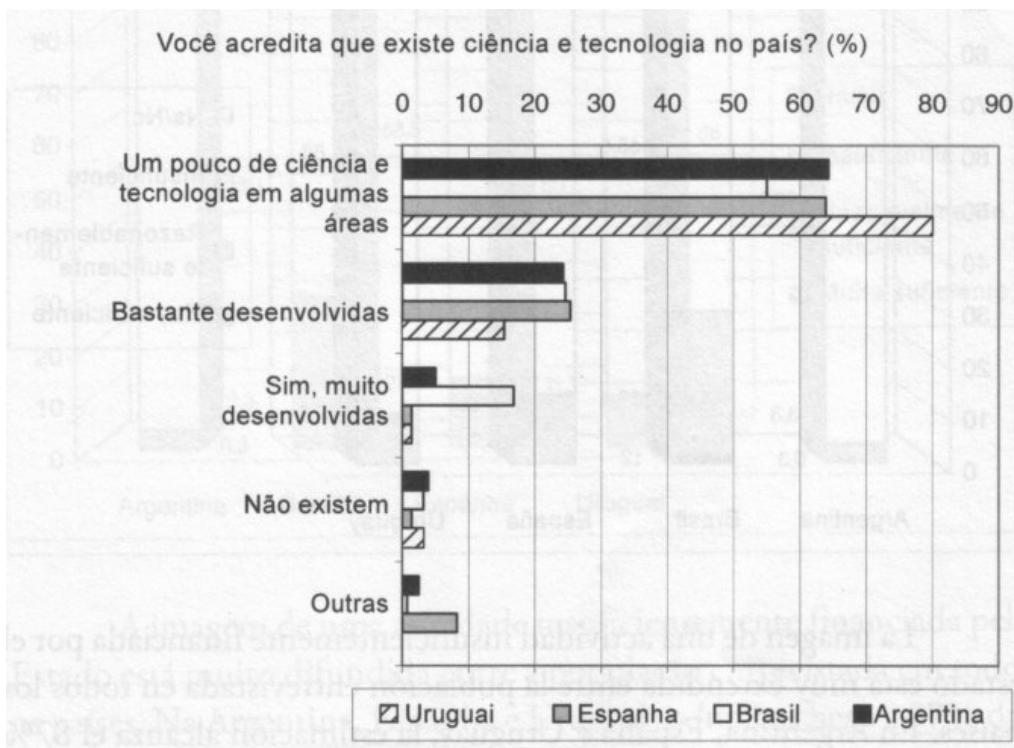
desenvolvimento da ficção científica no cinema brasileiro é o fato de que, segundo o trabalho publicado por Vogt e Polino, a pesquisa no Brasil apresenta alguns aspectos surpreendentes e até mesmo diferenciados dos aferidos nos demais países contemplados pelo projeto. A amostra brasileira da pesquisa demonstra, por exemplo, uma atitude “pró-ciência” mais visível que a argentina, espanhola ou uruguaia, conforme se verifica no gráfico abaixo.



Fonte: Carlos VOGT e Carmelo POLINO (Orgs.), *Percepção Pública da Ciência – Resultados da Pesquisa na Argentina, Brasil, Espanha e Uruguai*, Gráfico 13, p. 99.

Com respeito à “Percepção da ciência e da tecnologia locais”, Vogt e Polino observam que “Nos quatro países predomina uma imagem do desenvolvimento científico-tecnológico local segundo a qual existe ‘um pouco de ciência e tecnologia em algumas áreas (temáticas)’.”⁶¹⁴ A pesquisa demonstra ainda que no Brasil, diferentemente dos outros países analisados, há uma adesão expressiva à idéia de que a ciência e tecnologia local estão “muito desenvolvidas”. A porcentagem dos que acreditam que “não existe” desenvolvimento científico-tecnológico local é bastante pequena em todos os países avaliados (ver gráfico abaixo).

⁶¹⁴ Carlos VOGT e Carmelo POLINO (Orgs.), *Percepção Pública da Ciência – Resultados da Pesquisa na Argentina, Brasil, Espanha e Uruguai*, p. 115.

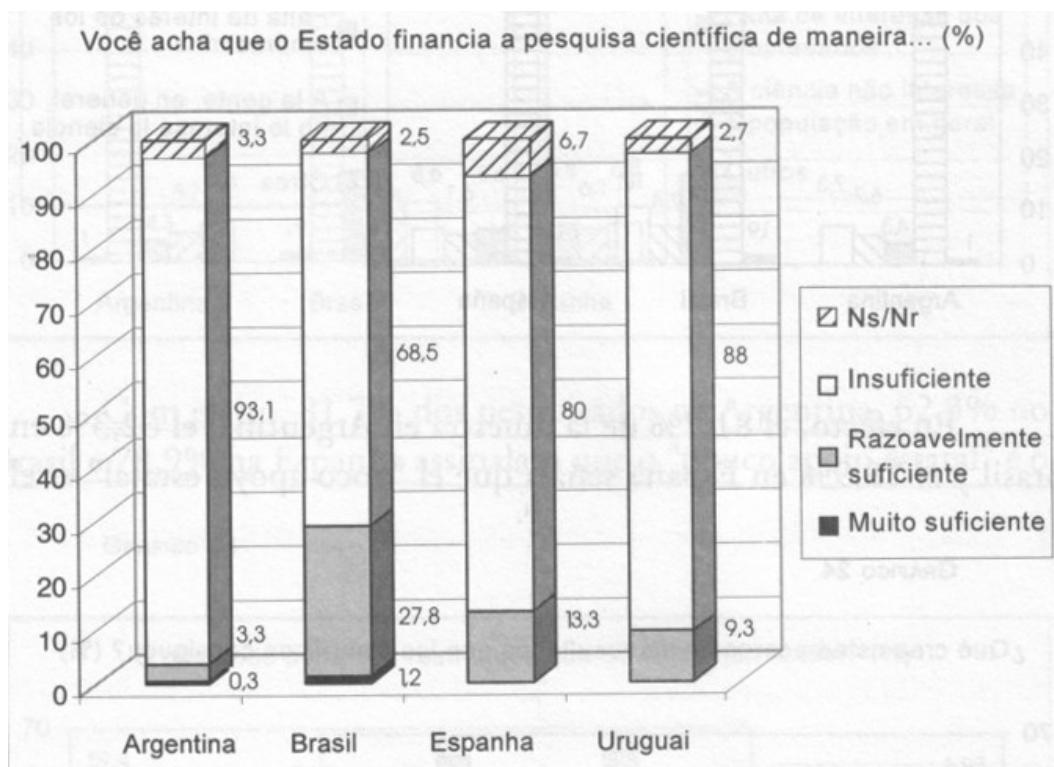


Fonte: Carlos VOGT e Carmelo POLINO (Orgs.), *Percepção Pública da Ciência – Resultados da Pesquisa na Argentina, Brasil, Espanha e Uruguai*, Gráfico 21, p. 115.

Segundo alguns entrevistados para esta pesquisa de doutorado, como os cineastas Clóvis Vieira e Elie Politi, a incipiente de um cinema de ficção científica no Brasil seria decorrente de uma cultura científica rarefeita ou pouco difundida, por sua vez resultado de baixo investimento governamental em políticas científico-tecnológicas de vulto ou da própria sociedade como um todo.⁶¹⁵ Vogt e Polino, no entanto, constatam que, embora a grande maioria dos entrevistados nos quatro países compreendidos pela pesquisa considerem “insuficiente” o financiamento estatal à pesquisa científica, “(...) o Brasil apresenta novamente comportamento diverso, na medida em que uma porcentagem nitidamente superior à dos outros países (27,8%) opina que o Estado financia a pesquisa científica de maneira “razoavelmente suficiente” no país.”⁶¹⁶

⁶¹⁵ Entrevistas com Clóvis VIEIRA (07/03/2006) e Elie POLITI (14/12/2005), gravadas em Mini-DV.

⁶¹⁶ Carlos VOGT e Carmelo POLINO (Orgs.), *Percepção Pública da Ciência – Resultados da Pesquisa na Argentina, Brasil, Espanha e Uruguai*, p. 117.

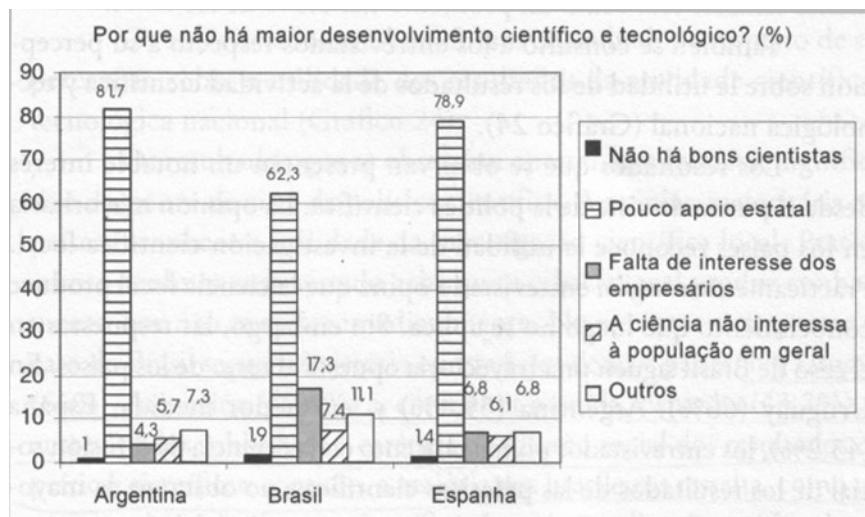


Fonte: Carlos VOGT e Carmelo POLINO (Orgs.), *Percepção Pública da Ciência – Resultados da Pesquisa na Argentina, Brasil, Espanha e Uruguai*, Gráfico 22, p. 117.

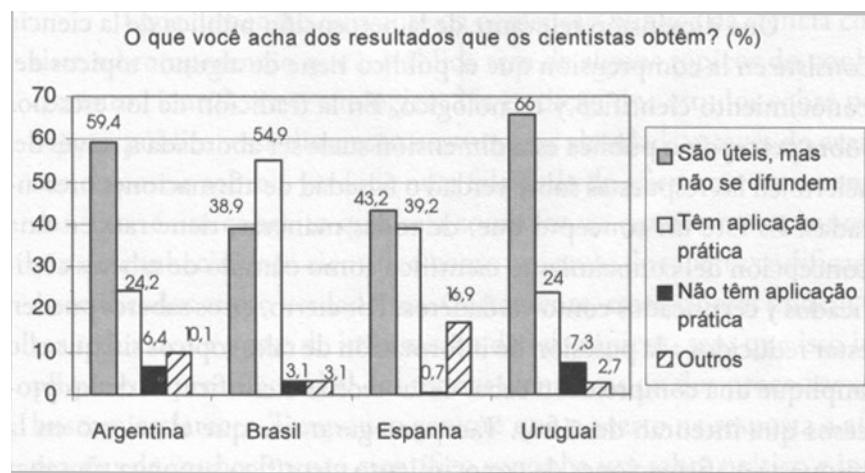
Os entrevistados na pesquisa divulgada por Vogt e Polino reconhecem no “pouco apoio estatal” o principal entrave a um maior desenvolvimento científico e tecnológico em seus países, embora no Brasil a porcentagem dos que responsabilizam o setor privado seja razoavelmente superior à dos demais.⁶¹⁷ Os autores destacam ainda que “(...) a maioria dos brasileiros ressalta, como traço positivo do sistema científico do país, a aplicação prática do conhecimento (54,9%).”⁶¹⁸

⁶¹⁷ Carlos VOGT e Carmelo POLINO (Orgs.), *Percepção Pública da Ciência – Resultados da Pesquisa na Argentina, Brasil, Espanha e Uruguai*, pp. 119-21.

⁶¹⁸ Ibid., p. 121.



Fonte: Carlos VOGT e Carmelo POLINO (Orgs.), *Percepção Pública da Ciência – Resultados da Pesquisa na Argentina, Brasil, Espanha e Uruguai*, Gráfico 23, p. 119.



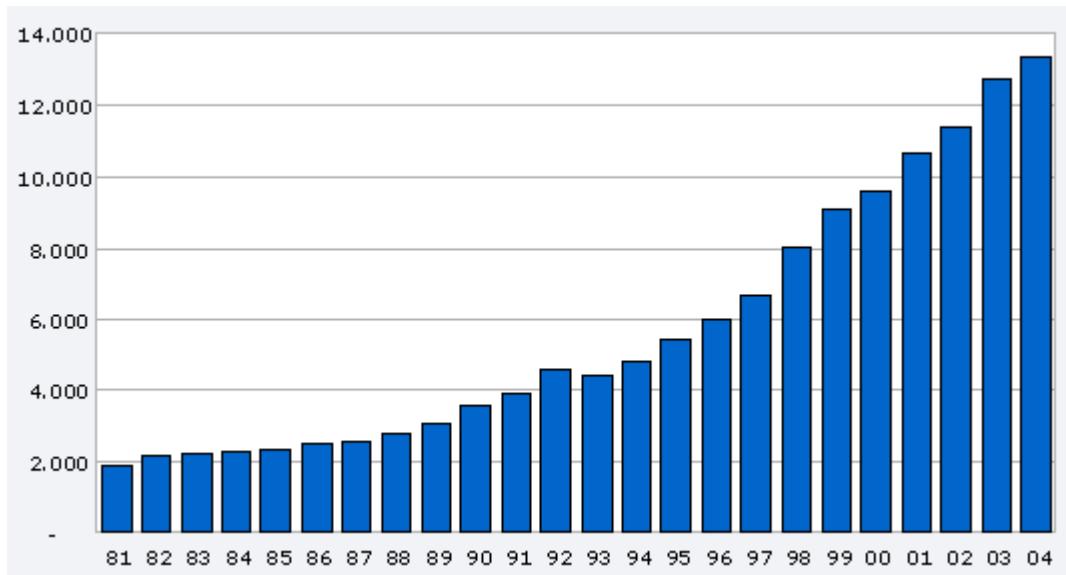
Fonte: Carlos VOGT e Carmelo POLINO (Orgs.), *Percepção Pública da Ciência – Resultados da Pesquisa na Argentina, Brasil, Espanha e Uruguai*, Gráfico 24, p. 119.

A pesquisa divulgada por Vogt e Polino demonstra algumas características da percepção pública da ciência e tecnologia na Argentina, Brasil, Espanha e Uruguai que podem tornar mais complexa a questão da cultura científica enquanto fator impeditivo a um maior desenvolvimento da ficção científica no cinema nacional, ou mesmo da noção de que a FC prolifera em países com grande produtividade científica e tecnológica. Os indicadores apresentados por Vogt e Polino delineiam um panorama provavelmente diferente daquele em que se encontrava o Brasil há 30 anos, por exemplo. Contudo, havemos de receber os

dados com alguma cautela, como os próprios autores advertem, em função de sua baixa representatividade e caráter provisório:

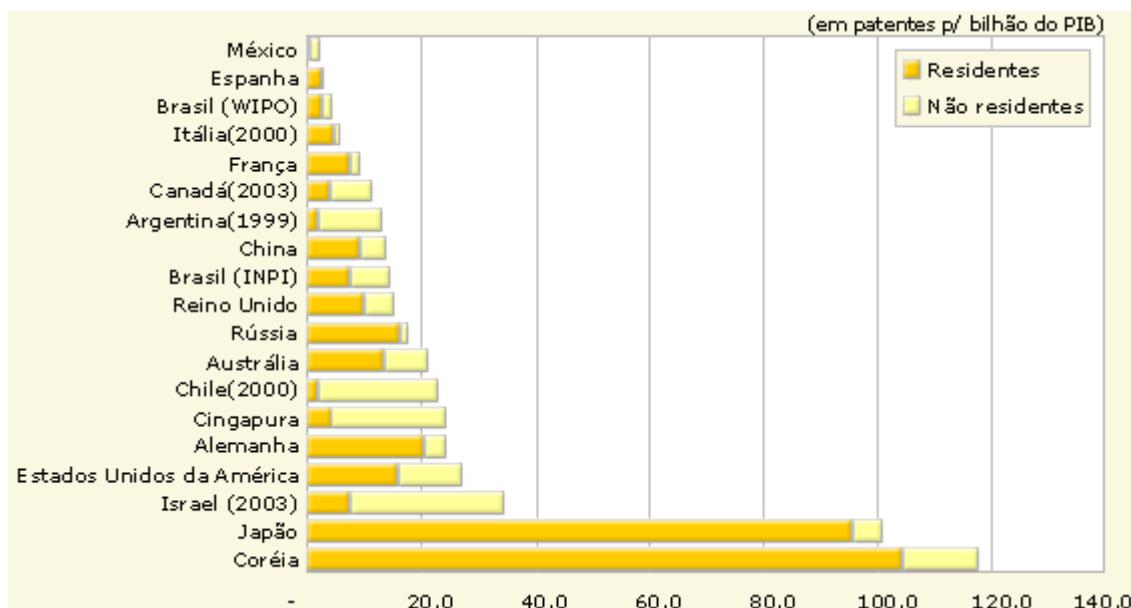
As pesquisas são, finalmente, exercícios de caráter metodológico, uma vez que se priorizou a experiência empírica para o desenvolvimento de conceitos e a verificação de indicadores e estratégias de análise. Por isso, a informação que se apresenta a seguir não tem senão um caráter indicativo provisório, não podendo ser considerada representativa da população nos universos estudados.⁶¹⁹

De toda maneira, convém ressaltar uma gradativa mudança para melhor em relação à produtividade científico-tecnológica brasileira nos últimos anos, com consequente impacto na cultura científica do país, ainda que de forma gradual. Nesse aspecto, os gráficos abaixo, comparativos do Brasil em relação a outros países, falam por si mesmos, com destaque para o razoável aumento da participação brasileira na publicação científica mundial:

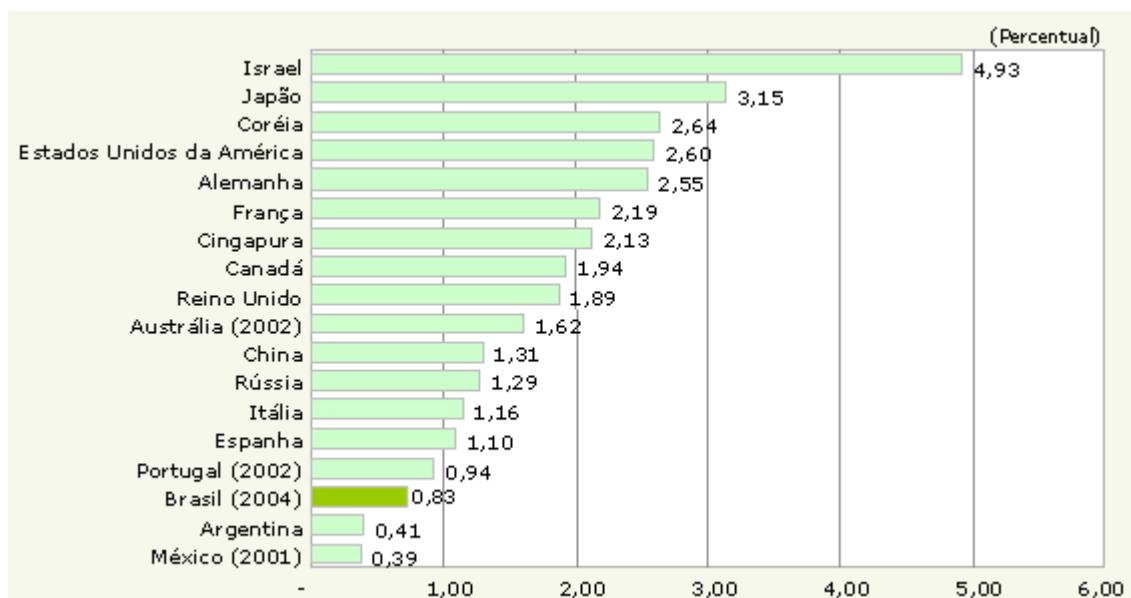


Brasil: Artigos publicados em periódicos científicos internacionais indexados no Institute for Scientific Information (ISI) , 1981-2004. Fonte: Ministério da Ciência e Tecnologia, Brasil, <http://www.mct.gov.br/index.php/content/view/9256.html>

⁶¹⁹ Carlos VOGT e Carmelo POLINO (Orgs.), *Percepção Pública da Ciência – Resultados da Pesquisa na Argentina, Brasil, Espanha e Uruguai*, p. 77.



Depósito de patentes de invenção nos escritórios nacionais em relação ao produto interno bruto (PIB), 2004. Fonte: Ministério da Ciência e Tecnologia, Brasil,
<http://www.mct.gov.br/index.php/content/view/9238.html>



Dispêndios nacionais em pesquisa e desenvolvimento (P&D), em relação ao produto interno bruto (PIB), países selecionados, 2003. Fonte: Ministério da Ciência e Tecnologia, Brasil,
<http://www.mct.gov.br/index.php/content/view/7978.html>

Embora tenha baixa competitividade nominal em relação aos países mais desenvolvidos, os índices de ciência e tecnologia produzida no Brasil ou por brasileiros

ocupa lugar de destaque na América Latina e não é desprezível no cenário mundial. A idéia de que “não existiria ficção científica no Brasil por não haver ciência e tecnologia” encontra-se portanto completamente desbaratada nos dias de hoje, ainda que, dado o contingente populacional e o tamanho do território, o aspecto da cultura científica do país ainda se apresente como obstáculo a uma maior visibilidade do gênero. Além disso, num cenário globalizado, com fluxo intenso de informações e bens da indústria cultural, acredita-se que uma determinada população possa perfeitamente inteirar-se do imaginário científico-tecnológico mundial sem uma base industrial das mais expressivas.

Segundo Francisco Alberto Skorupa, “é controverso o papel que desempenha o desenvolvimento científico-tecnológico na produção de ficção científica.”⁶²⁰ Skorupa aponta que existem fortes evidências de uma relação entre desenvolvimento científico-tecnológico e produção de ficção científica, sobretudo a partir da Revolução Industrial e da explosão científica nos séculos XIX e XX. Sobressaem os casos dos EUA, ex-URSS, Reino Unido, França, Japão (eu acrescentaria ainda a Alemanha) e, em menor escala, Austrália, Canadá e Itália como exemplos da proximidade entre o desenvolvimento científico e ficção científica.⁶²¹ Por outro lado, o autor observa que tal argumento pode parecer equivocado à primeira vista, uma vez que, embora a tecnologia tenha nacionalidade e até proprietário(s), “a imaginação livre não é nacionalista”, ela extrapola fronteiras e pode ser inspirada por estímulos estrangeiros.⁶²² Skorupa relembra também a opinião de Fausto Cunha a respeito, para quem o Brasil seria um exemplo comprometedor da relação C&TxFC: “O suporte tecnológico é o que menos importa (afinal, temos São José dos Campos, Barreira do Inferno [e] muitos cientistas).”⁶²³ Por extensão, acompanhariam o Brasil a Índia, China e Coréia do Sul, como outros exemplos de que base industrial ou tecnológica não implica necessariamente desenvolvimento da ficção científica.

Não obstante, Skorupa assinala uma sutileza por trás da argumentação de Fausto Cunha. Ele observa que países como o Brasil, Índia, China, Coréia do Sul e

⁶²⁰ Francisco Alberto SKORUPA, *Viagem às Letras do Futuro*, p. 93.

⁶²¹ Ibid., p. 93.

⁶²² Ibid., p. 316.

⁶²³ Fausto CUNHA, “A ficção científica no Brasil”, pp. 19-20, apud Francisco Alberto SKORUPA, *Viagem às Letras do Futuro*, p. 93.

Argentina dispunham de centros de excelência científica a partir dos anos 1960 aproximadamente, “(...) porém o mesmo não é verdadeiro em se tratando da visualização cotidiana das concretizações tecnológicas da ciência, assim como da vivência de uma política consistente de educação e difusão dos conhecimentos e noções científicas.”⁶²⁴ Dessa forma, Skorupa relaciona ficção científica não apenas a desenvolvimento científico-tecnológico, mas a políticas de fomento e percepção pública da ciência nos países em questão. Para o autor, “A visualização rotineira de novidades técnicas e uma política educacional voltada para a ciência são situações que instrumentalizam a imaginação e, consequentemente, a escrita de ficção científica.”⁶²⁵ Em resumo, Skorupa equaciona da seguinte forma o problema da “atmosfera rarefeita” para a proliferação da ficção científica no Brasil:

O aumento de ícones da modernidade tecnológica auxilia a explicação do surgimento da ficção científica no Brasil e a ausência de uma política séria de educação e democratização do conhecimento complementa a explicação do porque essa iniciativa não floresceu com mais vigor, ficando, como enclave literário, constantemente isolado do interesse comum.⁶²⁶

Segundo Skorupa, “não se pode ignorar que um ambiente cultural que valorize a pesquisa e a educação científica esteja direcionando ou educando a percepção e a sensibilidade individual para uma idéia de progresso técnico-científico.”⁶²⁷ O autor observa que, no caso específico do Brasil, não somente o processo de modernização/industrialização, como também “a construção de uma nova e arrojada cidade para capital de ‘um país do futuro’” e o início do programa espacial brasileiro demonstram a organização de um palco propício ao desenvolvimento da ficção científica.⁶²⁸ Por outro lado, ainda segundo Skorupa,

⁶²⁴ Francisco Alberto SKORUPA, *Viagem às Letras do Futuro*, p. 93.

⁶²⁵ Ibid., p. 94.

⁶²⁶ Ibid., p. 94.

⁶²⁷ Ibid., p. 316.

⁶²⁸ Ibid., p. 94.

A ausência de um público interessado, parcamente estimulado e preparado para assuntos científico-tecnológicos, adicionado a uma fraca indústria editorial complementam as justificativas para o entendimento do porque não vivenciamos algo como o *space opera*, por exemplo.⁶²⁹

Trocando-se “indústria editorial” por “indústria cinematográfica”, o mesmo diagnóstico pode ser aplicado ao estudo da ficção científica no cinema brasileiro. Skorupa dá um passo adiante na discussão sobre os obstáculos ao desenvolvimento da ficção científica no Brasil ao tocar nos aspectos das políticas públicas e da percepção pública da ciência, o que nos remete novamente a pesquisas como a divulgada por Vogt e Polino. Para Skorupa, o “modernismo do subdesenvolvimento” proposto por Marshall Berman em *Tudo o que é sólido desmancha* no ar ajuda a entender as bases movediças sobre as quais se assenta a ficção científica no Brasil. A modernidade, em países como o Brasil, manifesta-se em “ilhas”, e como uma imposição da elite sobre o país. Isso faz com que o desenvolvimento assuma “(...) um caráter fantástico, porque é forçado a se nutrir não da realidade social, mas de fantasias, miragens e sonhos.”⁶³⁰ Noutras palavras, a modernidade num país como o Brasil seria um fenômeno ao mesmo tempo tão longe e tão perto, algo presente e visível, mas exclusivo e isolado. Isso pode contribuir para um melhor entendimento do fato de a ficção científica no Brasil, seja na literatura, cinema ou televisão, ser comumente encarada como algo “fora de lugar” até mesmo por aqueles que a produzem, levando a considerações como a de que os autores brasileiros têm pouca intimidade, segurança e habilidade para trabalhar com o gênero.⁶³¹

Em síntese, a percepção pública ou mesmo a divulgação da C&T no Brasil ainda não atingiu o mesmo nível que na Europa, EUA ou Japão, muito embora C&T seja produzida no país. Nesse caso, vale a máxima de que à mulher de César não basta que seja honesta, mas que pareça honesta. O desconhecimento da produção científica e tecnológica brasileira por parte de boa parcela da população pode figurar como fator responsável pela falta de entorno cultural mais inspirador da ficção científica.

⁶²⁹ Francisco Alberto SKORUPA, *Viagem às Letras do Futuro*, p. 94.

⁶³⁰ Marshall BERMAN, *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, p. 224.

⁶³¹ Cf. Francisco Alberto SKORUPA, *Viagem às Letras do Futuro*, p. 281.

9. O papel de uma ideologia: o Imperialismo enquanto fator de estímulo à FC

Mas haveria ainda outra(s) hipótese(s) associada(s), algo que nos levasse a outro caminho de indagações? O que países como os EUA, Grã-Bretanha, França e Japão teriam em comum, em oposição a China, Índia e Brasil, por exemplo? A menção à *space opera* no texto de Skorupa é sugestiva. Pois a *space opera* é um tipo de literatura amplamente baseada numa ideologia colonizadora e em noções como a do *self made man* ou da superioridade do homem branco ocidental. Podemos discutir longamente a questão do desenvolvimento científico-tecnológico em países como o Brasil, se temos ou não cientistas em número suficiente, etc. Mas há um elemento que vemos na história de países como os EUA, França, Japão, Reino Unido e até Alemanha, que os coloca numa categoria circunscrita: todos foram países que tiveram sérios projetos imperialistas.

Se por um lado discordo parcialmente de Adam Roberts, quando este afirma que a ficção científica *são* efeitos especiais, por outro concordo quando o mesmo autor sugere que não apenas a ideologia da Revolução Industrial, mas também a do Imperialismo tenha fornecido o caldo de cultura propício ao desenvolvimento da ficção científica (ROBERTS, 2000:65). Segundo Roberts,

(...) A ficção científica enquanto gênero distinto surge precisamente na Era dos Impérios porque faz parte da ideologia imperialista a necessidade de se planificar as diferenças, ou mesmo erradicá-las. A ficção científica, em outras palavras, figura como a expressão do aspecto subconsciente dessa ideologia.⁶³²

Em sua argumentação sobre a ficção científica como expressão subconsciente da ideologia imperialista, o autor analisa a obra *The War of the Worlds*, de H.G. Wells.⁶³³ O autor prossegue:

Meu argumento é o de que a ficção científica emerge primeiro (...), num certo sentido, como o subconsciente obscuro da ideologia imperialista. (...) Não é coincidência que a ficção científica britânica tenha experimentado uma onda de criatividade na época de Wells, Bram Stoker (1847-1912), Olaf Stapledon (1886-1950) e Rider Haggard (1865-1925);

⁶³² Adam ROBERTS, *Science Fiction*, p. 65.

⁶³³ Cf. Ibid., pp. 63-7.

porque nesse período vimos o apogeu da aventura imperialista britânica. Similarmente, o lançamento dos EUA a um projeto de dominação mundial após a Segunda Guerra emoldura um florescimento equivalente na ficção científica americana, a então chamada “Golden Age”, que atravessa os anos 1950 e 1960, manifesta não só em textos que articulam uma ansiedade imperial (por exemplo, *The Invasion of the Body Snatchers*, 1956), mas também em obras (como a série *Star Trek*) sobre a exploração de novas fronteiras, transferindo a colonização do continente americano diretamente para a galáxia.⁶³⁴

De toda maneira, podemos verificar no cinema de FC a pregnância de uma certa ideologia imperialista “endógena”, não apenas no tema ou inspiração dos filmes, mas em seu próprio modo de produção. Já se discutiu a postura colonialista dos cinegrafistas europeus que percorreram o mundo registrando imagens com o cinematógrafo. O cinema de FC de potências cinematográficas como os EUA ou a Alemanha dos anos 1920 reedita essa postura ao funcionar, conforme já foi referido, como uma “vitrine” ou veículo de propaganda ideológica de nações que pretendem se impor por meio da ciência e tecnologia. Países como Brasil, Argentina ou México, sem histórico imperialista notório, não contam com equivalentes de *Metropolis*, *Aelita* ou *Destination Moon* em suas cinematografias, o que pode justificar a carência de um impulso mais consistente da FC nessas sociedades.

Há algumas décadas já não podemos negar que o Brasil seja um país industrializado, mas nem por isso a ficção científica encontra aqui o mesmo terreno fértil que nos EUA, Reino Unido, França ou Japão. Isso talvez se deva também à própria inserção geopolítica do Brasil no contexto mundial, segundo Causo a de uma nação coadjuvante e não protagonista no palco global.⁶³⁵ Claro, a sugestão de Roberts é apenas uma hipótese, que ainda carece de estudos aprofundados. Mas a idéia de que nações imperialistas tenham desenvolvido ficção científica de maior visibilidade não deixa de instigar reflexões. M. Elizabeth Ginway, por sua vez, aponta um aspecto específico de nossa cultura que pode ser acrescido à idéia de Roberts, eventualmente atuando como fator na conformação de uma ficção científica tipicamente brasileira:

⁶³⁴ Adam ROBERTS, *Science Fiction*, pp. 66-7.

⁶³⁵ Cf. Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 145.

Enquanto a ficção científica americana geralmente abraça a tecnologia e a mudança, mas teme rebeliões ou invasões por robôs e alienígenas, a ficção científica brasileira tende a rejeitar a tecnologia, mas abraça os robôs e acha os alienígenas como sendo em geral diferentes ou exóticos. Estas diferenças, eu acredito, refletem a experiência colonial e neo-colonial do Brasil, seu legado como uma sociedade de antigos escravos, e sua população diversa, racialmente mestiça.⁶³⁶

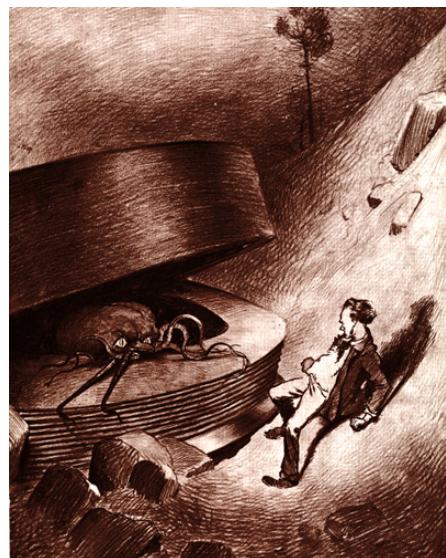
⁶³⁶ M. Elizabeth GINWAY. *Ficção Científica Brasileira*, pp. 40-1.

10. Afinidade do Brasil com o imaginário ou iconografia da FC

No fundo, o Brasil tem grande afinidade com a ficção científica. O próprio “projeto” de Brasil se rende ao imaginário da ficção científica sem muita dificuldade. Desde seu início, como colônia de exploração, passando por suas diversas experiências econômicas e sociais, pelo projeto de uma capital futurista como Brasília, até os dias atuais. Não é à toa que Terry Gillian deu o título de *Brasil, o filme*, à sua releitura do 1984 de George Orwell, ou que o subtítulo de *Ficção Científica Brasileira*, de M. Elizabeth Ginway, seja “Mitos culturais e nacionalidade no país do futuro.” “País do futuro”, o famoso predicado proposto por Stefan Zweig, é o que o Brasil parece sempre ter sido (e continua sendo), e talvez nisso resida sua afinidade tácita com a ficção científica. Um país multicronológico e multifacetado, que abriga tanto o arcaico quanto o moderno, e em espaços incrivelmente compactados. Em cidades como São Paulo ou Rio de Janeiro, basta ir de um bairro a outro para se viajar da “Bélgica” ao “Bangladesh”, ou do século XIX ao XX. Trinta anos podem ser percorridos, para frente ou para trás, à medida que se vence alguns quarteirões. Uma maneira prosaica de se perceber, na prática, a idéia de “heterogeneidade multitemporal” ou “hibridismos culturais” proposta por Nestor Garcia Canclini em *Culturas Híbridas* (São Paulo: EDUSP, 1997).⁶³⁷

⁶³⁷ Em sua análise do contexto latino-americano baseada nas idéias de Canclini, Vivian Urquidi observa que “(...) sociedades nunca integradas num projeto nacional passaram a sofrer processos de estranhamento incompletos, de perda de referenciais tradicionais sem conquistar necessariamente uma visão racional e materialista do mundo. Originou-se assim um imbricado cruzamento de tempos históricos diferenciados, coexistentes de modo desarticulado, que Garcia Canclini (1997) denominou como heterogeneidade multitemporal ou hibridismos culturais”. Urquidi acrescenta “(...) que Garcia Canclini se nega a aceitar o ‘intuicionismo’ pós-moderno (1997: 24) para pensar o *hibridismo latino-americano* e sua heterogeneidade multitemporal: se a condição pós-moderna surge na modernização tardia como *bricolage* de muitas épocas, o *hibridismo* nasce na sobreposição de tempos históricos desde antes da instituição colonial, misturando as tradições indígenas e negras com o colonialismo católico e as ações políticas educativas e comunicacionais modernas (1997: 73)”. A autora prossegue explicando que “Nas sociedades híbridas, em que tempos históricos, simbólicos e culturais coexistem no mesmo território, sem articular-se totalmente com o estado, e menos ainda entre eles, o que existiria seria uma grande base social sobre a qual o estado governa, mas com quem não mantém uma relação orgânica, porque não a representa, não a traduz e é incapaz de refleti-la”. (Vivian URQUIDI, “Diversidade cultural nas sociedades latino-americanas”, INTERCOM, XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande, MS, disponível em <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/4327/1/NP1URQUIDI.pdf>). O cinema brasileiro ou latino-americano de ficção científica parece um campo atraente para a análise do hibridismo e multitemporalidade propostos por Canclini.

Pouca gente sabe, mas foi um artista brasileiro de grande talento e imaginação o responsável por algumas das primeiras representações plásticas de alienígenas em todo o mundo. Henrique Alvim Corrêa (1876-1910), nascido no Rio de Janeiro, mudou-se com a família para Lisboa ainda no século XIX, e de lá para Paris. Em Paris, o artista brasileiro estuda com Edouard Détaille, um dos mais famosos pintores da escola francesa do séc. XIX. Alvim Corrêa expõe duas vezes no *Salon* parisiense em apenas quatro anos, e sua arte lhe rende grandes elogios do mestre Casa-se então com Blanche Brabant, a filha adolescente de Charles Brabant, um gravador de prestígio. O casamento não agrada as famílias de ambos e o casal se muda para Bruxelas, onde Alvim Corrêa trabalha profusamente, atendendo a diversas encomendas. É nesse período que lê *A Guerra dos Mundos* (1902), de H. G. Wells, e, sabendo que uma nova edição ilustrada estaria sendo preparada, envia ao escritor britânico uma série de gravuras inspiradas no romance. Wells fica impressionado com a qualidade das ilustrações, mas decide guardá-las. Desesperado, Alvim Corrêa envia uma última gravura da série, caricatura em que ele próprio aparece numa posição inferior à de Wells. Finalmente, é publicada por L. Vandamme na Bélgica, em 1906, a edição ilustrada de *A Guerra dos Mundos*, com tiragem de 500 exemplares assinada por Alvim Corrêa. No livro, Wells comenta: “Alvim Corrêa fez mais pela minha obra com o seu pincel do que eu com a caneta.” Vê-se, portanto, que a afinidade brasileira com o imaginário da ficção científica não seria algo apenas recente.



Ilustrações do artista brasileiro Henrique Alvim Corrêa para a edição ilustrada de *A Guerra dos Mundos* (1906), de H. G. Wells. Logo acima, à esq., caricatura em que Alvim Corrêa se coloca em posição inferior à do escritor britânico.

Segundo Paulo Bastos Martins, o Brasil teria um rico imaginário de ficção científica, verificável no folclore, na mídia e na tradição popular. Martins lembra casos ou boatos como o do “ET de Varginha”, do “buraco de São Tomé das Letras” e do “triângulo

radioativo” em Minas Gerais. Observa também que a ficção científica já inspirou novelas e desfiles de escola de samba.⁶³⁸

Com respeito às novelas, na verdade o espectador brasileiro consome signos originários dos gêneros fantástico e ficção científica num razoável número de produções, e muitas vezes sem se dar conta disso. Na Globo, algumas novelas “fantásticas” têm sido veiculadas no horário das sete da noite (como *Olho no Olho*, novela de Antônio Calmon de 1993, sobre confronto entre paranormais, ou *Transas & Caretas*, escrita por Lauro César Muniz e Daniel Más, novela de 1984 em que havia um simpático robozinho, e uma cirurgia plástica rejuvenesce em vinte anos uma protagonista). Mas até a novela das oito, veiculada em horário nobre, já abriu exceção para temas fantásticos, mais de uma vez. São exemplos *O Outro* (de Aguinaldo Silva, 1987) ou *Mandala* (de Dias Gomes e Marcílio Moraes, 1987-8), entre outros títulos. Recentemente tivemos uma novela de ficção científica, do título aos personagens principais: *O Clone* (2002), de Glória Perez. Elementos fantásticos perpassam folhetins audiovisuais brasileiros pelo menos desde *O Estranho*, novela da TV Excelsior. Pretendo, num futuro próximo, estender a presente pesquisa sobre ficção científica no cinema a todo o audiovisual brasileiro, quando então terei detalhes e análises mais apuradas, podendo deter-me com mais propriedade sobre novelas, séries e minisséries. Vale a pena notar, no entanto, a título de comparação entre as novelas e o cinema brasileiro, como nas primeiras a FC nem sempre é encarada de forma paródica, enquanto no segundo a auto-ironia é proporcionalmente dominante. Isso equivale a dizer que a televisão brasileira parece sentir-se mais à vontade que o cinema ao lidar com temas fantásticos ou de FC. Novelas como *O Outro*, *Mandala*, *Olho no Olho*, etc., não se apresentam declaradamente enquanto paródias, ao passo que muitos filmes brasileiros assumem logo de início a incapacidade técnica em lidar com temas fantásticos ou de FC nos padrões internacionais. O mesmo não se verifica no cinema argentino, por exemplo, onde o fantástico é abraçado de maneira integral e sincera em filmes como *Hombre Mirando al Sudeste* (1986), de Eliseo Subiela, ou *Moebius* (1996), de Gustavo Mosquera. Em se tratando de FC, a televisão brasileira guarda em comum com o cinema argentino, portanto, uma maior familiaridade com a narrativa fantástica.

⁶³⁸ Entrevista com Paulo Bastos MARTINS, gravada (mini-DV) em 17/8/2005.

Com respeito a boatos “fantásticos” difundidos no “boca-a-boca”, ou até mesmo pela mídia brasileira, outro exemplo com ampla repercussão foi o do “Chupa-cabras”, suposto predador alienígena que teria feito vítimas em municípios do interior do Brasil como Capivari, Rafard, Monte Mor e Sumaré, no estado de São Paulo. Os supostos ataques do Chupa-Cabras foram investigados em detalhes pelo CEPEX (Centro de Estudos e Pesquisas Exológicas), entidade dirigida pelos ufólogos Eduardo e Osvaldo Mondini, que começou a funcionar em Sumaré no início dos anos 1980, com o objetivo de investigar ocorrências de aparição de óvnis, e encerrou as atividades por volta de 2001. Segundo Eduardo Mondini, o boato do Chupa-Cabras foi “importado” de boato norte-americano, que por sua vez alastrou-se para o resto do mundo, e tem inspiração no imaginário da ficção científica dos anos 1930 e 50, numa tradição que deriva de *Guerra dos Mundos*, de H.G.Wells, da famosa emissão radiofônica conduzida por Orson Welles nos EUA, e de *blockbusters* como *Predador* (*Predator*, dir.: John McTiernan, 1987) e *Independence Day* (dir.: Roland Emmerich, 1996).⁶³⁹ A propósito, além de ter sediado o CEPEX, Sumaré é a cidade em que cresceu o escritor e pesquisador de ficção científica Roberto de Sousa Causo, e onde foram realizadas cinco Interiorcon (Convenção de Ficção Científica do Interior do Estado de São Paulo). Na primeira edição, em 1990, participou como convidado de honra o escritor americano Orson Scott Card. A quinta e última dessas convenções, em 1997, teve como convidado de honra André Carneiro e, como convidado estrangeiro, o escritor americano Bruce Sterling, expoente do movimento *cyberpunk* na literatura de FC. Roberto de Sousa Causo comenta que participaram também da V Interiorcon o ilustrador Wagner Vargas, Therezinha Monteiro Deutsch (filha do escritor Jerônimo Monteiro), Braulio Tavares e Max Mallmann, entre outros artistas, num evento que recebeu gente de pelo menos quatro estados: São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Minas Gerais.⁶⁴⁰

O imaginário ou iconografia da FC contamina não só o audiovisual e, em alguma medida, o *agenda setting* local, manifestando-se até na música popular brasileira. Em comentário à apresentação de minha comunicação “Notas para uma história crítica da

⁶³⁹ Entrevista com Eduardo MONDINI por telefone em 18/6/2006.

⁶⁴⁰ Entrevista com Roberto de Sousa CAUSO por telefone em 18/6/2006.

ficção científica no cinema brasileiro” (COMPÓS, UNESP, 2006), Liv Sovik, professora da UFRJ, lembrou do razoável número de imagens passíveis de associação ao universo da ficção científica presentes na MPB. De fato, algumas letras de músicas cantadas por Raul Seixas, Caetano Veloso, Chico Buarque, Zé Ramalho e outros artistas remetem ao imaginário da ficção científica em algum momento. Observa-se, nessas músicas, um curioso ponto de articulação entre tradições orais, folclore e imaginário de ficção científica, *grosso modo* associando o índio (natureza) ao disco-voador (supra-sumo da ciência e tecnologia), característica verificável também em boa parte da literatura e do cinema brasileiro.

Em suma, o Brasil - ou a “idéia” de Brasil - mantém de fato alguma proximidade com a ficção científica, um certo potencial inspirador. Não fosse verdade, cineastas como Terry Gilliam não se valeriam do nome do país como título de sua distopia futurista, Curt Siodmak e outros não viriam ao país filmar arapucas como *Curuçú: A Besta do Amazonas*, e mesmo Jack Arnold pensaria noutro lugar para ser o lar de sua criatura anfibia dos anos 50.

11. Conclusões preliminares

- Pois para mim parece ficção científica. São Paulo fechado, dividido em Distritos, permissões para circular, fichas magnetizadas para água, uma superpolícia como os Civiltares, comidas produzidas em laboratórios, a vida metodizada, racionalizada.

- Tem razão. Vivemos uma situação de ficção científica porque vinte ou trinta pessoas, numa época que o povo, sempre gozador, chamou de Era da Grande Locupletação, resolveram ter lucro, usando poder. No entanto, me parece uma ficção científica ridícula.

- Como ridícola?

- Lembra-se de quando líamos os livros de Clarke, Asimov, Bradbury, Vogt, Vonnegut, Wul, Miller, Wyndham, Heinlein? Eram supercivilizações, tecnocracia, sistemas computadorizados, relativo – ainda que monótono – bem-estar. E aqui, o que há? Um país subdesenvolvido vivendo em clima de ficção científica. Sempre fomos um país incoerente, paradoxal. Mas não pensei que chegássemos a tanto.⁶⁴¹

A ficção científica no cinema brasileiro herda todo o peso das dificuldades comuns ao cinema nacional em termos gerais, acrescido dos obstáculos à literatura brasileira de ficção científica. Muitos desconhecem a produção literária brasileira de ficção científica, e a obra de autores brasileiros acaba sendo ignorada pelo cinema nacional que almeja realizar filmes do gênero.

É possível que a ficção científica no cinema brasileiro venha a ganhar se analisada de forma mais desprendida em relação ao conceito de gênero, mas essa investida continua além do objetivo deste trabalho. Até porque, tendo por base a obra de alguns cineastas brasileiros, prefiro arriscar a sugestão da ficção científica enquanto gênero no nosso cinema a concorrer para o preconceito de observadores como David G. Hartwell, para quem “não há ainda uma ficção científica do terceiro mundo realmente identificável.”⁶⁴² Atualmente, a ficção científica tem sido redescoberta fora do eixo EUA-Canadá-Europa, por meio do trabalho de autores cientes das limitações da abordagem eurocêntrica, dentre eles americanos ou europeus como Rachel Haywood Ferreira, para

⁶⁴¹ Ignácio de Loyola BRANDÃO, *Não Verás País Nenhum*, pp. 106-7.

⁶⁴² Ainda segundo Hartwell., “os países subdesenvolvidos não têm respondido ao apelo tecnologicamente otimista da ficção científica, talvez porque esse futuro visionário preenchido com maravilhas mecânicas pareça tão além dos seus recursos atuais.” David G. HARTWELL (ed.), Introdução a *The World Treasury of Science Fiction* (Boston: Little Brown, 1989), p. xvi, apud M. Elizabeth GINWAY, *Ficção científica brasileira*, nota 2 da Introdução, p. 228

quem “(...) no Norte, mas em especial nos EUA, sofrem de uma certa miopia em nossa percepção do mundo e suas literaturas”.⁶⁴³ Ferreira cita o crítico de FC argentino Pablo Capanna, que descreveu esse fenômeno como “a incapacidade, característica de todos os centros imperiais na história, em entender o que ocorre longe do centro de poder, ou como pensam aqueles que vivem na periferia”.⁶⁴⁴

Em seu estudo da literatura brasileira, M. Elizabeth Ginway advoga que a ficção científica “(...) fornece um barômetro para medir atitudes diante da tecnologia, enquanto que ao mesmo tempo reflete as implicações sociais da modernização na sociedade brasileira.”⁶⁴⁵ Debruçando-se em especial sobre a produção literária dos anos 1960, do período da ditadura militar (1964-85) e da redemocratização (1985 em diante), Ginway identifica nos textos de autores brasileiros razoável conteúdo de crítica social e política e a abordagem direta ou indireta de temas como sexo, racismo, imperialismo, globalização, inserção do Brasil no contexto mundial, mitos nacionais, etc. Segundo Ginway, “(...) poderíamos argumentar que a ficção científica brasileira também combina símbolos de ‘subdesenvolvimento e ultramodernidade’, capturando efetivamente a difícil conjuntura do Brasil em termos históricos e econômicos.”⁶⁴⁶ Para a autora, as obras de ficção científica brasileiras têm muito a contribuir com o gênero, pois “Em sua reformulação dos *topoi* da ficção científica, os escritores brasileiros oferecem uma perspectiva do ‘outsider’, reinterpretando tradições conhecidas a partir de uma perspectiva de Terceiro Mundo.”⁶⁴⁷

O que Ginway observa na literatura brasileira ocorre em paralelo no cinema. De fato, por vezes a FC forneceu ao cinema brasileiro a atmosfera e os instrumentos adequados para a crítica social e política, especialmente nos “anos de chumbo”. Sobre a literatura do

⁶⁴³ Rachel Haywood FERREIRA, “The First Wave: Latin American Science Fiction Discovers Its Roots”, *Science Fiction Studies* #103, Nov 2007, p. 456.

⁶⁴⁴ Eduardo CARLETTI, “Entrevista com Pablo Capanna” apud Rachel Haywood FERREIRA, “The First Wave: Latin American Science Fiction Discovers Its Roots”, *Science Fiction Studies* #103, Nov 2007, p. 456.

⁶⁴⁵ M. Elizabeth GINWAY, *Ficção Científica Brasileira*, p. 221. Ainda segundo a autora: “A ficção científica, por causa de suas ligações com a ciência e a tecnologia, é o veículo ideal para o exame da percepção e do impacto cultural do processo de modernização no Brasil. (...) A minha análise mostra que uma leitura da ficção científica brasileira, baseada no seu uso de paradigmas da ficção científica anglo-americana e de mitos da nacionalidade brasileira, fornece uma observação única da moderna metamorfose do Brasil.” (Ibid., pp. 13-4).

⁶⁴⁶ Ibid., p. 146.

⁶⁴⁷ Ibid., p. 217.

período ditatorial, Ginway afirma que, “Em geral, os textos distópicos brasileiros retratam uma rebelião contra um regime tecnocrático, como alegoria do protesto do povo brasileiro contra a ditadura militar.”⁶⁴⁸ Num período perigoso, em que arte e discurso muito se valiam de alegorias e entrelinhas, a FC foi instrumental em filmes com razoável teor de crítica social e política. É o que podemos constatar em *Brasil Ano 2000*, *O Anunciador*, *Parada 88* e *Abrigo Nuclear*, entre outros títulos.

Uma outra maneira de se classificar as manifestações da FC no cinema brasileiro, mais apropriada que a oposição “corrente séria” x “corrente paródica”, talvez seja nas vertentes “empenhada” e “tangencial”. A vertente empenhada abarcaria o núcleo duro do cinema brasileiro de FC, filmes nos quais, uma vez suprimido o *novum*, toda a fábula se desmantela, sendo impossível recontá-la. Alinham-se a essa vertente curta-metragens como *Evolução – Homem Vs. Máquina: A Luta do Século no Planeta dos Botões* (José Mojica Marins, 1979), *O Fim* (Elie Polliti, 1972), *Outra Meta* (C. Perina C., 1975), *Barbosa* (Jorge Furtado, 1988), *Loop* (Carlos Gregório, 2002), *Céus de Fuligem* (Márcio Napoli, 2005), e muitos outros. Compõem o núcleo do cinema brasileiro de FC empenhada os seguintes filmes (em longa-metragem): *Abrigo Nuclear* (Roberto Pires, 1981), *Acquaria* (Flávia Moraes, 2004), *Amor Voraz* (Walter Hugo Khouri, 1984), *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr., 1969), *Cassiopéia* (Clóvis Vieira, 1996), *Os Cosmonautas* (Victor Lima, 1962), *Oceano Atlantis* (Francisco de Paula, 1993), *Parada 88: O Limite de Alerta* (José de Anchieta, 1978), *Quem é Beta?* (Nelson Pereira dos Santos, 1973) e *O Quinto Poder* (Alberto Pieralisi, 1962). Figuram nesse grupo um filme infantil como *Cassiopéia* e uma chanchada como *Os Cosmonautas* pelo fato de que, em ambos, a dominante genérica é a FC.

Na vertente tangencial estão todos aqueles filmes que tangenciam a FC de alguma maneira, seja por meio da paródia ou da citação pura e simples. Nesses filmes, no entanto, o *novum* não é essencial, mas sim circunstancial ou acessório.

Outro aspecto relevante depreendido deste estudo diz respeito ao fato de que, *grosso modo*, o cinema de FC off-Hollywood incorpora um discurso mais humanista e de

⁶⁴⁸ M. Elizabeth GINWAY, *Ficção Científica Brasileira*, p. 33. A autora também observa que “Mesmo dentro dos parâmetros da ‘literatura fantástica’, a literatura brasileira com freqüência tende a ser altamente alegórica, referindo-se especificamente a uma dada situação política.” (Ibid., p. 29).

maior desconfiança em relação à ciência e tecnologia. Mesmo nos filmes americanos em que as máquinas são vilanizadas, ou em distopias futuristas resultantes do progresso técnico exacerbado, sempre há lugar para a redenção da ciência e tecnologia. Em *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), por exemplo, os replicantes são no fundo virtuosos, assim como a inteligência artificial que comanda as máquinas em *Matrix: Revolutions* (*The Matrix Revolutions*, Andy e Larry Wachowski, 2003) honra a palavra empenhada a Neo (Keanu Reeves). O robô-vilão de *O Exterminador do Futuro* (*The Terminator*, James Cameron, 1984) retorna nas duas seqüências do filme (1991 e 2003) como guardião paternal e dedicado. Em *O Planeta Proibido* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956), Robbie é um prodígio, e dele não parte nenhum mal efetivo, senão do subconsciente de seu proprietário humano. Nesse aspecto *O Planeta Proibido* é particularmente interessante. A “tecnologia Krel” apresentada no filme é espetacular e uma verdadeira caixa de Pandora, sendo contudo neutra, inofensiva até que algum animal inteligente assuma seu controle. Filmes como *Accumulator 1* (Jan Sverák, 1994), por sua vez, não atenuam a vilania dos artefatos técnicos, e em *Planeta Bur* (Pavel Klushantsev, 1962), o equivalente soviético de Robbie é sacrificado sem hesitação. No cinema brasileiro de FC, geralmente a ciência e tecnologia é descrita como verdadeira caixa de Pandora nociva em sua essência, conforme se verifica em filmes como *O Quinto Poder*, *Parada 88* e *Abrigo Nuclear*. Em *Parada 88*, por exemplo, o protagonista e sua família abandonam a cidade. Da mesma forma, em *Abrigo Nuclear*, o protagonista troca a cidade subterrânea por uma vida idílica à beira da praia, desprovida de toda a tecnologia que ele antes desfrutava. Diferentemente da maioria dos filmes americanos, a tecnologia não é nociva apenas quando “cai em mãos erradas”. Por vezes, ela é nociva em si mesma, como em *O Quinto Poder*. *Os Cosmonautas* é uma exceção nesse cenário, uma comédia bastante alinhada ao tipo de FC pacifista praticado nos EUA. Talvez essa atitude eminentemente anti-tecnológica da FC no cinema brasileiro e demais filmografias de países em desenvolvimento possa ser uma resposta inconsciente à condição periférica no que se refere ao domínio ou “paternidade” da ciência e tecnologia em linhas gerais.

Outro aspecto curioso levantado por este estudo diz respeito aos fluxos e intercâmbios entre as diferentes cinematografias nacionais de FC. Contigüidade geográfica

não implica afinidade estética ou temática em termos de cinema de ficção científica. O México faz fronteira com os EUA, mas sua filmografia de FC tem mais aspectos em comum com o cinema de FC brasileiro. A Argentina, por sua vez, faz fronteira com o Brasil, mas sua filmografia de FC parece dialogar bem mais com o cinema europeu. Países do leste da Europa, como a ex-Tchecoslováquia, por exemplo, fazem fronteira com a Alemanha e a Europa Ocidental, mas sua filmografia de FC guarda mais similaridades com o cinema brasileiro.

De toda maneira, creio que o panorama aqui apresentado comprova a existência da ficção científica no cinema brasileiro, ainda que de maneira diversa das vertentes mais notórias do gênero, – a anglo-saxônica ou, especificamente, a *hollywoodiana*. Se não existe um cinema brasileiro de ficção científica – no sentido de um gênero genuíno, que pressuponha uma semântica, uma sintaxe e um modo de produção, nos moldes da ficção científica nos EUA, ou da chanchada no Brasil - certamente há ficção científica no cinema brasileiro. Antropofágica, contingente, auto-irônica, híbrida e carnavalesca, a ficção científica insiste em sobreviver no universo cinematográfico brasileiro, como a estranha forma de vida de um mundo distante, e cujos sinais, tímidos e esparsos, são raramente detectados por nossos radiotelescópios artísticos.

Por fim, espero que este estudo, um trabalho ainda preliminar, tenha contribuído para uma maior atenção em relação ao cinema fantástico e de ficção científica no Brasil, bem como para mais uma tentativa de “quebra de patente” da ficção científica no cinema internacional.

Bibliografia e demais fontes de informação:

a. Geral (história, sociologia, comunicação e artes)

- BARROSO VIII, Juan. “Realismo mágico” y “Lo real maravilloso” en *El Reino de Este Mundo y El Siglo de las Luces*. Miami: Ediciones Universal, 1977.
- BERGER, Arthur Asa. *Media Analysis Techniques*. London: Sage, 1982.
- CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida e GOMES, Paulo Emilio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976, 5^a edição.
- CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DUARTE, Lílian C.B. *Política Externa e Meio Ambiente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- ECO, Umberto. *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2002.
- FERREIRA, Jerusa Pires. “Heterônimos e cultura das bordas: Rubens Lucchetti”, em Revista USP, nº 4, dezembro/janeiro/fevereiro de 1989-90, p. 169-174.
- FERREIRA, Leila da Costa (org.). *A Sociologia no Horizonte do Século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- KUHN, Thomas S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003, 7^a edição.
- MACEY, David. *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin Books, 2001.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, 2^a edição.
- MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2000, 7^a ed.
- VÁRIOS. *Civilização Industrial e Cultura de Massas: Seleção de ensaios da revista Communications*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- VÁRIOS. *Arte em revista*, ano I, nº 1, jan-mar/1979, São Paulo: Kairós Livraria e Editora.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.
- , *The Long Revolution*.
- BROOKE-ROSE, Christine. *A Rethoric of the Unreal: Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge/London/New York: Cambridge University Press, 1981.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Veja, [s.d.].

b. Ficção científica (literatura e cinema)

- ACKERMAN, Forrest J. *World of Science Fiction*. Los Angeles: General Publishing Group, 1997.

- ASIMOV, Isaac. *O Melhor da Ficção Científica do Século XIX*. São Paulo: Melhoramentos, 1988.
- , CLARKE, Arthur C. e IONESCO, Eugene. *A Nave Espacial*. São Paulo: Clube do Livro, 1977.
- BAXTER, John. *Science Fiction in the Cinema*. New York: A.S. Barnes & Co./London: A. Zwemmer Ltd. 1970.
- BELL, Andrea. “Science Fiction in Latin America: Reawakenings”, *Science Fiction Studies* 26, nº 3 (1999) p. 441-46.
- BOGDANOFF, Igor e Grichka. *L'Effet Science-Fiction*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1979.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não Verás País Nenhum*. São Paulo: Global, 2000, 23^a ed.
- , *O Homem do Furo na Mão e Outras Histórias*. São Paulo: Ática, 1987.
- BRITO, Mário da Silva. *Ângulo e Horizonte - de Oswald de Andrade à Ficção-Científica*. São Paulo: Martins, 1969.
- , Introdução. In: SILVA, Fernando Correia da (org.), *Maravilhas da ficção científica*. São Paulo: Cultrix, 1958.
- BROSNAN, John. *The Primal Screen: A History of Science Fiction Film*. London: Orbit, 1991.
- CARLETTI, Eduardo. “Entrevista com Pablo Capanna”. *Axxón* 106, 2000, pp. 162-70, disponível em <http://axxon.com.ar/c-106.htm> 15 nov 2004.
- CARNEIRO, André. *Introdução ao Estudo da “Science Fiction”*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1967.
- , *Diário da Nave Perdida*. São Paulo: EdArt, 1963.
- CARR, Terry. “Realidades superiores ou como escrever ficção científica sem saber muita coisa de ciência”, *Isaac Asimov Magazine*, nº 13. Rio de Janeiro: Record, pp. 170-178.
- CASTEL-BRANCO, R.F.A. “A ‘ficção científica’ na literatura, no cinema, na rádio e na televisão e sua projecção em Portugal e no Brasil”. In: *Boletim da Sociedade de Estudos de Moçambique*. Lourenço Marques, jul./dez. 1967, vol. 38, ns. 15-153, pp. 309-337.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- , “The Frankenstein Continuum” Inédito, cópia cedida pelo autor.
- (org.). *Histórias de Ficção Científica*. São Paulo: Ática, 2005.
- CSICSERY-RONAY JR., Istvan. “The Seven Beauties of Science Fiction. *Science Fiction Studies*, #70, vol. 23, part 3, Nov/1996. disponível em <http://www.depauw.edu/sfs/>
- CUNHA, Fausto. A Ficção Científica no Brasil: Um planeta quase desabitado. In: ALLEN, L. David. *No Mundo da Ficção Científica*. São Paulo: Summus, 1976.
- FERREIRA, Rachel Haywood. “The First Wave: Latin American Science Fiction Discovers Its Roots”. *Science Fiction Studies* #103, vol. 34, part 3, Nov 2007, pp. 432-462.
- FERRINI, Franco. *Qué es Verdaderamente la Ciencia Ficción*. Madrid: Doncel, 1971.

- FIKER, Raul. *Ficção Científica: Ficção, Ciência ou uma Época da Época?* Porto Alegre: L&PM, 1985.
- FISCHER, Dennis. *Science Fiction Film Directors 1895-1998*. Jefferson and London: McFarland & Company, Inc., 2000.
- GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção Científica Brasileira: Mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. São Paulo: Devir, 2005.
- “A Working Model for Analyzing Third World Science Fiction”. *Science Fiction Studies*, nº 97, vol. 32, parte 3, novembro 2005, p. 467-494.
- GODOY OTERO, Léo. *Introdução a uma História da Ficção Científica*. São Paulo: Lua Nova, 1987.
- HARDY, Phil. *The Overlook Film Encyclopedia: Science Fiction*. New York: Overlook, 1995, 3ª edição.
- HENDERSON, C.J. *The Encyclopedia of Science Fiction Movies*. New York: Checkmark Books, 2001.
- HOVEYDA, Fereydoun. “La Science Fiction à l’Ère des Spoutniks”. *Cahiers du Cinéma*, n. 80, fev/1958, pp. 9-17.
- “Adieu Frankenstein”. *Cahiers du Cinéma*, n. 86, ago/1958, pp. 55-6.
- HUGHES, David. *The Greatest Sci-Fi Movies Never Made*. Chicago: A Cappella, 2001.
- JAMES, Edward e MENDLESOHN, Farah. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *Frankenstein: Mito e Filosofia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- MOLINA-GAVILÁN, Yolanda, BELL, Andrea, FERNÁNDEZ-DELGADO, Miguel Angel, GINWAY, M. Elizabeth, PESTARINI, Luis e REDONDO, Juan Carlos Toledano. “Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005”. *Science Fiction Studies* #103, vol. 34, part 3, Nov 2007, pp. 369-431.
- MORAES, Ney e MARTINS, Walter (orgs.). *Imaginação, Itida. – Antologia*. São Paulo: Quatro Artes, 1965.
- NICHOLLS, Peter (general editor) *The Science Fiction Encyclopedia*. Garden City: Doubleday & Co., Inc., 1979.
- *Fantastic Cinema: An Illustrated Survey*. London: Ebury Press, 1984.
- PALLA, Victor. *O Que É a “Ficção Científica”? Uma antologia*. Coimbra: Ed. Atlântida, 1959.
- POHL, Frederik. “The Study of Science Fiction: A Modest Proposal”. *Science Fiction Studies*, #71, vol. 24, part 1, Mar/1997, disponível em <http://www.depauw.edu/sfs/>
- RICKMAN, Gregg (ed.). *The Science Fiction Film Reader*. New York: Limelight Editions, 2004.
- ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. London: Routledge, 2000.
- ROWLANDS, Mark. *Scifi=scifilo: a filosofia explicada pelos filmes de ficção científica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.
- RUSS, Joana. “Towards na Aesthetic of Science Fiction”. *Science Fiction Studies*, #6, vol. 2, part 2, Jul/1975, disponível em <http://www.depauw.edu/sfs/>
- SANZ, José (ed.). *FC Simpósio*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, 1969.
- SCHOEREDER, Gilberto. *Ficção Científica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

- SEARLES, Baird. *Films of Science Fiction and Fantasy*. New York: AFI Press/Harry N. Abrams, Inc., 1988.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- SICLIER, J. e LABARTHE, A. S. *Cinema e Ficção Científica*. Lisboa: Editorial Áster, [s.d.].
- SILVA, Fernando Correia da (org.). *Maravilhas da Ficção Científica*. São Paulo: Cultrix, 1958.
- SILVA, César e BRANCO, Marcello Simão. *Anuário Brasileiro de Literatura Fantástica: Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil em 2005*. São Bernardo do Campo: Heperespaço, 2006.
- SKORUPA, Francisco Alberto. *Viagem às Letras do Futuro - Extratos de bordo da ficção científica brasileira: 1947-1975*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2002.
- SONTAG, Susan. “A imaginação da catástrofe”. In: *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SUPPIA, Alfredo. “Screened Panic: cinema fantástico ou de ficção científica e o pânico do vídeo – os casos Videodrome, Akumulator 1 e O Chamado. In: FABRIS, Mariarosaria, GARCIA, Wilton e CATANI, Afrânia M. (orgs.). *Estudos de Cinema Socine Ano VI*. São Paulo: Nojosa, 2005, pp. 69-77.
- . “O estranho caso do livro que inspirou uma infinidade de filmes: breve análise de *O Médico e o Monstro* no cinema. *Argumento*. Ano VII, n. 14, maio 2006, pp. 137-149.
- STABLEFORD, Brian. Marriage of Science and Fiction. In: HOLDSTOCK, Robert (ed.), *Encyclopedia of Science Fiction*. London: Octopus, 1978, p. 18-27.
- STANLEY, John. *Creature Features Movie Guide*. Pacifica: Creatures at Large, 1981.
- STERNBERG, Jacques. *Une succursale du fantastique nomée science-fiction*. Paris: L'Île Terrain Vague, [s.d.].
- STEVENSON, R. L. *O Médico e o Monstro*. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven/London: Yale University Press, 1980.
- VÁRIOS. “Ficção científica: o discurso da era tecnológica”. *Revista de Cultura Vozes*, ano 66, vol. 66, jun/jul. 1972, nº 5.
- VEIGA, José J. A *Máquina Extraviada: Contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, 2ª ed.
- VONNEGUT JR., Kurt. *Matadouro nº 5 ou A Cruzada das Crianças: Uma dança de etiqueta com a morte*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- WARWICK, Patrícia S. *The cybernetic imagination in science fiction*. Cambridge (EUA)/London: The MIT Press, 1980.
- WESTFAHL, Gary. *Science Fiction Quotations: From the Inner Mind to the Outer Limits*, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. “Science Fiction”. *Science Fiction Studies*, #46, vol. 15, part 3, Nov/1998, disponível em <http://www.depauw.edu/sfs/>
- WOLFE, Gary C. *The Known and the Unknown: The iconography of science fiction*. Kent, OH: Kent State University Press, 1979.

c. **Cinema**

- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: BFI, 1999.
- BARKER, Lynn e SKOTAK, Robert. "Klushantsev: Russia's wizard of *Fantastika*" (Part 1). *American Cinematographer*, v. 75, nº 63, junho 1994, p. 78-83.
- "Klushantsev: Russia's wizard of *Fantastika*" (Part 2). *American Cinematographer*, v. 75, nº 7, julho 1994, p. 77-82.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2004, 3^a edição.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Filmografia do Cinema Brasileiro: 1900-1935 Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979.
- "O Bacalhau que vende o peixe dos tubarões". Revista *Movimento*, nº 60, 23/8/1976.
- BORGES, Luiz Carlos R. *O Cinema à Margem: 1960-1980*. Campinas: Papirus, 1984.
- BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o Livro, Veja o Filme, Compre o Disco: A produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. Tese de Doutoramento. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema Brasileiro Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CAFFÉ, Eliana e SVARTMAN, Rosane. "O artesão, Alice, a máquina e o espelho", *Cinemais*, n. 11, mai/jun 1998.
- CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emilio: Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense / Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.
- CASETTI, Francesco e DI CHIO, Federico. *Como Analizar um Film*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1996.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges em / e / sobre Cinema*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999, 2^a ed.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ELSAESSER, Thomas e BARKER, Adam (eds.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 1990.
- ESCUDERO, Garcia. *Vamos Falar de Cinema*. Lisboa: Verbo, 1971.
- FANTÁSTICO, O. Boletim n. 36 (agosto de 1960) para o estudo do cinema fantástico do Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes.
- FARDIN, Sônia Aparecida et al. *Imagens de um Sonho: Iconografia do Cinema Campineiro de 1923 a 1972*. Campinas: SMCET – MIS, 1995.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Max Limonad/Embrafilme: 1986.
- GAMO, Alessandro (org.). *Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. São Paulo: Imprensa Oficial / Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2006.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- *Suplemento Literário volume 1*. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1981.

- . *Suplemento Literário volume 2*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GUIA DE FILMES: Produzidos no Brasil entre 1897-1910. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1984.
- JOHNSON, Randall e STAM, Robert (eds.). *Brazilian Cinema*. New York: Columbia, 1995.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. *Ô psit! O Cinema Popular dos Trapalhões*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
- LYRA, Bernadette e SANTANA, Gelson (orgs.). *Cinema de Bordas*. São Paulo, A Lápis, 2006.
- 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.
- MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo: Art Editora, 1990.
- MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: História e Relações com o Estado*. Niterói: Eduff; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994.
- NAGIB, Lúcia (org.). *O Cinema da Retomada*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- NAZÁRIO, Luiz. *À Margem do Cinema*. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- NORONHA, Jurandyr. *Pioneiros do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- . *Pioneiros do Cinema Brasileiro: 1896 a 1936*. São Paulo: EMC Melhoramentos, 1997. CD-ROM.
- PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- PUPPO, Eugênio e HADDAD, Vera (Orgs.). *Cinema Marginal e suas Fronteiras: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- e MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- . *Teoria Contemporânea do Cinema I*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005.
- . *Teoria Contemporânea do Cinema II*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- . *Cinema, Televisão e Publicidade*. São Paulo: Annablume, 2004.
- e BUENO, Maria Lucia. “Cultura audiovisual e arte contemporânea”. *São Paulo Perspec.*, Jul 2001, vol.15, no.3, p.10-17. (extraído de <http://www.scielo.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>).
- . “A questão do gênero no cinema brasileiro. *Revista da USP*, n. 19, set/out/nov 1993, pp. 109-113.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

- SÁ NETO, Arthur Autran Franco de. *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*. Campinas: [s.n.], 2004. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.
- . *Dicionário de Filmes Brasileiros – Curta-metragem*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2006.
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. *A Metrópole Replicante – De Metropolis a Blade Runner*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2002.
- SVARTMAN, Eosane e CAFFÉ, Eliane. “O artesão, Alice, a máquina e o espelho.” *Cinemais*, n. 11 maio/junho 1998, pp. 191-196.
- VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.
- VIEIRA, Clóvis. “Cassiopéia: A odisséia da produção do primeiro longa-metragem digital brasileiro”. Inédito. Originais cedidos pelo autor. São Paulo: 2004.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, 3^a edição.
- (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- . *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- . *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

d. Jornais e revistas

- AMABIS, José Mariano. “Assalto ao coração da biologia”. *Folha de S. Paulo*, Mais!, 30/01/2005, p. 6.
- ARANTES, Silvana. “Entrevista com o vampiro” [entrevista com Ivan Cardoso]. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23/10/2005. Ilustrada, p. E1-E6.
- AUGUSTO, Sérgio. “Antigo e tolo”. *Revista VEJA*, São Paulo, 13/06/1973, p. 88.
- . “O peixe-avestruz”. *Revista Veja*, 18/8/1976.
- AVELLAR, José Carlos. “Macaquices”, *Jornal do Brasil*, Serviço, 31/12/1976.
- BIÁFORA, Rubem. “Os Trapalhões na Guerra das Estrelas”. *O Estado de São Paulo*, 17/12/1978, p. 46.
- CAETANO, Maria do Rosário. “Das origens remotas à Retomada”. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2/Cultura D7, 23/10/2005.
- COUTO, José Geraldo. “Diretor recicla clichês do cinema em tom de chanchada para massas”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23/10/2005. Ilustrada, p. E6.
- ESSENFELDER, Renato. “Talentos migram para TV, diz McKee”, entrevista com Robert McKee, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 12/12/2006, p. E4.
- FERREIRA, Jairo. “Vôo entre galáxias”. *Filme Cultura*. São Paulo, nº 45, mar/1985, p. 84.
- GLEISER, Marcelo. “Desta vez foi por pouco”. *Folha de S. Paulo*. Mais!, 18/04/2004, p. 18.
- . “Reflexões sobre o tempo”. *Folha de S. Paulo*. Mais!, 20/03/2005, p. 9.
- JAMESON, Fredric. “A Política da Utopia”. *Jornal do Brasil*, 11/03/2006, capa e p. 2.

- LIMA, Pedro. “Os Cosmonautas”, *O Jornal* (Rio de Janeiro), 16/10/1962.
- MELLO, Marcus. “Entrevista Andrea Tonacci – Território da ambigüidade”, *Teorema*, nº 10, dez/2006, pp. 48-53.
- MORANU, Jeremias, FIDÉLIS, Finísia e CAUSO, Roberto de Sousa. “Dossiê ficção científica brasileira”, *Cult*, nº 6, janeiro de 1998, São Paulo: Lemos Editorial, p. 45-60.
- NOGUEIRA, Pablo. “O grande mestre”. *Galileu*, Nov/2005, pp. 60-65.
- SAN JUAN, Vilar. Os Cosmonautas, “Telas da Cidade”, *Diário Comércio & Indústria*, 26/10/1962.
- STERNHEIM, Alfredo. “Nova comédia com Renato Aragão”, *Folha da Tarde ilustrada*, São Paulo, 20/12/1978, p. 26.
- VEJA. “O monstro da Guiné”. 26/5/1976, p. 68.
- VIEIRA, João Luiz. “Este é Meu, é Seu, é Nossa: Introdução à Paródia no Cinema Brasileiro”, *Filme Cultura*, nº 41/42, RJ, Embrafilme, 1983.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropocalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

e. Internet

- ADORO CINEMA BRASILEIRO. <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/>.
- AXXÓN. <http://axxon.com.ar/ecf/e-cine.htm>
- BEIGLER, Leia. *Vivasantarita* [blog]. <http://www.vivasantarita.com.br/blog/>
- BOURGUIGNON, Marcos. “Um Pequeno Resgate da História da Ficção Científica Brasileira”. *Scarium on-line*, disponível em <http://www.scarium.com.br/noficcao/hfc.html>
- BUTCHER, Pedro. “Cinema catástrofe, prazer estético e política: Os Estados Unidos e a última possibilidade de utopia.” *Contracampo*, 10/01/2007, disponível em <http://www.contracampo.com.br/49/catastrofe.htm>
- CAUSO, Roberto de Sousa. “Os Cosmonautas”. *Terra Magazine*, 19/08/2006, disponível em <http://noticias.terra.com.br/imprime/0,,OI1100146-EI6622,00.html>
- “A Primeira onda de ficção científica brasileira”. *Terra Magazine*, 19/08/2006, disponível em <http://terraramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1100112-EI6622,00.html>
- GARCIA, Estevão. “A partir de agora, vamos falar espanhol”, Contracampo n. 84, disponível em <http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>
- INTERNET MOVIE DATABASE: <http://www.imdb.com>.
- MNEMOCINE: www.mnemocine.com.br.
- SCHMELZ, Ítala, ROJAS, Vânia e OROZCO, Héctor. “...Mais perto que Hollywood, mais divertido, mais mexicano”, disponível em <http://2006.festivaldorio.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=77&sid=27>
- URQUIDI, Vivian F. D. “Diversidade cultural nas sociedades latino-americanas”, INTERCOM, XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande, MS, disponível em <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/4327/1/NP1URQUIDI.pdf>

VASCONCELLOS, Rogério A. de. "Entrevista com Márcio Napoli, criador de *Céus de Fuligem*". *Scarium on-line*, 25/04/2006, disponível em
<http://www.scarium.com.br/noficcao/entrevista04.html>

WERNECK Ana. "Luta Livre no Espaço", disponível em
<http://2006.festivaldorio.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=72&sid=27>

f. Material de arquivo

MACABRO DR. SCIVANO, O. folheto de divulgação arquivado na Cinemateca Brasileira.
TRAPALHÕES NA GUERRA DOS PLANETAS, OS. material de divulgação arquivado
na Cinemateca Brasileira.

g. Entrevistas

ANCHIETA, José de. *José de Anchieta: entrevista* [por e-mail]. Entrevista feita
por alsuppia@uol.com.br em 8/10/2005.

-----, *José de Anchieta: entrevista* [por e-mail]. Entrevista concedida
a alfredo.luiz5@terra.com.br em 30/5/2007.

BARRO, Máximo. *Máximo Barro: entrevista* [gravada em mini-DV]. Entrevista realizada
por Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia em 7/10/2005.

CALIFE, Jorge Luiz. *Jorge Luiz Calife: entrevista* [por e-mail]. Entrevista realizada por
Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia em 11/04/2006.

CAMARGO, Claudine Perina. *C Perina C: entrevista* [por e-mail]. Entrevista feita por
alsuppia@terra.com.br em 23/2/2006.

-----, *C Perina C: entrevista* [gravada em mini-DV]. Entrevista
realizada por Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia em 22/12/2006.

CANELA, Carlos. *Carlos Canela: entrevista* [por e-mail]. Entrevista concedida a
alfredo.luiz5@terra.com.br em 5/6/2007.

CARNEIRO, André. *André Carneiro: entrevista* [por e-mail]. Entrevista feita por
alfredo.luiz5@terra.com.br em 8/2/2006.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Roberto de Sousa Causo: entrevista* [gravada em mini-DV]
realizada por Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia em 2/4/2006.

DALAMBERT, Adalberto. *Adalberto Dalambert: entrevista* [por e-mail]. Entrevista feita
por alfredo.luiz5@terra.com.br em 13/2/2006.

GINWAY, M. Elizabeth. *M. Elizabeth Ginway: entrevista* [por e-mail]. Entrevista feita por
alfredo.luiz5@terra.com.br em 10/2/2006.

LODI-RIBEIRO, Gerson. *Gerson Lodi-Ribeiro: entrevista* [por e-mail]. Entrevista feita por
alfredo.luiz5@terra.com.br em 4/3/2006.

MARTINS, Paulo Bastos. *Paulo Martins: entrevista* [gravada em mini-DV]. Entrevista
realizada por Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia em 17/8/2005.

MONDINI, Eduardo. *Eduardo Mondini: entrevista* [por telefone]. Entrevista feita por
Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia em 18/6/2006.

OLIVEIRA JR., Henrique. *Henrique de Oliveira Jr.: entrevista* [gravada em mini-DV].
Entrevista realizada por Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia em 22/12/2006.

PAULA, Francisco de. *Francisco de Paula: entrevista* [por telefone]. Entrevista feita por Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia em 13/09/2005.

PAZ, Mariano. *Mariano Paz: entrevista* [por e-mail]. Entrevista feita por alsuppia@terra.com.br em 22/7/2007.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Antônio Leão da Silva Neto: entrevista* [por e-mail]. Entrevista feita por alsuppia@terra.com.br em 7/10/2005.

VIEIRA, Clóvis. *Clóvis Vieira: entrevista* [gravada em mini-DV]. Entrevista realizada por Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia em 7/03/2006.

XAVIER, Júlio. *Júlio Xavier: entrevista* [gravada em mini-DV]. Entrevista realizada por Cybelle Tedesco em dez/2006.

Anexos

a. Breve histórico da literatura de ficção científica internacional

Embora tenha até agora se mostrado a expressão mais adequada para nomear todo um conjunto de obras literárias, teatrais, cinematográficas, etc., “ficção científica” encerra em si uma ambigüidade ou paradoxo na relação de seus termos. Isso porque une “ficção”, palavra que pressupõe uma narrativa, o relato de um fato irreal ou jamais acontecido, a “ciência”, campo cultural humano central há pelo menos três séculos, comprometido com a descrição e compreensão do mundo real. Convém avaliar até que ponto esse paradoxo ainda se justifica ou é produto de uma concepção de mundo consolidada a partir da “Revolução Científica”, da escalada do pensamento científico; até que ponto “ficção” e “ciência”, “fantasia” e “realidade”, “poesia” e “cálculo” são irreconciliáveis.

Brian Stableford assinala que os conceitos contidos no termo “ficção científica” não existiram até pelo menos o fim do século XVIII.⁶⁴⁹ Portanto, a busca de uma “tradição” da ficção científica anterior ao século XIX, que remonta à Antigüidade e à Idade Média, não faria sentido senão retrospectivamente.⁶⁵⁰ Para Stableford, quatro estímulos provenientes da própria história da humanidade tiveram papel preponderante no imaginário especulativo que desembocou no gênero da ficção científica: 1) a revolução nos transportes, 2) a teoria da evolução de Charles Darwin, 3) o movimento socialista e 4) o advento da guerra em larga escala.⁶⁵¹ O autor assinala que “não seriam tão importantes as verdadeiras implicações lógicas e sociais desses desenvolvimentos, mas o efeito que tiveram no imaginário popular.”⁶⁵² Stableford observa ainda que, no início, esses quatro estímulos operavam separadamente, com escritores dedicando-se à especulação de apenas um deles por vez, como Jules Verne e seus veículos maravilhosos ou H.G. Wells e suas predições do futuro evolutivo da humanidade. Com o tempo, os quatro tipos de ficções, derivadas das

⁶⁴⁹ Brian STABLEFORD, “Marriage of science and fiction”, em Robert HOLDSTOCK, (ed.), *Encyclopedia of Science Fiction*. London: Octopus, 1978, p. 20.

⁶⁵⁰ Ibid., p. 27.

⁶⁵¹ Cf. Ibid., p. 20.

⁶⁵² Ibid., p. 20.

reações aos quatro desenvolvimentos supracitados, começaram a se fundir, como em obras de Wells, nas quais evolução biológica e social passam a dividir o cenário. Gradualmente, essas quatro tendências se uniram conformando o todo que seria entendido como *scientific romance* ou, posteriormente, ficção científica.⁶⁵³ Baseado em correspondência publicada na revista *Science Fiction Studies* e em *Explorers of the Infinite*, de Sam Moskowitz, Isaac Asimov comenta que a expressão “ficção científica” parece ter sido usada pela primeira vez por William Watson em *A Little Earnest Book Upon a Great Old Subject* (Darton & Co., 1851), porém só ganharia grande popularidade quando fosse reapresentada por Hugo Gernsback em 1929.⁶⁵⁴

De certa maneira, é consensual que Hugo Gernsback (1884-1967), escritor norte-americano nascido em Luxemburgo, tenha sido o principal responsável pela popularização da expressão *science fiction* nos EUA, na década de 1920. Editor e fundador da primeira revista de ficção científica, *Amazing Stories*, Gernsback também era engenheiro, sendo o primeiro a enunciar o princípio do radar, em 1911. O pesquisador brasileiro Roberto de Sousa Causo, autor de *Fantasia, Ficção Científica e horror no Brasil – 1875 a 1950*, esclarece que o termo “ficção científica” (*science fiction*) surgiu em julho de 1929 na revista *Science Wonder Stories*, criada por Hugo Gernsback. Antes, porém, Gernsback chamou o gênero de *scientification*, designando o conteúdo publicado numa revista lançada por ele anteriormente, em 1926, com o nome de *Amazing Stories* – essa sim

⁶⁵³ Brian STABLEFORD, “Marriage of science and fiction”, em Robert HOLDSTOCK, (ed.), *Encyclopedia of Science Fiction*. London: Octopus, 1978., p. 20.

⁶⁵⁴ A expressão ‘ficção científica’ parece ter sido usada pela primeira vez por William Watson em *A Little Earnest Book Upon a Great Old Subject* (Darton & Co., 1851). V. “On the Age of the Term Science Fiction”, em *Science Fiction Studies*, julho de 1976, p. 213. A expressão só se tornou popular quando foi reapresentada por Hugo Gernsback em 1929. V. *Explorers of the Infinite*, de Sam Moskowitz (Cleveland, The World Publishing Co., 1963, pp. 313-333 (nota de rodapé na p. 272 de Isaac ASIMOV, *O Melhor da Ficção Científica do Século XIX*). Asimov está remetendo a correspondência do escritor Brian Aldiss, publicada na *Science Fiction Studies* de julho de 1976, disponível em <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/9/notes9.htm>, e reproduzida na íntegra a seguir: **On the Age of the Term "Science Fiction."** May I ask the learned readership if they still imagine that Hugo Gernsback coined the term "science fiction"? There reposes in the Bodleian a copy of William Watson's *A Little Earnest Book upon a Great Old Subject*, published by Darton & Co. in 1851, the year of the Great Exhibition; the copy remained unopened and unread until I had Chapter 10 xeroxed. Watson wrote: "Campbell says that 'Fiction in Poetry is not the reverse of truth, but her soft and enchanting resemblance.' Now this applied especially to Science-Fiction, in which the revealed truths of Science may be given, interwoven with a pleasing story which may itself be poetical and true...." A sensible prescription for science fiction! Notice that this coinage comes less than a decade after the date the OED gives for the first use (a deliberate coinage by Dr Whewell) of the word "scientist." (Campbell? Well, yes, Thomas Campbell, presumably.) —**Brian W. Aldiss.**

a primeira revista especializada em FC. Causo observa que publicações como essas faziam parte de um fenômeno editorial conhecido como *pulp magazines* – revistas impressas em papel barato, feitas com a parte menos nobre da madeira, a “polpa” (*pulp*), cobrindo gêneros variados: ficção científica e fantasia (*Astounding Stories*, *Astonishing Stories*, *Wonder Stories*, *Marvel Stories*, *Startling Stories*, etc.), fantasia e horror (*Weird Tales*), ficção de detetives (*Detective Story Monthly*, *Black Mask*), western (*Western Stories*), histórias de amor (*Love Stories*), histórias de esportes, de guerra, etc. Em oposição às *pulp* havia as *slick magazines*, “revistas de papel liso brilhante, que publicavam formas de ficção mais aceitas pela cultura literária.”⁶⁵⁵ Causo comenta também que “Ao pensar sua então *scientification*, Gernsback a definiu do seguinte modo: ‘Por *scientification* quero dizer o tipo de história escrita por Jules Verne, H.G. Wells e Edgar Allan Poe – um encantador *romance* entremeado de fato científico e visão profética.’”⁶⁵⁶ A propósito, Ciencificção (*scientification*), primeiro termo cunhado por Gernsback, também foi usado no Brasil, por um bom tempo, para classificar textos que hoje consideramos ficção científica. Segundo Fausto Cunha, a designação ficção científica só se fixaria entre o público brasileiro no final da década de 50, coexistindo durante algum tempo com *ciência-ficção*, mas sem nunca substituir por completo o termo original *science fiction*. Houve ainda outras sugestões de nome para o gênero, como *fantasciência*, por exemplo, mas que não tiveram sucesso.⁶⁵⁷

Ainda em 1965, a editora paulistana Edart lança, dentro de sua “Coleção Ciencificção”, *Além do Tempo e do Espaço – Antologia de Ciencificção*, contendo 13 contos de autores brasileiros, dentre eles Rubens Teixeira Scavone, Lygia Fagundes Telles, André Carneiro, Nilson Martello, Ney Moraes e Jerônimo Monteiro.

A rigor, *science fiction* é o nome de um gênero inicialmente literário, mas que depois se estendeu a outras artes. Sua nascente está principalmente nas obras de Mary Wollstonecraft Shelley, H. G. Wells, Jules Verne e Edgar Allan Poe.

Shelley é autora de um romance seminal para o gênero, considerado por muitos como fundador da ficção científica: *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*, de 1818. Nessa

⁶⁵⁵ Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 51.

⁶⁵⁶ Ibid., p. 52.

⁶⁵⁷ Fausto CUNHA, “A Ficção Científica no Brasil – Um planeta quase desabitado”, em L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, p. 7.

narrativa de inspiração gótica e alusiva ao mito de Prometeu, já se pronunciam marcadamente repercussões modernidade científica e a hipótese da criatura artificial.

Verne começou a publicar seus “romances de ciência” em 1863. Dentre seus livros mais famosos estão *Viagem ao Centro da Terra* (1864), *Da Terra à Lua* (1865), *Ao Redor da Lua* (1870) e *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870). A propósito, Roberto de Sousa Causo observa que, nos EUA, Luis P. Senarens (1863-1939) foi considerado “o Jules Verne americano”, chegando a influenciar o escritor francês, com apropriações de parte a parte.⁶⁵⁸

Wells iniciou sua série de obras de ficção científica com *A Máquina do Tempo*, publicado em 1895. Também são dele *O Homem Invisível* (1897) e *Guerra dos Mundos* (1898). Há certo consenso segundo o qual a genuína ficção científica ou FC moderna teria surgido de fato somente a partir de Verne e Wells.⁶⁵⁹ Também podem ser considerados precursores ou fundadores da FC, além de Shelley, Wells, Verne e Poe, Olaf Stapledon e H.P. Lovecraft. Trata-se, portanto, de um gênero eminentemente moderno, surgido no século XIX, de notáveis afinidades com a industrialização e o cientificismo. Além disso, uma vez que consideremos Shelley, Wells, Verne e Poe fundadores ou pais da ficção

⁶⁵⁸ Cf. Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 215.

⁶⁵⁹ Gilberto SCHOEREDER, *Ficção Científica*, pp. 18-9. L. David Allen considera Verne o primeiro praticante da FC hard extrapolativa, enquanto Wells seria o primeiro praticante da FC soft extrapolativa (v. L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, pp. 32-3). Isso porque Verne era muito preocupado com a validade dos conceitos científicos presentes em suas estórias, enquanto Wells se interessava muito mais pelos desdobramentos do impacto científico e tecnológico nas sociedades. Dessa forma, teríamos o que para muitos são os 2 pais da FC também como fundadores de duas grandes vertentes: Verne e a FC *hard* de caráter eminentemente utópico; Wells e a FC *soft* de caráter eminentemente distópico. Contudo, é mister observar que o reconhecimento de tais categorias e vertentes deve ser utilizado com muita cautela, pois reproduz um modo de pensar questionável que divide as ciências em “duras” e “macias”. Além disso, a divisão entre FC extrapolativa e especulativa nem sempre é clara e objetiva, assim como o reconhecimento do caráter utópico ou distópico de uma obra de FC também é arriscado. Afinal, todas as categorias e tendências aqui mencionadas se interpenetram continuamente. O que podemos ter, ao analisar uma determinada obra de FC (um livro, um filme, etc.), é o maior destaque para este ou aquele aspecto, maior esforço para a construção de um discurso utópico ou distópico. *Metropolis*, de Fritz Lang, é um bom exemplo nesse sentido. O filme está investido das duas correntes, a utópica e a distópica, com destaque ora para uma, ora para outra. Pois há utopia na cidade ultramoderna de Lang, no sonho babélico, na velocidade da tecnologia e monumentalidade da arquitetura, enquanto, nos subterrâneos, a distopia se instala no mundo infernal reservado à classe trabalhadora, renegada pela utopia tecnológica. Darko Suvin discorda frontalmente da referência a Júlio Verne como “profeta das geringonças do futuro” ou expoente de uma FC extrapolativa. Segundo Suvin, Verne não escreveu antecipações, exceto por alguns poucos textos, e a obra do escritor francês não seria de fato extrapolativa (Cf. Darko SUVIN, *Matamorphoses of Science Fiction*, p. 148).

científica, fica evidente o pioneirismo anglo-francês e americano no gênero ou, em outras palavras, sua maternidade na Europa e América industrializadas.

No entanto, demarcar exatamente onde e quando começa a ficção científica não é tarefa livre de controvérsias. Roberto de Sousa Causo observa que a FC surge notadamente na última década do século XIX, com o fenômeno das *pulp magazines*. Mas Causo relembra que, antes disso, já existia o chamado *scientific romance*: “É justo afirmar, portanto, que a ficção científica já existia como *scientific romance* desde a primeira metade do século XIX. E a continuidade entre uma e outra é direta e sem interrupção.”⁶⁶⁰

Não obstante, alguns estudiosos⁶⁶¹ entendem que as raízes da FC remontam a tempos ancestrais. Dessa forma, embora se trate de um gênero moderno que privilegia temas como a tecnologia, as ciências exatas, humanas e biológicas, a ficção científica também tem ampla ligação com narrativas míticas. De fato, podemos reconhecer o embrião da ficção científica em narrativas ancestrais. Alguns dos mitos mais recorrentes da literatura e do cinema do gênero têm sua origem em lendas gregas e hebraicas. Por exemplo, muitos dos maravilhosos seres artificiais, tais como os robôs ou andróides, têm sua matriz no mito hebraico do Golem. As aventuras de Dédalo, sobre a tecnologia e o ímpeto humano de sobrepujar a natureza, também poderiam ser consideradas uma espécie de protonarrativa de ficção científica. Dédalo é o gênio criador da vaca artificial que leva Pasífae e o touro de Poséidon a gerarem o híbrido Minotauro. Construtor do labirinto de Creta, Dédalo é aprisionado em sua própria obra por ordem do Rei Minos, mas consegue escapar, com seu filho Ícaro, graças às asas de pena e cera que havia inventado. O mito grego de Prometeu introduz outro elemento caro à ficção científica. O titã, punido por ter roubado o fogo dos deuses, que entregou aos mortais, ilustra a busca de controle da natureza através da técnica, sob o discurso moral do poder e da culpa.

Assim, segundo autores como Ursula K. Le Guin, a FC seria uma transposição de mitos ancestrais para tempos modernos, de forma revigorada; enfim, uma “mitologia moderna”. Sobre isso, Mário da Silva Brito observa:

⁶⁶⁰ Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 52.

⁶⁶¹ Dentre eles Peter NICHOLLS, autor de *Fantastic Cinema: An illustrated survey* (London: Ebury Press, 1984), entre outros.

A ficção científica, muito embora trate de mundos desconhecidos, de universos vagamente pressentidos, de objetos não identificados, de *robots* e monstros, de fenômenos estranhos, de seres extraterrenos ou potências invisíveis, de naves estapafúrdias, de galáxias, de civilizações e cultura de outros planetas, é, em vez de escapistas, vincadamente humana e dá a dimensão da perplexidade do homem na hora histórica em que vive. Pertence, como consequência, a um mundo que, pela exacerbação do conhecimento, derrogou as certezas que conquistara com o auxílio da própria ciência. (...) A ficção científica faz as vezes, enfim, de uma Cosmogonia. O Fabuloso de tal forma envolveu o homem que tudo é mágico, mirabolante, absurdo, inédito e... possível.⁶⁶²

Nessa linha de pensamento, é possível reconhecer uma proto-ficção-científica. Segundo Roberto de Sousa Causo, “As obras mais antigas apontadas como proto FC são viagens fantásticas descritas em épicos antigos: *O épico de Gilgamesh*, um texto sumério sobrevivente em placas de argila, *A Odisséia*, de Homero, e *A Argonautica*, de Apolônio de Rodes.”⁶⁶³ Com efeito, a primeira obra de proto-FC poderia ser *A Epopéia de Gilgamesh*, texto de cerca de 2001 a.C. que narra as aventuras de um rei semi-deus, estabelecendo algumas matrizes da viagem fantástica e dos seres extraordinários, tema e personagens recorrentes na ficção científica. Depois de *Gilgamesh*, uma extensa lista de obras se sucedem na evolução de uma suposta proto-FC: *A Odisséia*, de Homero (oitavo século a.C.); *The Bird*, por Aristófanes (414 a.C.); *Timaios e kritias*, diálogos de Platão (c350 a.C.); *Heliopolis*, de Iambolous (c260 a.C.); *A argonáutica*, de Apolônio de Rodes (c250 a.C.); *Somnium Scipianus*, de Marcus Cicero (45 a.C.); *Facies in Orbe Lunare* (ou *De Facie in Orbe Lunare*, *Na Superfície do Disco Lunar*), de Plutarco (c100 AD), que viveu aproximadamente de 50 a 125 d.C.; *Of Marvels Beyond Thule*, de Antonius Diogenes (c100 AD); e *Alethes Historia* (ou *Vera Historia*), de Luciano de Samósata (c170 AD), escritor sírio que viveu aproximadamente de 125 a 200 d.C.⁶⁶⁴

Posteriormente, Ludovico Ariosto escreve *Orlando Furioso* (1516). Em 1634, Ludwig Kepler, filho de Johannes Kepler, publica *Somnium*, obra do pai sobre viagem

⁶⁶² Mário da Silva BRITO, *Ângulo e Horizonte*, p. 188.

⁶⁶³ Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 64.

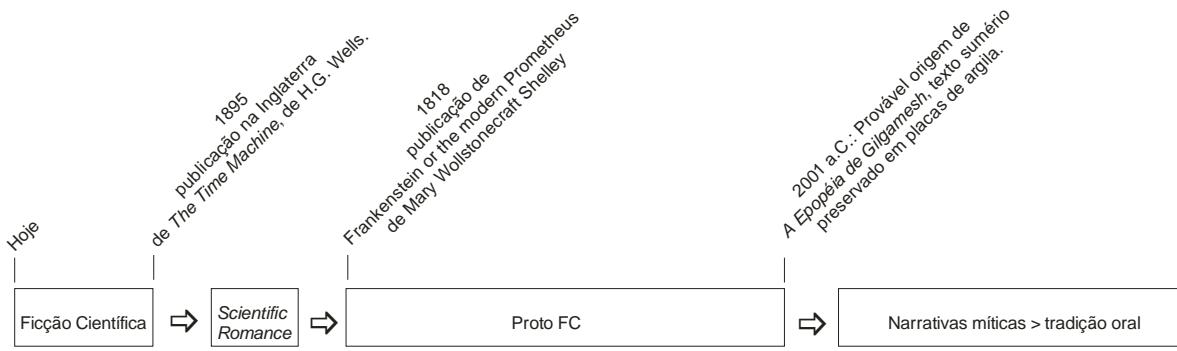
⁶⁶⁴ Essa lista consta de nota na p. 303 do livro de Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil*, na qual o autor brasileiro cita como fonte o livro *The Illustrated Book of Science Fiction*, p. 35, de Ashley. Os dados aqui apresentados também foram extraídos do livro de Gilberto Schoederer, *Ficção Científica*.

fictícia à Lua. *Man in the Moone*, de Francis Godwin, é publicado em 1638. Um dos mais importantes precursores da ficção científica ainda seria Cyrano de Bergerac (1619-1655), que escreveu *Viagens aos Estados e Impérios da Lua* (ou *História Cômica dos Estados e Impérios da Lua*, 1657) e *Viagens aos Estados e Impérios do Sol* (ou *História Cômica dos Estados e Impérios do Sol*, 1662), onde as viagens espaciais são feitas com foguetes. Segundo Gilberto Schoereder, Cyrano “(...) mencionou algumas teorias e hipóteses científicas, descrevendo ‘máquinas falantes’ e referindo-se à força ascensional do ar quente.”⁶⁶⁵ O autor comenta também que, segundo Isaac Asimov, Cyrano de Bergerac teve “um notável lampejo de intuição” ao sugerir foguetes para viagens à Lua, pois o princípio depende da 3^a Lei do Movimento enunciada por Isaac Newton em 1687. Depois de Cyrano de Bergerac, teremos Jonathan Swift com *As viagens de Gulliver* (1726), Ludwig Holberg, com *Nicolai Klimii iter subterraneum* (1741), Voltaire (1694-1798), com *Micrômegas* (1750), e Willem Bilderdijk, com *A Short Account of a Remarkable Aerial Voyage and Discovery of a New Planet* (1813), dentre os autores que flertaram com os temas e o estilo que viriam depois a conformar o que atualmente conhecemos como FC.

Mary Shelley, com *Frankenstein ou O Prometeu Moderno* (1818), e Robert Louis Stevenson, com *O Médico e o Monstro* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), entre outros, poderiam figurar como autores que deram continuidade à proto-FC - senão já autores de ficção científica.

Assim, se fosse possível retornar no tempo, considerando a proposta de autores que vêm a FC como um fenômeno complexo e prolongado (por exemplo, Peter Nicholls), e não como mera manobra comercial, produto de uma sociedade de massas, talvez pudéssemos percorrer o seguinte trajeto:

⁶⁶⁵ Gilberto SCHOEREDER, *Ficção Científica*, p. 17.



Por outro lado, segundo uma abordagem mais restritiva e menos retrospectivista (ou *whiggista*, como se queira), para efeito de simplificação pode-se considerar a publicação de *A Máquina do Tempo*, de H.G. Wells, em 1895, o marco inicial da ficção científica tal como a entendemos hoje. Wells, Jules Verne (e, acrescento, Edgar Allan Poe) seriam os escritores com maior influência sobre uma primeira geração de autores de FC, aqueles que, segundo Causo e outros estudiosos, integram a chamada *pulp era*. Como já vimos, Hugo Gernsback será o detonador da *pulp era* da FC nos EUA, publicando em suas revistas obras de Wells, Verne, Poe, Lovecraft e outros.

Na Europa, o tcheco Karel Čapek publica a peça *R.U.R.*, em 1921, onde pela primeira vez se utiliza o termo “robô” para distinguir humanóides artificiais. Em 1923, o escritor russo Alexei Tolstoi publica *Aelita*, sobre viagem ao planeta Marte e contato com uma civilização avançada.⁶⁶⁶ Em 1932, o britânico Aldous Huxley publica *Admirável Mundo Novo*, sobre uma sinistra sociedade do futuro dominada por uma extração da ideologia fordista. Em 1949, George Orwell publica seu libelo contra o totalitarismo, *1984*, provavelmente com inspiração no romance *Nós*, do russo Yevgueni Zamiátin, no Brasil publicado como *A Muralha Verde*.

Nos EUA, depois de Hugo Gernsback, outro editor-escritor de FC que se tornaria famoso é John W. Campbell Jr., à frente da revista *Astounding Science Fiction*, lançada em 1927. Campbell também era escritor de FC e usava o pseudônimo Don A. Stuart. O trabalho de Campbell Jr. é considerado um passo à frente da *pulp era* e berço da *Golden Age* ou “grande geração” da FC, na qual ganhando notoriedade autores como

⁶⁶⁶ V. Gilberto SCHOREDER, *Ficção Científica*, p. 22.

Eric Frank Russel, L. Sprague De Camp, Lester Del Rey, Arthur C. Clarke, Ray Bradbury, A.E. van Vogt, Theodore Sturgeon, Curt Siodmak, Robert A. Heinlein, Isaac Asimov e Fritz Leiber. Para muitos, Campbell foi pioneiro da FC intelectualizada. O exemplar de julho de 1927 da revista *Astounding* é tido por fãs da FC nos EUA como marco inicial da “Idade de Ouro” da FC, conforme observa Gilberto Schoereder.⁶⁶⁷ Sobre a *pulp era*, Roberto de Sousa Causo comenta:

No campo da ficção científica, talvez o que mais se nutriu das revistas populares, já destacamos alguns nomes – E.E. “Doc” Smith, o inventor do *space opera*, e Stanley G. Weinbaum, um precursor do que viria a ser chamado (e contestado) como a *golden age* da ficção científica, um período bastante fértil, dominado pela atuação de John W. Campbell Jr. como editor de *Astounding Science Fiction*.

Para muitos – uma maioria de norte-americanos – Campbell trouxe maturidade à FC publicada em revistas, após os anos de adolescência, exigindo maior rigor científico de seus escritores, muitas vezes sugerindo enredos e temas (ele fora um autor de relevo nos anos da *pulp era*) e enfatizando a extração e especulação científica e social. Nessa época, os anos 40-50, formaram-se os grandes nomes da FC mundial, incluindo Asimov, Clarke, Robert A. Heinlein, Theodore Sturgeon e dúzias de outros que deixaram suas marcas de maneira indelével. É claro, setores novos e mais intelectualizados da ficção especulativa igualmente contestam a primazia desse período, tentando transferí-la para a chamada *new wave*, que esteve em alta nos anos 60 e 70, marcada por experimentalismos formais e temáticos e por uma atitude mais vanguardista, em relação à “velha guarda” do gênero.

No que diz respeito à contribuição das *pulp magazines*, parece razoável aceitá-la como de modelagem de convenções e dispositivos, abertura de horizontes temáticos, aperfeiçoamento técnico de autores e formação de um público fiel.⁶⁶⁸

A *new wave* referida por Causo sucedeu o “período Campbell” ou a *golden age*. Dentre os autores considerados do período estão Brian Aldiss, no Reino Unido, e Phillip K. Dick, nos EUA.

Nos anos 1970, ganha relevo o feminismo na ficção científica, com autores como Ursula K. Le Guin (*The Left Hand of Darkness*, *The Dispossessed*), Joana Russ (*The Female Man*) ou Octavia Butler.

⁶⁶⁷ Gilberto SCHOEREDER, *Ficção Científica*, p. 21-2.

⁶⁶⁸ Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 261-2.

Nos anos 1980, surge dentro da literatura de ficção científica o movimento *cyberpunk*, encabeçado por escritores como Bruce Sterling ou William Gibson, autor de *Neuromancer* (1985), considerado por muitos obra fundadora da vertente.

Ficção científica pós-moderna é um rótulo que se tem comentado bastante nas últimas décadas e, atualmente, no século XXI, presenciamos um *revival* da FC *hard* e da *space opera*.

b. Breve histórico da literatura de ficção científica brasileira

Roberto de Sousa Causo observa que a primeira narrativa utópica em português é *História do Futuro* (1718), do Padre Antonio Vieira⁶⁶⁹, e situa o período pioneiro da ficção científica no Brasil entre cerca de 1850 e 1958. Dentre os pioneiros da ficção científica nacional estão: Augusto Emílio Zaluar, com *O Doutor Benignus* (1875); Albino José Ferreira Coutinho, com *A Liga dos Planetas* (1923); Rodolpho Teophilo, com *O Reino de Kiato* (1922); Gastão Cruls, com *Amazônia Misteriosa* (1925); Monteiro Lobato, com *O Presidente Negro ou O Choque das Raças* (1926); Adalzira Bittencourt, com *Sua Exceléncia o Presidente da República no ano 2500* (1929); Menotti del Picchia, com *A Filha do Inca* ou *A República 3000* (1930); Berilo Neves, com *A Costela de Adão* (1932); Epaminondas Martins, com *O Outro Mundo* (1934); Érico Veríssimo, com *Viagem à Aurora do Mundo* (1939), Afonso Schmidt, com *Zanzalá e o Reino do Céu* (1949) e, finalmente, Gastão Cruls, com *A Amazônia misteriosa* (1957). Viagens no tempo, a mundos perdidos ou a estados utópicos são situações recorrentes nesse período. Alguns desses autores notabilizaram-se por obras não enquadradas na ficção científica, outros deram continuidade a uma produção relevante no gênero. Este último é o caso de Jerônymo Monteiro (*3 meses no século 81*, 1947), autor de ficção científica de relevo na década de 30⁶⁷⁰. Fausto Cunha considera Jerônymo Monteiro ao mesmo tempo um antecessor, um continuador e um entusiasta da literatura de FC no Brasil, publicando inicialmente o romance *Três Meses no Século 81* (de 1947), seguido de *Fuga para Parte Alguma, Os Visitantes do Espaço* e *Tangentes da Realidade*. Cunha bem lembra que Monteiro colaborou intensamente em revistas e jornais, manteve na Tribuna de Santos uma seção especializada e foi o primeiro

⁶⁶⁹ Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 59.

⁶⁷⁰ Segundo Roberto de Sousa Causo, “De qualquer modo, há um marco nos anos 30 – a produção de Jerônymo Monteiro, autor que, reconhecidamente, escrevia uma ficção científica com consciência de se realizar (*sic*) como um gênero distinto. Mas sua ficção científica era pouco tecnológica e influenciada por H.G. Wells, o escritor do século XIX que balizou muito da ficção científica da *pulp era*. Tanto que a contribuição mais clara de Monteiro para o que poderíamos chamar de uma *pulp fiction* brasileira, o herói Dick Peter, apareceu numa série de livros escritos sob o pseudônimo de ‘Ronie Wells’.” (Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 283).

Diretor de redação do *Magazine de Ficção Científica*, editado pela Globo. Além disso, Monteiro dedicou-se no início à ficção policial e deixou obras de literatura infantil.⁶⁷¹

Roberto Causo observa que a primeira geração de escritores de ficção científica no Brasil foi claramente influenciada por Verne, Wells e o fascínio tecnológico daquele tempo – o deslumbramento da eletricidade e o entusiasmo com a aviação, conforme comenta também Fausto Cunha⁶⁷². No entanto, Causo assinala que as obras pioneiras de ficção científica no Brasil teriam uma retórica mais ingênua e incipiente em termos científicos, bem como menos afirmativa em termos tecnológicos, se comparadas à produção americana, britânica ou francesa. O autor atribui essa característica à situação do país no contexto geopolítico e econômico. Para Causo,

Se esse contexto responde pela fraca exploração da ciência e tecnologia, em comparação com o *scientific romance* inglês, francês (verniano) e norte-americano, a ausência da aventura, outro componente fundamental do gênero (*romance*, em inglês, é traduzido como romanesco, aventureSCO, extraordinário), é respondida pela imobilidade social própria do mesmo aspecto colonial que determinou a ausência de instituições e do pensamento científico no Brasil. Imobilidade social e a ausência de perspectivas imediatas de mudança, mudança em geral promovida pela consciência do avanço científico e técnico. O Brasil do século XIX e início do XX era uma nação espectadora, e não agente nesse processo. E aventura pressupõe ação, a presença de agentes que se posicionam na linha de frente (às vezes como realizadores, outras como repressores) da mudança. Nesse sentido, o elemento romanesco de Wells foi bem menos incorporado que os elementos discursivos, retóricos. Não há Viajante do Tempo, mas *espectadores*, nos primeiros *scientific romances* brasileiros. Simultaneamente, a ênfase em aspectos sentimentais sobre os aventureSCOS estava em concordância com os gostos da época, estabelecidos pelo romance-folhetim, e que certamente se encontravam mais próximos da imobilidade da burguesia brasileira de então.⁶⁷³

Paralelamente a isso, Causo também reconhece um forte discurso racista, com a incorporação de teorias eugênicas e do darwinismo social nas primeiras obras de ficção

⁶⁷¹ Fausto CUNHA, “Ficção científica no Brasil – Um planeta quase desabitado”, em L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção científica*, p. 10.

⁶⁷² Fausto CUNHA, “Ficção científica no Brasil – Um planeta quase desabitado”, em L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção científica*, p. 8. Esse fascínio tecnológico pode ser verificado também no primeiro cinema de ficção científica e hoje, aos olhos do observador contemporâneo, naturalmente parece ingênuo.

⁶⁷³ Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 145.

científica brasileiras, em especial as de Monteiro Lobato e Adalzira Bittencourt. Embora reconheça as implicações do contexto cultural brasileiro da época no imaginário dos autores, Causo não concorda com Fausto Cunha quando este declara que a ficção científica propriamente dita só surge no Brasil na década de 30, estimulada pelo processo de industrialização e urbanização no país.⁶⁷⁴ Essa análise relacional da ficção científica com o contexto cultural (econômico, científico e tecnológico) pode ser explicada pelo raciocínio de Thomas D. Clareson, citado por Causo:

[N]enhuma sociedade pode desenvolver uma ficção científica até que ela alcance um certo estágio de inquirição científica e desenvolvimento tecnológico; antes desse momento, ela não terá os escritores e a audiência para a ficção científica porque, individualmente e coletivamente, o interesse literário jaz em outra parte. Fornecidas essas premissas, deve-se notar que ficção é um *continuum* que tem certas convenções estabelecidas, das quais escritores e leitores esperam fazer uso. Exemplos são abundantes: a viagem à Lua no século XVII, a “história do futuro” criada em revistas especializadas dos anos quarenta, o encontro com uma cultura (alienígena) supostamente desaparecida, seja ela terrestre (século XIX) ou extraterrestre (século XX).⁶⁷⁵

Adam Roberts vai ainda mais longe ao sugerir que a ficção científica estaria muito mais ligada ao Imperialismo do que à ideologia resultante da Revolução Industrial. Roberts observa que a ficção científica desenvolveu-se principalmente em nações imperialistas, como França e Reino Unido, e reconhece a ideologia imperialista em diversas obras do gênero, como em *Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells.⁶⁷⁶

De fato, a análise relacional entre o gênero da ficção científica e o contexto cultural não pode ser descartada, muito embora, conforme bem lembra Causo, exemplos de obras brasileiras supostamente de ficção científica anteriores à década de 30 sugiram que essa lógica nem sempre é determinante. No cinema, forma de arte profundamente ligada à tecnologia e ao poder econômico, a questão se coloca de forma ainda mais clara.

⁶⁷⁴ Cf. *Ficção científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 282-3.

⁶⁷⁵ Thomas D. CLARESON, “The Emergence of Science Fiction: The beginning through 1915”, em BARRON, *Anatomy of Wonder* 4, p. 5, apud Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 57-8.

⁶⁷⁶ Cf. Adam ROBERTS, *Science Fiction*, p. 65.

Após a geração pioneira da ficção científica no Brasil, outro momento digno de nota é a chamada Geração GRD, surgida nos anos 60. GRD vem de Gumercindo da Rocha Dórea, o editor de obras como *As Noites Marcianas* (1960), de Fausto Cunha, *Eles Herdarão a Terra* (1960), de Dinah Silveira de Queiroz, *Fuga para Parte Alguma* (1961), de Jerônimo Monteiro e *Diálogo dos Mundos* (1961), de Rubens Teixeira Scavone, entre outras. Roberto de Sousa Causo coloca a geração GRD no centro da “Primeira Onda” da ficção científica brasileira, período que iria de 1958 a 1971, aproximadamente.⁶⁷⁷

Dentre os principais autores da “Primeira Onda” estão Rubens Teixeira Scavone (*O homem que viu o disco-voador*, 1958), Dinah Silveira de Queiroz (*Eles herdarão a Terra*, 1960), Fausto Cunha (*As noites marcianas*, 1960), Jerônimo Monteiro (*Fuga para parte alguma*, 1961, *Os visitantes do espaço*, 1963 e *Tangentes da realidade*, 1969), Nilson Martello (*Mil sombras da nova lua*, 1961) e André Carneiro (*O diário da nave perdida*, 1963). Seriam marcos do fim desse período a extinção do *Magazine de Ficção Científica*, em 1971, ou ainda antes o famoso Simpósio de Ficção Científica no Rio de Janeiro, em 1969, organizado por José Sanz e o Instituto Nacional do Cinema. Esse evento contou com a presença de escritores e cineastas destacados como Brian Aldiss, Fredrick Pohl, Arthur C. Clarke e Wolf Rilla, entre outros.

Segundo a pesquisa de Causo, concluimos que a ficção científica no Brasil nunca se beneficiou de uma *pulp era* nos moldes da ocorrida nos EUA. As revistas brasileiras especializadas em ficção científica foram geralmente versões traduzidas de famosas revistas norte-americanas e, em geral, tiveram vida curta.

De 1971 a 1982, sobrevém o período que Causo denomina “Dispersão”. Sob a ditadura militar, destacam-se autores como Herberto Salles (*O fruto do vosso ventre*, 1976) e Ignácio de Loyola Brandão (*Não verás país nenhum*, 1981), entre outros. André Carneiro, Fausto Cunha, Rubens Teixeira Scavone e Dinah Silveira de Queiroz, entre outros, continuam produzindo.

⁶⁷⁷ “Um momento em particular – de 1960 a 1969 – tornou-se conhecido como a Primeira Onda da Ficção científica Brasileira, tendo como base editorial a atuação das Edições GRD (então no Rio de Janeiro) e da Edart (em São Paulo). Os autores que dela participaram são freqüentemente chamados de Geração GRD” (Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 297).

Após a geração GRD, o arrefecimento das publicações de alto nível no gênero e o período de “Dispersão”, teremos nos anos 80 uma retomada da ficção científica nacional. Roberto Causo chama esse período, iniciado em 1982 em torno do surgimento do Fandom Moderno, de “Segunda Onda” ou “Renascença da Ficção Científica Brasileira”. Nesse momento, “Novos escritores apareceram, novos estilos e tendências foram apresentados. Os autores da Segunda Onda ainda estão em atividade, entrando agora no século XXI.”⁶⁷⁸

Essa “Segunda Onda” iria até mais ou menos 1997. Dentre os autores de maior destaque nesse período estão Jorge Luiz Calife (*Padrões de contato*, 1985, e *Horizonte de eventos*, 1986), Ivan Carlos Regina (*O fruto maduro da civilização*, 1993, e “Manifesto antropofágico da ficção científica brasileira”, também de 1993), Rubens Teixeira Scavone (*O 31º peregrino*, 1993) e Bráulio Tavares (*Espinha dorsal da memória*, 1989).

De 1997 até os dias atuais, a literatura de ficção científica viveria período de “Renovação”, segundo Causo, e no qual sobressaem, entre outros autores, Gerson Lodi-Ribeiro (“A ética da traição”, 1999), Octavio Aragão (*Intempol: uma antologia de contos sobre viagem no tempo*, 2000), Max Mallmann (*Mundo bizarro*, 1997), Carlos Orsi Martinho e Ataíde Tartari (“Folha Imperial”, 2000).

⁶⁷⁸ Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 297-8.

c. Diferenças básicas entre ficção, ciência e ficção científica

A ficção científica está longe de ser ciência, assim como difere significativamente de ficção generalizada. Na verdade, pode ser considerada uma síntese do confronto entre ciência e ficção.

Ficção é um tipo de organização de relato não necessariamente compromissado com a descrição de algo verdadeiro, no sentido de existente ou verificável. À luz do Romantismo, sua origem está na criatividade do autor. Contudo, o não-compromisso com a realidade tem um limite e, na grande maioria das vezes, a ficção não passa de uma hipótese sobre o real, uma construção a partir de elementos reais e bem conhecidos. Por exemplo, a estória do escritor que vai à Veneza e lá se fascina com um jovem belíssimo é uma ficção, muito embora saibamos que Veneza é uma cidade italiana, escritores e jovens belos existam e para lá possam viajar. Por mais fantástica que seja a ficção, há sempre um liame com o mundo concreto. Segundo José Mariano Amabis,

Ciência, por sua vez, pode ser definida como um processo que tenta encontrar explicações para os fenômenos naturais por meio de inferências lógicas baseadas em observações empíricas. (...) As idéias atualmente aceitas pela ciência são aquelas que, depois de testadas exaustivamente, não foram refutadas.⁶⁷⁹

Em seu exame da teoria e prática da história do cinema, Robert C. Allen e Douglas Gomery comentam três correntes principais ao longo da história da ciência: o Empirismo, o Convencionalismo e o Realismo.⁶⁸⁰

⁶⁷⁹ José Mariano AMABIS, “Assalto ao coração da biologia”, *Folha de S. Paulo*, 30/01/2005, caderno Mais!, p. 6.

⁶⁸⁰ “No modelo empirista de ciência, o papel do cientista é duplo. Primeiro ele cria uma situação experimental na qual a regularidade de um fenômeno possa ser observado. Isso significa estabelecer um sistema fechado no qual todas as condições, exceto uma (a variável independente) são controladas. Depois, o cientista se coloca como observador cuidadoso e testemunha dos resultados do experimento. Para ele, os fatos “falam por si mesmos”, na forma de *covering law regularities*. O que o fato diz está limitado ao reconhecimento de uma relação regular (e previsível) entre eventos isolados em situações controladas. Quando um fenômeno (a fervura da água, o movimento dos fluidos através das membranas celulares) é agrupado sob uma *covering law*, ele foi “explicado”. O trabalho do cientista estará terminado. De acordo com a perspectiva empírica, não é propósito da ciência ir “atrás” ou “além” de fenômenos observáveis para tentar explicá-los” (Russell KEAT

A ciência empírica é, de todas as modalidades de ciência, a mais conectada à concretude dos fenômenos observáveis. Nesse domínio, o mundo e seus fenômenos existem independentemente da presença de um observador - no caso o homem. O cientista nada mais faz do que permitir à natureza que ela mesmo “fale”, registrando os fenômenos por meio de uma janela absolutamente translúcida que é o método científico.

Allen e Gomery mencionam como corrente oposta ao Empirismo o Convencionalismo, cuja radicalização levaria à “teoria anárquica do conhecimento” do filósofo austríaco Paul Feyerabend (*Contra o método: esboço de uma teoria anarquista do conhecimento*, 1975). Segundo os autores, na opinião de Thomas Kühn, um dos mais influentes convencionalistas e autor de *A estrutura das revoluções científicas*, “a ciência é governada por uma cadeia de convenções que formam um paradigma (ou modelo) do que é a ciência” – quais perguntas devem ser feitas, quais respostas devem ser levadas em consideração e quais os critérios que validam a pesquisa científica. Nessa perspectiva, o progresso científico se dá não pelo conhecimento acumulado, mas pela alternância de paradigmas, num processo no qual o paradigma novo não é necessariamente mais válido que o anterior.⁶⁸¹ No Convencionalismo, os fenômenos físicos não existem na ausência de um observador e, portanto, a realidade é uma convenção.

A terceira corrente científica mencionada por Allen e Gomery é a Realista, uma resposta ao extremismo do Empirismo e do Convencionalismo, reunindo o que há de mais sensato em cada uma delas. A corrente Realista considera a importância do teste laboratorial, verificação e registro dos fenômenos observáveis. Por outro lado, também não ignora que fatores como cultura, ideologia e paradigmas científicos dominantes numa certa época influenciam o trabalho do cientista em sua observação, análise e interpretação dos fenômenos. O Realismo científico é, portanto, uma espécie de síntese dos pensamentos empírico e convencionalista. Não obstante a interferência de elementos subjetivos, a ciência deve estar compromissada, o máximo possível, com uma realidade neutra, apriorística. Projeções e hipóteses não são nada incomuns à ciência, porém são pautadas pela fidelidade aos fenômenos observados. Também há, na ciência, por mais rigorosa que seja, um certo

and John URRY, *Social Theory as Science* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975), p. 4, *apud* Robert C. ALLEN e Douglas GOMERY, *Film History: Theory and Practice*, p. 16).

⁶⁸¹ Ibid., p. 13.

lame com a ficção, com a dimensão subjetiva. Afinal, o produto de uma pesquisa científica também pode ser considerado, em certa medida, uma narrativa. Segundo Joseph Schwartz

A ciência é um conjunto de narrativas escritas a respeito de nosso relacionamento com a natureza que se acumulou de geração a geração. Não é por acaso que essa coleção de escritos é chamada literatura científica. São narrativas, ou seja, histórias de como as experiências com o mundo natural foram entendidas.⁶⁸²

Paralelamente à noção de que a ciência é ela própria uma narrativa, floresce no meio dos escritores de ficção científica uma liberdade cada vez maior no que diz respeito à validade científica das estórias. Para Terry Carr, embora alguma pesquisa científica seja por vezes muito bem-vinda, é plenamente possível escrever boas obras de ficção científica sem conhecimento extremamente aprofundado de ciência.⁶⁸³ Até porque, com efeito, o que hoje é cientificamente válido pode não sê-lo amanhã. O autor assinala que “não é exatamente na ciência que os leitores de FC estão interessados, e sim na *consciência científica*, na visão mais ampla da realidade.”⁶⁸⁴ No caso de insegurança ou desconhecimento científico, Carr recomenda mesmo o abandono da matéria, mantendo-se a lógica na sucessão de eventos, não importa o quanto fantásticos possam ser, pois a regra mais importante desse tipo de literatura seria “Não tente enrolar o leitor”⁶⁸⁵ – no caso, com teorias científicas completamente infundadas. Dessa forma, a lógica sobressai como elemento fulcral na narrativa de ficção científica, o que leva Carr a observar que

Quando lemos (ou escrevemos) um conto em que o personagem visita a Galiléia do tempo de Cristo ou viaja para uma estrela distante, aceitamos essas impossibilidades sem nos preocuparmos com os detalhes práticos; dizemos a nós mesmos que um dia talvez alguém descubra uma forma de tornar essas coisas possíveis.

⁶⁸² Joseph SCHWARTZ, *O momento criativo: mitos e alienação na ciência moderna*, São Paulo: Ed. Best Seller / Círculo do Livro, s.d.

⁶⁸³ Terry CARR, “Realidades superiores ou como escrever ficção científica sem saber muita coisa de ciência”, *Isaac Asimov Magazine*, nº 13, Rio de Janeiro, Record, p. 170-8.

⁶⁸⁴ Ibid., p. 178. Grifo nosso.

⁶⁸⁵ Ibid., p. 175.

Não há dúvida que isso já aconteceu muitas vezes no passado; os “fatos” de uma época podem ser reduzidos a pó pelo progresso na ciência.⁶⁸⁶

Portanto, uma vez alçado o “vôo”, de maneira alguma a ficção científica tem de ficar atada às cordas do conhecido, do previsível ou do mensurável. Isso é para a ciência propriamente dita. Na ficção científica, o verdadeiro ponto está na lógica da narrativa, uma lógica racional e muitas vezes materialista.⁶⁸⁷ Para Carr, “a essência da ficção científica não está no fato de apresentar os futuros mais prováveis, mas sim futuros plausíveis.”⁶⁸⁸ Uma das mais perspicazes observações do escritor é a de que

A FC não trata realmente de ciência, e sim da estética da ciência. A lógica tem sua beleza própria: a simetria simples das Leis do Movimento de Newton ou a frieza das equações da evolução. Os ideais platônicos foram uma das primeiras tentativas de celebrar a lógica do universo; desde o tempo de Platão, aprendemos que o universo é infinito, como também o deleite de suas incontáveis possibilidades.⁶⁸⁹

Assim começamos a vislumbrar o que de fato é a ficção científica.

⁶⁸⁶ Terry CARR, “Realidades superiores ou como escrever ficção científica sem saber muita coisa de ciência”, *Isaac Asimov Magazine*, nº 13, Rio de Janeiro, Record., p. 174.

⁶⁸⁷ Ainda segundo Terry Carr, “É esta lógica, esta vontade de jogar de acordo com as regras, que torna fascinante qualquer obra de ficção, especialmente as de ficção científica. Os leitores podem aceitar um planeta cheio de bruxas, mas apenas enquanto os acontecimentos que se seguem forem uma consequência razoável das hipóteses iniciais. Mesmo um planeta de mágicos deve ter uma ecologia e uma história próprias; na verdade, seria fascinante investigar a sociologia de um planeta desses.” (Terry CARR, “Realidades superiores ou como escrever ficção científica sem saber muita coisa de ciência”, *Isaac Asimov Magazine*, nº 13, Rio de Janeiro, Record, p. 176).

⁶⁸⁸ Terry CARR, “Realidades superiores ou como escrever ficção científica sem saber muita coisa de ciência”, *Isaac Asimov Magazine*, nº 13, Rio de Janeiro, Record, p. 176.

⁶⁸⁹ Ibid., p. 176. Grifos nossos.

d. Definições de FC

Definir a ficção científica não é tarefa fácil, dada a enorme variedade e flexibilidade do *corpus* ao qual se refere. Segundo o escritor Terry Carr,

Existem definições de todos os tipos, desde as que exigem uma extrapolação rígida dos conhecimentos científicos até as que praticamente não fazem diferença entre a ficção científica e a fantasia, que às vezes são englobadas na categoria de “ficção especulativa”.⁶⁹⁰

Recentemente, Gary Westfahl listou “2928 Modos de Definir Ficção Científica”. O escritor Frederik Pohl comenta que inúmeras foram as tentativas de definição da FC, porém nenhuma satisfatória, lembrando que

Certa vez Tom Shippey considerou a questão da definição numa palestra proferida num encontro mundial de FC em Dublin (em 1979). Depois de descrever um bom número de tentativas falhas de definição, Shippey concluiu dizendo que a tarefa de definir a FC é impossível. Ele disse, que, *como a FC é uma literatura da mudança, ela muda sempre que alguém tenta defini-la.*⁶⁹¹

Pohl prossegue dizendo que é relativamente fácil dizer o que a ficção científica *não é*. Não é ficção sobre ciência e não é uma forma de profecia – embora Hugo Gernsback pareça tê-la pensado como tal, daí o *slogan* de sua primeira revista de FC, *Amazing Stories*: “*extravagant fiction today, cold fact tomorrow.*” Mas Pohl arremata: “Sobretudo, FC não é, *positivamente* não, fantasia.” O escritor lamenta a tendência de críticos e acadêmicos de misturar ficção científica e fantasia. Segundo Pohl, *o verdadeiro interesse da FC está no que a difere da fantasia e demais gêneros – e que talvez, por outro lado, a aproxima da ficção realista ou naturalista.*

Segundo o escritor Brian Aldiss, a FC é indefinível:

⁶⁹⁰ Terry CARR, “Realidades superiores ou como escrever ficção científica sem saber muita coisa de ciência”, *Isaac Asimov Magazine*, nº 13, Rio de Janeiro, Record, p. 174.

⁶⁹¹ Gary WESTFAHL, *Science Fiction Quotations: From the Inner Mind to the Outer Limits*. Grifo nosso.

Ficção Científica tem que ser um termo vago para cobrir tudo e, desta forma, não se aplica a coisa alguma. Temos um caso paralelo com o rótulo “Jogo”. O que é um jogo? Jogos incluem dois garotinhos se perseguindo em volta de um barril, xadrez, *strip-poker*, *baseball*, peteca, tênis de mesa, cara ou coroa, pólo, *wei'chin* e 20 perguntas. Quando se tem uma definição ampla o bastante para cobrir todos os componentes, fica-se sem uma definição viável, e isto é o que acontece com a Ficção Científica. Ela não pode ser definida; consequentemente, não se pode restringí-la, pois ela procuraria continuamente uma profunda forma, manterá uma nova forma, e é precisamente aí que reside sua virtude.⁶⁹²

Possivelmente inspirado em Wittgenstein, Aldiss está correto ao apontar o fato de que a FC escapa a definições. Contudo, a FC se presta a um reconhecimento imediato muito freqüentemente, assim como todos reconhecemos o que é um jogo, não importando a enorme variedade de referentes do termo.

Em linhas gerais e grosseiras, ficção científica é toda a ficção que utiliza de forma privilegiada fragmentos de conhecimento científico na constituição de uma narrativa. Contudo, conforme bem lembra L. David Allen,

O próprio título do gênero sugeriria que o fator distintivo é a presença de algum tipo de ciência e/ou a tecnologia resultante dessa ciência, mas é um ponto de vista particular ou um tratamento da ciência que está incluído na ficção científica. (...) a ciência em ficção científica não é a ciência corrente nem é aplicada numa situação corrente; antes é extrapolada, estendida além do estado corrente das ciências ou da situação corrente, sob certos aspectos.⁶⁹³

O autor reforça:

Dizer que a ficção científica é distinguida de outras formas de ficção pela presença de algum tipo de ciência ou por extrair seu estímulo das ciências não esclarece que uso ficcional é feito destes materiais. Tudo o mais que possa ser dito sobre este assunto, é sem dúvida verdade que a “ciência” que se encontra em ficção científica não é o mesmo tipo de “ciência” que se encontra num compêndio.⁶⁹⁴

⁶⁹² Brian ALDISS, apud José SANZ (ed.). *FC Simpósio*, p. 75.

⁶⁹³ *No Mundo da Ficção Científica*, p. 225. Allen diagnostica: “(...) o escritor parte do estado corrente das ciências e projeta o que lhe parece ser um desenvolvimento lógico deste estado corrente do conhecimento.” (*Ibid.*, pp. 225-6). Aqui já podemos visualizar a vocação especulativa da FC se manifestando.

⁶⁹⁴ L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, p. 227.

E acrescenta:

A ciência imaginária desempenha um papel muito importante na ficção científica, sendo que o número de romances e contos baseados em alguma ciência imaginária provavelmente excede consideravelmente o de baseados em pura extração de ciência corrente.⁶⁹⁵

As observações de Allen quanto ao relacionamento da ficção científica com a ciência são de fato um alerta importante antes que examinemos qualquer obra do gênero. Segundo Mário da Silva Brito, autor de um dos mais brilhantes ensaios brasileiros sobre a ficção científica na literatura,

A ficção científica, de fato, é mais literatura do que ciência. Esta não pertence aos compêndios e aos tratados. Os cientistas, no entanto, não a depreciam. Consideram-na, antes, uma hipótese de trabalho dependente de verificação sistemática.

O que a ciência pode representar para o homem na fecundação de seu espírito e na transformação de sua vida, formulando os termos do drama humano, já é matéria para a literatura, para a fábula – eis o que a *science-fiction* pratica. Parte o escritor de uma concepção não alheia à ciência e cria, apoiado nela, a trama imaginária, e a narra consoante os seus recursos literários, e estes lhe darão, conforme a qualidade artística da fatura, grandeza ou platitude, realismo ou falsidade. Groff Conklin, experimentando antologista e teórico do gênero, conceitua-o como estando baseado em idéias científicas que não tenham sido provadas impossíveis. (...)⁶⁹⁶

A desestabilização e descentralização do par homem-mundo é para Brito outro aspecto relevante no desenvolvimento do gênero. Ante o abalo que a própria ciência provoca na cultura humana como um todo, a ficção científica, sobretudo aquela produzida sob o espectro de uma suposta pós-modernidade, acabaria por incorporar um certo romantismo atualizado, em maior ou menor grau de coexistência com um projeto moderno,

⁶⁹⁵ L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, p. 235.

⁶⁹⁶ Mário da Silva BRITO, *Ângulo e Horizonte*, p. 187.

fruto de sua condição enquanto “filha do impasse, da crise, da humanidade intranquila e sem paz.”⁶⁹⁷

Diversos estudiosos foram depurando a definição de ficção científica no decorrer do tempo, com base no próprio percurso do gênero. Para L. David Allen, “o interesse fundamental da ficção científica encontra-se na relação entre o homem e sua tecnologia e entre o homem e o seu universo.”⁶⁹⁸ Deste modo, “(...) a ficção científica não está limitada somente a projeções no futuro, pois seu assunto é o curso evolucionário da humanidade de sub-humano a humano, e daí a alguma coisa mais que humana, (...).”⁶⁹⁹ Esse autor arrisca a seguinte definição:

Ficção Científica é um subgênero da ficção em prosa que é distinguida de outros tipos de ficção pela presença de uma extração dos efeitos humanos de uma ciência extrapolada, definida em termos gerais, assim como pela presença de “engenhos” produzidos pela tecnologia resultante de ciências extrapoladas.⁷⁰⁰

A título de ilustração, vejamos a seguir mais algumas definições da FC reunidas por Luís Vigil, publicadas sob o título “Definición de la Ciencia-Ficción”, no livro de Luís Gasca *Cine y Ciencia-ficción*.⁷⁰¹ Essas definições foram mencionadas por José Sanz na introdução da coletânea *Simpósio de FC*.

Segundo declaração de “Um grupo de aficionados da Ficção Científica”, em 1930, “A Ficção Científica é a descrição dos resultados da ação de um invento ou fenômeno científico não conhecido mas que é possível no sentido de que não pode ser provada sua impossibilidade.”⁷⁰² Para Kingsley Amis, por sua vez,

“A Ficção Científica é uma classe de narrativa em prosa de uma situação que não poderia ocorrer no mundo como o conhecemos, mas sobre a qual estabeleceríamos uma hipótese baseada em alguma inovação na ciência ou

⁶⁹⁷ Mário da Silva BRITO, *Ângulo e Horizonte*, p. 190.

⁶⁹⁸ L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, p. 223.

⁶⁹⁹ Ibid., p. 233.

⁷⁰⁰ Ibid., p. 235.

⁷⁰¹ José SANZ, *FC Simpósio*, pp. 8-9.

⁷⁰² Ibid., p. 8.

tecnologia, ou na pseudociência ou pseudotecnologia, seja sua origem humana ou terrestre.”⁷⁰³

A definição de Amis é uma das mais sensatas. Flexível e abrangente, procura dar conta dos múltiplos tipos de FC. Já para Robert A.W. Lowndes, “A Ficção Científica é uma extração de algum fato científico.”⁷⁰⁴ Essa definição é válida para um tipo de FC, mas não contempla outras modalidades, nas quais não é exatamente um fato científico que fornece a base para a extração. Segundo o escritor Robert A. Heinlein,

A Ficção Científica é uma especulação realista sobre acontecimentos possíveis, solidamente baseados num conhecimento adequado ao mundo real, presente e passado, e numa absoluta compreensão da natureza e significado do método científico.⁷⁰⁵

Essa definição também pode ser questionada por privilegiar apenas um tipo de ficção científica, a *hard*, amplamente baseada em conhecimento científico corrente. De acordo com outro escritor, Theodore Sturgeon, “Uma história de Ficção Científica é uma história edificada em torno de seres humanos, com um problema humano e uma solução humana, que não teria tido lugar sem seu contexto científico.”⁷⁰⁶ Realmente, o elemento humano estará rigorosamente em toda e qualquer narrativa de ficção científica. Ainda que nenhum ser humano tome parte de uma estória de FC, monstros, alienígenas ou robôs são via de regra antropomorfizados, corpórea e/ou psologicamente, o que mantém o elemento humano no centro. Mas poder-se-ia extrapolar, no entanto, afirmando que o elemento humano está presente em qualquer tipo de arte. Para Luís Vigil,

A Ficção Científica é uma literatura que trata dos problemas humanos e que, para analisá-los melhor, coloca-os no crisol que representa um mundo diferente do que conhecemos, por extração do atual, mas ao qual a mestria do autor converte em verossímil.⁷⁰⁷

⁷⁰³ Kingsley AMIS, apud José SANZ, *FC Simpósio*, p. 8.

⁷⁰⁴ Ibid., p. 8.

⁷⁰⁵ Ibid., p. 8.

⁷⁰⁶ Ibid., p. 8.

⁷⁰⁷ Ibid., p. 8.

O detalhe da verossimilhança, apontado por Vigil, é muito importante na compreensão da FC, e talvez seja mesmo seu principal elemento definidor. De acordo com o crítico e escritor Sam Moskowitz,

A Ficção Científica é um ramo da fantasia identificável pelo fato de que facilita a ‘deliberada suspensão da incredulidade’ por parte dos leitores, pela utilização de uma atmosfera de credulidade científica para especulações imaginativas sobre física, espaço, tempo, sociologia e filosofia.⁷⁰⁸

A definição de Moskowitz é uma das melhores e mais abrangentes, dando conta de uma razoável variedade de textos de ficção científica. Já segundo Hans Rothe,

se pegarmos todas as peças de Shakespeare e as alinharmos por ordem alfabética ou não, na vertical ou horizontalmente, veremos sempre que o nome de seu autor é William Shakespeare. Quero dizer que não faria mal a ninguém, e muito menos aos escritores do gênero, abandonar uma preocupação tão irrelevante e aceitar que Ficção Científica é Ficção Científica.⁷⁰⁹

Rothe investe na definição dogmática do gênero, não sem alguma razão, dada a multiplicidade da FC, e ecoa a famosa definição de John W. Campbell Jr., para quem a ficção científica seria tudo aquilo que fosse publicado como ficção científica.

Inspirado na máxima do poeta inglês Robert Graves, segundo o qual haveria dois tipos de verdades, as apolíneas ou científicas, e as dionísias ou humanas, John Brunner sugere que “os escritores de FC estão tentando criar uma verdade dionísia, adequada a um meio que foi severamente modificado pela descoberta da verdade apolínea em ciência.” A observação de Brunner propõe uma conciliação entre o que já foi apontado como incompatibilidade entre os termos constituintes do rótulo “ficção científica”.

Por seu turno, Harry Harrison aposta na conexão com a realidade humana afirmando que a ficção científica

⁷⁰⁸ José SANZ (ed.), *FC Simpósio*, p. 8.

⁷⁰⁹ Ibid., p. 8.

(...) não é foguetes ou monstros. Pode conter estes elementos, mas eles não lhe são essenciais. A ficção científica é uma entidade muito específica. Se quiserem fazer bons filmes, esta definição precisa ser compreendida em profundidade.

A Ficção Científica trata do mundo real, do mundo no qual vivemos hoje, do mundo no qual viveremos amanhã. Vivemos num mundo em que a ciência afeta todos os aspectos de nossa vida, modificou-a completamente e continuará a fazê-lo cada vez mais no futuro. A Ficção Científica é mais ou menos o impacto da ciência sobre as pessoas.

Quando isso for levado em consideração em seus múltiplos aspectos, ver-se-á facilmente que não há absolutamente limite para o que pode ser feito nos filmes de Ficção Científica.⁷¹⁰

Em meio às considerações de Harrison, chama a atenção um aspecto fundamental, o de que a ficção científica seria “o impacto da ciência sobre as pessoas”. De fato, por mais fantástica ou desprovida de embasamento científico, qualquer narrativa identificada como ficção científica guarda uma relação com o impacto da ciência sobre o imaginário humano. Além disso, Harrison já aponta outros dois aspectos supostamente intrínsecos à ficção científica, o realismo, ou “tratamento do mundo real”, e a contemporaneidade – aspectos que justificariam uma eventual “vocação realista” da ficção científica.

Segundo o cineasta Wolf Rilla, diretor de *Village of the Damned* (1960), adaptação do romance de John Wyndham *The Midwich Cuckoos*, o gênero reúne passado e futuro numa versão moderna de velhos mitos:

A Ficção Científica é, se quiserem, a mais moderna forma de contato da literatura imaginativa com a realização cinematográfica, porque se refere ao futuro. Entretanto, ao mesmo tempo, ela remonta a algo de atávico profundamente enraizado em todos nós. É, na realidade, a versão moderna do mito dos contos de fada e é, de certa forma, a recriação em termos do mundo que conhecemos hoje, e como podemos acreditar que será amanhã. É uma reinvenção do velho mundo em termos daquele mundo novo.⁷¹¹

J.G. Ballard, escritor expoente da *new wave*, investe francamente no realismo e contemporaneidade ao defender que

⁷¹⁰ José SANZ (ed.), *FC Simpósio*, pp. 115-6. Grifo nosso.

⁷¹¹ Wolf RILLA, apud José SANZ (ed.), *FC Simpósio*, p. 141.

(...) a principal tarefa do escritor de FC é a de escrever sobre seu próprio presente; e quando ele o fizer, a Ficção Científica finalmente amadurecerá e teremos uma literatura vital pela primeira vez, totalmente ligada ao presente e por isto será muito mais real.⁷¹²

John Baxter advoga que a ficção científica é um gênero que se alimenta sobretudo de idéias, no qual os conceitos ou premissas têm maior destaque que os personagens e o homem é eclipsado por artefatos técnicos: “Pragmática, idealista, sustentada pela mística da tecnologia e a crença numa ordem matemática, o objeto da ficção científica não são indivíduos, mas movimentos e idéias.”⁷¹³ Ainda segundo Baxter, na ficção científica “A agência humana conta pouco, e o foguete, a arma atômica, o *gadget*, o cérebro cibernetico – expressões da ciência consideradas quase que como abstrações – tomam a dianteira.”⁷¹⁴

⁷¹² José SANZ (ed.), *FC Simpósio*, p. 162.

⁷¹³ John BAXTER, *Science Fiction in the Cinema*, p. 7.

⁷¹⁴ Ibid., p. 8.

e. Subdivisões da FC segundo L. David Allen

Segundo um sistema de pensamento amplamente difundido no campo das ciências, mas atualmente bastante questionado, L. David Allen divide a ficção científica em FC *hard*, FC *soft*, Fantasia Científica, Fantasia Contra-científica e simplesmente Fantasia. A FC *hard* seria aquela baseada em ciências exatas ou físicas como a química, a física, a biologia, a astronomia e a geologia, “assim como a tecnologia a elas associada, ou delas resultante.” Allen assinala que “Tais ciências, e consequentemente qualquer FC baseada nelas, pressupõe a existência de um universo ordenado, cujas leis são constantes e passíveis de descoberta.”⁷¹⁵

A FC *hard* pode ainda ser de 3 tipos: estórias sobre engenhos, extrapolativas ou especulativas. Segundo Allen, “Estórias sobre engenhos são aquelas cujo principal interesse está em como alguma máquina, ou maquinário, funciona, ou no desenvolvimento de uma máquina ou outro engenho tecnológico.”⁷¹⁶ “Estórias Extrapolativas são aquelas que tomam o conhecimento corrente de uma das ciências e projetam logicamente quais podem ser os próximos passos nesta ciência.”⁷¹⁷ Finalmente, “Estórias Especulativas são geralmente projetadas no futuro, mais adiante que as estórias Extrapolativas e, consequentemente têm alguma dificuldade em projetar o desenvolvimento lógico de uma ciência”. No entanto, ressalva Allen, “as ciências envolvidas em tais estórias são semelhantes às ciências que conhecemos agora e são nelas baseadas.”⁷¹⁸

Para Allen, a FC *soft*, a qual também pode se subdividir em extrapolativa e especulativa, explora essencialmente as ciências denominadas humanas, tais como a sociologia, psicologia, antropologia, ciência política, historiografia, teologia, lingüística, etc. Allen também observa que “Estórias sobre qualquer tecnologia a elas relacionadas também viriam sob este título. Nesta categoria, igualmente, a pressuposição de um universo ordenado com leis constantes, descobríveis, é um critério básico para inclusão.”⁷¹⁹

⁷¹⁵ L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, p. 21.

⁷¹⁶ Ibid., p. 22.

⁷¹⁷ Ibid., p. 22.

⁷¹⁸ Ibid., p. 22.

⁷¹⁹ Ibid., p. 22.

As 3 categorias restantes propostas por Allen (Fantasia Científica, Fantasia Contra-científica e Fantasia) deverão ser desconsideradas neste estudo, pelos seguintes motivos: a meu ver, Fantasia Científica é uma subdivisão específica demais, já contemplada pelo próprio termo Ficção Científica; a categoria da Fantasia Contra-científica, ou seja, estórias nas quais o discurso científico não é valido (e isso é sabido pelo autor), ou será provado inválido no futuro, também não faz muito sentido no estudo aqui proposto, uma vez que a invalidade dos conceitos científicos adotados em determinada obra não necessariamente a inviabiliza como FC; por fim, Fantasia, apesar das inegáveis relações de parentesco com a FC, sobretudo no recurso ao modo fantástico, na minha opinião constitui gênero diferente, com características e objetivos distintos. O próprio Allen admite que “A última categoria, Fantasia, é um pouco controvertida, pois sua conexão com qualquer das ciências em si é mínima.”⁷²⁰

Allen observa oportunamente que, senão impossível, seria muito raro encontrar uma obra de FC “pura”, passível de ser enquadrada, sem prejuízos, em apenas uma das categorias por ele propostas. A grande maioria das obras de FC seria um misto de pelo menos duas dessas categorias:

(...) pode ser generalizado, sem medo de errar que, como se apresenta o campo no momento, quase todas as estórias conterão alguma combinação de duas destas categorias, e a maioria será uma combinação de Ficção Científica Hard e Ficção Científica Soft, já que (historicamente, pelo menos) a ficção científica esteve originariamente interessada em delinear os efeitos de avanços e dispositivos científicos sobre a humanidade.⁷²¹

As categorias de FC *hard* e *soft* propostas por Allen podem ser aplicadas ao cinema de FC sem problemas, muito embora não tenha a intenção de me deter sobre a separação entre cinema de FC *hard* e *soft*, dado o elevado grau de contaminação entre essas duas categorias. Além de reproduzir um modo de pensar questionável que divide as ciências em “duras” e “macias”, uma excessiva preocupação com as categorias *hard* e *soft*

⁷²⁰ L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, p. 24.

⁷²¹ Ibid., p. 28.

da FC traz o risco de que passemos a considerar como FC genuína apenas a primeira modalidade ou, mais ainda, a FC *hard* em perfeita consonância com a ciência corrente.

As categorias de ficção científica “extrapolativa” e “especulativa” foram afiliadas durante muito tempo às obras de Jules Verne e H.G. Wells respectivamente. Tal divisão revela-se pouco útil e confiável, embora possa ajudar a esclarecer momentaneamente alguns aspectos da definição do cinema de ficção científica. Não é porque determinado filme trata de um tema possível, não-fantástico, que ele estará completamente fora do campo da ficção científica. Se assim o fosse, retroativamente todos os filmes sobre conquista da Lua teriam deixado de ser ficção científica, o que não faz muito sentido. Afinal, na época em que foram realizados, a conquista da Lua era ainda uma hipótese científica, e não um fato político e jornalístico como em 1969. Cinema de ficção científica especulativa pode categorizar filmes de estética mais realista e menos fantástica, versando geralmente sobre temas de inspiração científico-tecnológica eventualmente possíveis na atualidade (do filme). Assim, filmes sobre guerra nuclear, por exemplo, seriam especulativos, na medida em que tratam de um objeto que não é exatamente fantástico (a guerra nuclear é uma possibilidade), mas que continua fora da experiência “empírica” cotidiana. Noutras palavras, esses filmes “especulam”. Já filmes com elementos mais fantásticos, onde aparecem equipamentos de teletransporte, viagens no tempo ou através de “dobras espaciais”, por exemplo, poderiam ser categorizados como ficção científica extrapolativa, na medida em que “extrapolam” dados de inspiração científico-tecnológica. Assim, o cinema de ficção científica acaba acolhendo uma variação maior de filmes, dos mais realistas (especulativos) aos mais fantásticos (extrapolativos).

f. Do *novum* à “lógica materialista”, passando pelo silogismo aristotélico

A abordagem marxista que Darko Suvin faz da ficção científica procura fornecer instrumental crítico mais objetivo para a análise do gênero, reconhecendo seu elemento específico – o *novum*, ou *inovação histórica*. Para Suvin, “a ficção científica se distingue pela dominância narrativa ou hegemonia de um ‘*novum*’ (novidade, inovação) ficcional, validado pela lógica cognitiva.”⁷²² Segundo o autor, o termo *novum* seria emprestado e adaptado da obra do filósofo alemão Ernst Bloch, autor de *O princípio esperança* (*Das Prinzip Hoffnung*, I-II, Frankfurt, 1959), para quem as utopias teriam importância capital na história humana.⁷²³

De acordo com Suvin, o *novum* pode ser qualquer aparelho, engenhoca, técnica, fenômeno, localidade espaço-temporal, agente(s) ou personagem(ns) que venha(m) a introduzir algo novo ou desconhecido no ambiente empírico tanto do autor quanto do leitor implícito.⁷²⁴ Noutras palavras, o *novum* promove uma “descontinuidade” entre a diegese e o ambiente empírico do leitor/espectador implícito, é o elemento que faz soar o alarme - “esta estória não se passa exatamente no universo que eu conheço”-, estabelecendo, a partir daí, um modo de recepção/leitura específico da ficção científica.⁷²⁵ Mas o autor acrescenta: “o *novum* é postulado e validado por um *método* científico pós-cartesiano e pós-baconiano.”⁷²⁶ Torna-se, portanto, imprescindível “(...) a presença de cognição científica como o signo ou correlativo de um método (jeito, *approach*, atmosfera, sensibilidade) idêntico àquele de uma moderna filosofia da ciência.”⁷²⁷ Para Suvin, não há como separar a ficção científica da ciência no seu sentido amplo de cognição sistemática e metódica.⁷²⁸ Dessa maneira, Suvin acaba sendo mais específico que Kingsley Amis (quando este associa

⁷²² Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 63.

⁷²³ *Ibid.*, p. 64.

⁷²⁴ “Quantitativamente, a inovação postulada (*novum*) pode ser de diferentes graus de magnitude, variando do mínimo de uma discreta ‘invenção’ (*gadget*, técnica, fenômeno, relacionamento) ao máximo de um cenário (lócus espaço-temporal), agente (protagonista ou personagens) e/ou relações basicamente novas e desconhecidas no ambiente do autor.” (*Ibid.*, p. 64).

⁷²⁵ Segundo o próprio Suvin, “Um *novum* ou inovação cognitiva é um fenômeno ou relacionamento totalizador que se desvia da norma de realidade do autor e leitor implícitos.” (*Ibid.*, p. 64).

⁷²⁶ *Ibid.*, pp. 64-5.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁷²⁸ Cf. *Ibid.*, p. 65.

a ficção científica não só à ciência ou tecnologia, mas também à pseudociência ou pseudotecnologia), e cita Robert M. Philmus, para quem a diferença entre a ficção naturalista, a fantasia e a ficção científica está no fato de que a fantasia naturalista não requer explicação científica, a fantasia não a permite e a ficção científica não só a permite como a exige.⁷²⁹ Mais adiante em sua análise, Suvin oferece uma nova interpretação do pensamento de Philmus, estabelecendo uma tríade hegeliana onde a ficção naturalista, que goza de um efeito de realidade validado empiricamente, seria a tese, os gêneros sobrenaturais seriam a antítese - pois prescindem de tal efeito - e a ficção científica seria a síntese, na qual o efeito de realidade é validado por uma inovação cognitiva.⁷³⁰ Para Suvin,

É intrinsecamente ou por definição impossível para a ficção científica reconhecer qualquer agência metafísica, no sentido literal de uma agência além da *physis* (natureza). Sempre que isso ocorrer, não será ficção científica, mas um conto metafísico ou (traduzindo do grego para o latim) um relato de fantasia sobrenatural.⁷³¹

Para melhor explicar sua concepção de *novum* validado cognitivamente, Suvin faz o contraponto da ficção científica com a fantasia sobrenatural, na qual a “(...) suposta novidade rejeita a lógica cognitiva e clama para si uma lógica ‘oculta’ superior – seja Cristã, a-Cristã ou ateísta (...).”⁷³² Segundo o autor,

Assim, se o *novum* é a condição necessária para a ficção científica (diferenciando-a da ficção naturalista), é condição *suficiente* do gênero a validação da novidade mediante uma cognição científicamente metódica à qual o leitor é inexoravelmente levado. Embora tal cognição não possa, num trabalho de ficção verbal, ser empiricamente testada no laboratório ou pela observação na natureza, ela *pode* ser metodicamente desenvolvida sobre o pano de fundo de um conjunto de cognições já existentes, ou, pelo menos, como um “experimento mental” que segue uma lógica científica aceita, ou seja, cognoscitiva. Dessas duas opções, a segunda – a lógica cognoscitiva intrínseca, culturalmente adquirida – me parece teoricamente a crucial. Embora eu dificilmente citasse como ficção científica um relato no qual a novidade não fosse, de fato, continuação de, ou pelo menos

⁷²⁹ Robert M. PHILMUS, “Science Fiction: From its Beginning to 1870”, in BARRON, ed., pp. 5-6, *apud* Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 65.

⁷³⁰ *Ibid.*, pp. 80-1.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 66.

⁷³² *Ibid.*, p. 68.

análoga às cognições científicas existentes, estaria disposto a aceitar teoricamente a possibilidade de um *novum* ficcional que pelo menos parecesse baseado em cognições novas, imaginárias, além de todas as possibilidades reais conhecidas ou sonhadas na realidade empírica do autor. (Minhas dúvidas aqui são mais psicológicas que teóricas, pois não vejo como alguém poderia imaginar algo jamais sonhado por qualquer outra pessoa; mas, afinal, não acredito na originalidade individualizada).⁷³³

O autor alerta também para o fato de que tratar toda obra de ficção científica como extração é um equívoco, mesmo porque a verdadeira referência do gênero seria o presente, não o futuro. Suvin cita Raymond Williams⁷³⁴, e acrescenta:

Extrapolar um elemento ou possibilidade do ambiente do autor pode ser um recurso literário de “hiperbolização” legítimo nos relatos de antecipação, noutra ficção científica (por exemplo, aquela situada no espaço, não no futuro) e realmente em diversos outros gêneros, como a sátira. Todavia, o valor cognoscitivo de toda ficção científica, incluindo os relatos de antecipação, está em sua referência analógica ao presente do autor, e não em predição alguma, seja parcial ou global. A cognição da ficção científica é baseada numa hipótese estética similar a dos procedimentos da sátira ou pastoral, e não da futurologia ou programas políticos.⁷³⁵

Não obstante, Suvin alerta para o fato de que nem todo *novum* configura uma ficção científica⁷³⁶, e que também podem ocorrer “falsos *novuns*”.⁷³⁷ Segundo o autor,

A presença do *novum* como fator determinante de uma narração de ficção científica é definitivamente comprovada pelo poder que tem para explicar as estratégias fundamentais do gênero. Em primeiro lugar, o domínio ou a hegemonia da novidade cognitiva significa que a narração de ficção científica não é somente um relato no qual se inclua este ou aquele

⁷³³ Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, pp. 65-6.

⁷³⁴ O achado e a materialização de uma fórmula sobre a sociedade. Um padrão particular é abstruído, do total da experiência social, e uma sociedade é criada a partir desse padrão... o dispositivo “futuro” (geralmente apenas um dispositivo, porque quase sempre é obviamente sobre a sociedade contemporânea que se está escrevendo...) remove a tensão ordinária entre o padrão selecionado e a observação normal (Raymond WILLIAMS, *The Long Revolution*, Harmondsworth, 1971, p. 307, apud Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 77).

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 78. Suvin já havia apontado similaridades entre a ficção científica e o pastoral na p. 9 e passim.

⁷³⁶ Cf. *Ibid.*, nota 9 na p. 70.

⁷³⁷ Cf. *Ibid.*, p. 81-2. Sobre falsos *nova*, elementos que dão ares de ficção científica à narrativa, porém frágeis se submetidos a escrutínio, Suvin menciona as *space operas* que não passam de *remakes* de *Westerns*.

elemento de ficção científica: lutas utópicas ou terrores distópicos de algum tipo, como na maioria da literatura mundial; alegorias morais ou visões transcendentes de outros mundos, melhores ou piores que o nosso, como em muito da literatura até Milton, Swedenborg e inúmeros imitadores; utilização de novos artefatos tecnológicos, como em muitos relatos de James Bond⁷³⁸, etc. Uma narrativa de ficção científica é uma ficção na qual o elemento de ficção científica, o *novum*, é hegemônico, ou seja, tão central e significante que determina toda a lógica narrativa – ou ao menos a lógica preponderante do relato -, independente das impurezas que possa apresentar.⁷³⁹

Suvin sustenta que o *novum* e, por extensão, toda ficção científica, não pode ser integralmente compreendida fora do âmbito histórico. Segundo o autor, o *novum* da ficção científica é “nascido e julgado na História”.⁷⁴⁰ Essa historicidade, segundo o autor, também

⁷³⁸ Aqui Suvin parece discordar da tese de que as estórias de James Bond possam ser classificadas como ficção científica. Autores como John Brosnan, por sua vez, consideram os filmes de James Bond ficção científica (Cf. John BROSNAN, *The Primal Screen*, p. 126-7). A meu ver, não é raro que, nos filmes de James Bond, um artefato de alta tecnologia, criado por algum “cientista louco”, sirva a propósitos funestos de dominação e, por fim, acabe condicionando toda a lógica da narrativa. Peter Nicholls também considera os filmes de James Bond ficção científica, ainda que numa zona limítrofe: “(...) the James Bond movies are set in a moderately real world, but Bond uses so much science-fiction paraphernalia, and is so often pitted against mad scientists out to conquer earth, that I have stretched a point and included them.” (Peter NICHOLLS, *Fantastic Cinema: An Illustrated Survey*, p. 6).

⁷³⁹ Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 70. Suvin pondera que nem todo *novum* é autêntico ou configura uma narrativa de ficção científica. O autor observa: “Uma objeção importante aos chamados estudiosos temáticos dos elementos e aspectos da ficção científica, desde *Pilgrims Through Space and Time*, de J.O. Bailey (Bibliografia I) – sem dúvida alguma uma obra pioneira em 1947 -, até as críticas de ficção científica atuais, atomísticas e positivistas, é que esses estudiosos ignoram a característica determinante daquilo que estão estudando: a lógica narrativa de um relato ficcional. Correlativamente, tendem a se tornar catálogos aborrecidos de “passas” extraídas do “bolo” narrativo, e que acabam completamente ressequidas no processo. Isso não significa dizer que um exame crítico de, digamos, satélites artificiais, mutações biológicas ou novos costumes sexuais na ficção científica (ou em outros gêneros) não sejam úteis para alguns propósitos estritamente limitados; e para tais propósitos, nós provavelmente deveríamos saber onde apareceram pela primeira vez essas mutações, satélites ou padrões sexuais e como se difundiram. *Mas essa necessidade muito periférica não deverá nos iludir para que anexemos à ficção científica todos e cada um dos relatos onde apareça um artefato ou processo psíquico novo* [grifo nosso], como, por exemplo, *Moonstone*, de Wilkie Collins, ou *Two on a Tower*, de Thomas Hardy. O estudo da ficção científica que o faz estará ‘serrando o galho no qual está sentado’: porque se essas e outras obras são tão ficção científica quanto, digamos, *Invisible Man*, de H.G. Wells, então de fato não existe aquilo que chamamos de ficção científica.” (Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, nota 9 na p. 70). Com isso, Suvin conclui que elementos isolados não bastam para o estudo da ficção científica. Tal proposição será relativizada em nosso estudo da ficção científica no cinema brasileiro, basicamente por dois motivos: 1) pelo fato de ser uma visão variável conforme o ponto de vista do observador, de implicações subjetivas e 2) pela falta de uma tradição crítica e criativa de ficção científica tão visível quanto a europeia ou a americana em nosso país. Dessa forma, elementos isolados – as “passas” - deverão ser freqüentemente analisados.

⁷⁴⁰ Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 66. Ainda segundo Suvin, “O *novum* é claramente uma categoria mediadora, cuja capacidade de explicação brota de seu dom peculiar para fazer a ponte entre o

concorre para a verdade ou falsidade do *novum*.⁷⁴¹ Nesse sentido, Suvin expõe a distinção que faz entre ficção científica e mito, uma vez que “(...) mito é reconstituição, eterno retorno, e o oposto de uma liberdade criativa humana.”⁷⁴² O autor assinala também que a ciência na qual a ficção científica se baseia - notadamente a ciência do século XX, posterior a Marx e Einstein - é um *corpus* de conhecimento aberto e sem-fim, em conformidade com a visão de uma História que não tem fim.⁷⁴³ Os graus de relevância do *novum*⁷⁴⁴, bem como o alcance da ficção científica estariam, portanto, relacionados ao contexto histórico, uma vez que “O conceito de *novum* também ilumina as vicissitudes históricas de justificação do deslocamento da realidade.”⁷⁴⁵ De maneira que, finalmente, Suvin observa:

(...) estória é sempre também história, e a ficção científica é também um certo tipo de conto histórico imaginativo (o qual poderia ser utilmente comparado e contrastado ao romance histórico). Todas as implicações e correlativos epistemológicos, ideológicos e narrativos do *novum* levam à conclusão que a ficção científica significativa é de fato um modo específico de comentário indireto sobre o contexto coletivo do autor – frequentemente resultando num comentário surpreendentemente concreto e acurado a esse respeito. Mesmo onde a ficção científica sugere o abandono desse contexto, isso é uma ilusão de ótica e um truque epistemológico. A fuga é, em toda ficção científica significativa, uma maneira de se obter um melhor ponto de vista para a compreensão das relações humanas ao redor do autor. É uma fuga de velhas normas constritivas para uma linha do tempo diferente e alternativa, um dispositivo para o estranhamento histórico, e pelo menos uma preparação inicial para novas normas de realidade, para o *novum* de desalienação da história humana.⁷⁴⁶

literário e o extraliterário, o fictício e o empírico, o formal e o ideológico: em resumo, de sua historicidade inalienável.” (Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 64).

⁷⁴¹ Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 81.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 83.

⁷⁴³ Cf. *Ibid.*, p. 83. Segundo Suvin, “(...) A ciência tem sido, desde Marx e Einstein, um *corpus* de conhecimento aberto e sem-fim, de modo que todos os novos corpos imagináveis que não venham a contrariar a base filosófica do método científico da época do autor (por exemplo, a física simulsequencialista de *Os Despossuídos*, de Le Guin), podem validar cientificamente uma obra de ficção científica.” (Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 68).

⁷⁴⁴ Cf. *Ibid.*, p. 81.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 84.

Em síntese, para Suvin a ficção científica é, diferentemente da fantasia ou do sobrenatural, uma “ficção cujo *novum* é cognitivamente validado.”⁷⁴⁷ Resumindo ao máximo o pensamento de Darko Suvin, a ficção científica é um gênero literário que se distingue pela ocorrência de um *novum* obrigatoriamente validado pela lógica cognitiva. Esse *novum* é o principal elemento característico da ficção científica, instrumento do efeito de estranhamento, da sensação de descontinuidade entre o universo proposto pela diegese e o universo empírico do autor/diretor e do leitor/espectador implícitos⁷⁴⁸ O *novum* é determinado historicamente, se situa na história e ajuda a melhor compreender o entorno histórico da obra, o que por extensão também faz da ficção científica um gênero histórico, merecedor de considerações e análises diacrônicas.

A teoria de Suvin teve razoável influência sobre trabalhos posteriores. A definição de Peter Nicholls do que é um filme fantástico parece tributária do conceito de *novum*. Segundo Nicholls:

A fantastic film may be set in another world altogether, like *Return of the Jedi*, or in an imaginary future world, like *Blade Runner*, or in an imaginary past world, like *Conan the Barbarian*. (But I have excluded films set in a supposedly historical past, like *Ben-Hur*, or in a plausible and extremely close near-future, like *The China Syndrome*).

The fantasy element in a film may be just one extraordinary thing in an otherwise “realistic” world. *Jaws* is set in a mundane, present-day America, but in real life Great White Sharks do not swim around Long Island Sound, and they are not so big. This book [*Fantastic Cinema: An illustrated survey*] accepts all “monster movies” as fantasy, no matter whether the monsters are comparatively realistic, as in *The Birds* or *Cujo* or even *Alligator*, or entirely fantastic, as in *Q – The Winged Serpent*.⁷⁴⁹

Adam Roberts desenvolve o pensamento de Darko Suvin e define ficção científica como toda narrativa cujo estranhamento ou “sensação de maravilhamento” provém de uma “ideologia materialista”. Com isso, evita a polêmica em torno da ciência na ficção científica, propondo que o gênero investe num raciocínio antes materialista do que

⁷⁴⁷ Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 68.

⁷⁴⁸ Segundo Suvin: “(...) FC (...) é baseada no estranhamento cognitivo induzido por um *novum* significativamente diferente (figuras e/ou loci) (...).” (Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 238).

⁷⁴⁹ Peter NICHOLLS, *Fantastic Cinema*, p. 6.

propriamente científico ou pseudocientífico. Dessa forma, ao mesmo tempo separa a fantasia da ficção científica e abre o leque para uma gama maior de obras do gênero.

Roberts retoma o conceito de *novum* proposto por Suvin, citando como exemplo desse dispositivo a reação de Harlan Ellison (escritor e fã de FC) ao ler o curto episódio da porta evanescente presente num romance de Robert Heinlein, *Beyond This Horizon*.⁷⁵⁰ A simples descrição do evento da porta é suficiente para ativar no leitor toda uma rede de significados própria de um gênero. Em sua análise, Roberts cita Samuel Delany, que considera o *novum* uma espécie de “gatilho” que avisa ao leitor que ele está diante de uma narrativa que não reproduz exatamente o mundo em que vivemos.⁷⁵¹ Portanto, em conformidade com a teoria de Suvin, Adam Roberts repete que o *novum* seria aquele elemento especial, seja um artefato técnico, um alienígena ou uma cidade inteira, que promove a “descontinuidade” na concepção de mundo por parte do fruidor de uma obra de ficção científica, detonando a “sensação de maravilhamento” (*sense of wonder*).⁷⁵² Todo filme de ficção científica tem seu *novum* ou seus *nova* (no plural). É esse elemento que indica a diegese de um mundo razoavelmente diferente do que conhecemos e vivenciamos. Com isso, suscita no espectador concordante a reflexão acerca de novas hipóteses, novas experiências. Todavia, sob a ótica de Roberts o *novum* não tem de ser necessariamente um *locus*, um personagem ou um artefato técnico, tal como a Enterprise de *Jornada nas Estrelas* (dir. Robert Wise, 1966) ou o T-800 de *O Exterminador do Futuro* (dir. James Cameron, 1984); uma nova organização social, como em *1984* (dir. Michael Radford, 1984), ou apenas uma idéia ousada, como em *Pi* (dir. Darren Aronofsky, 1998), também podem ser tidos como *novum*.

Se de acordo com Roberts, a lógica interna, materialista é elemento fundamental de toda narrativa de ficção científica, podemos supor que, em princípio, essa lógica interna opera nos moldes do silogismo aristotélico, no qual a falsidade de uma premissa não compromete o processo de conclusão.

⁷⁵⁰ Adam ROBERTS, *Science Fiction*, p. 19-20.

⁷⁵¹ Ibid., p. 20.

⁷⁵² Sobre as noções de *novum*, continuidade e descontinuidade, ver Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, CT: Yale University Press, e Robert Adams, *Science Fiction*, London: Routledge, 2000.

Com efeito, quem muito nos ajuda a compreender o artifício da lógica interna numa obra de ficção científica (seja ela cognitiva, racional ou materialista) é Aristóteles, com sua proposta de silogismo. É óbvio que, na época em que viveu o autor da *Poética* (384 a.C. – 322 a.C.), não se falava em ficção científica, muito embora os gérmenes do gênero já pudessesem ser verificados desde antes, dispersos por obras como *A Odisséia*, de Homero, ou mitos como o de Dédalo e seu filho Ícaro. O silogismo é uma construção na qual uma proposição A (“Todo homem é mortal”),posta em confronto com uma proposição B (“Sócrates é homem”), pode levar a uma conclusão (“Sócrates é mortal”), derivada e em perfeita concordância com as proposições anteriores. No entanto, ainda segundo Aristóteles, é possível construir um silogismo sobre uma proposição falsa, sem comprometimento do raciocínio. Portanto 1) “Todo homem é imortal”; 2) “Sócrates é homem”, logo 3) “Sócrates é imortal”. O filósofo observa que coerência interna não é o suficiente para a ciência, a qual deve fundamentar-se em proposições verdadeiras⁷⁵³ – e é nesse aspecto que reside a diferença entre a ciência de fato e a ciência praticada na ficção científica. Na ficção científica vemos, com muita freqüência, o recurso ao mecanismo silogístico, na maioria das vezes organizado sobre proposições falsas ou nunca verificadas (fictícias), quando não o emprego de silogismos “viciados” (paralogismo). De maneira que podemos ter, em ficção científica, o seguinte silogismo falso, baseado em premissas não-verificadas, portanto fictícias: 1) alienígenas existem; 2) Paul Atreides não nasceu no planeta Terra; logo, 3) Paul Atreides é um alienígena. Visto que uma premissa falsa não compromete o raciocínio lógico sugerido pelo silogismo, é exatamente aí que opera a ficção científica.

É possível questionar a proposta de Suvín de um *novum* validado pela lógica cognitiva argumentando que, sob determinado ponto de vista, a magia também é cognitiva.

⁷⁵³ Cf.: Aristóteles, coleção Os Pensadores, p. 18. “Todo mecanismo silogístico repousa no papel desempenhado pelo chamado *termo médio* (“homem”), que fornece a razão do que é afirmado na conclusão: porque é homem, Sócrates é mortal. Esse mecanismo funciona com rigor, independentemente do conteúdo das proposições em confronto. Isso significa, porém, que se pode aplicar o silogismo a proposições falsas, sem prejuízo para a perfeição formal do raciocínio (“Todos os homens são imortais; Sócrates é homem; logo, Sócrates é imortal”). Mas a ciência não pretende, segundo Aristóteles, ser dotada apenas de coerência interna: ela precisa ser construída pelo perfeito encadeamento lógico de *verdades*. Assim, o silogismo que equivale à demonstração científica deverá ser um raciocínio formalmente rigoroso, mas que parta de premissas verdadeiras.” (*Ibid.*, 18).

Tal argumentação baseia-se na recusa da oposição entre as estruturas dos pensamentos mágico e civilizado, segundo a moderna antropologia. A obra de Lévi-Strauss é central nesta discussão. Para o antropólogo francês, a diferença entre ciência e magia repousa apenas nos resultados práticos, sendo que ambas são similares no que respeita ao gênero das operações mentais. Segundo Lévi-Strauss, a magia é guiada pela mesma lógica rigorosa da ciência.⁷⁵⁴ Autores de ficção científica como Arthur C. Clarke já apontaram o problema da confusão entre magia e ciência do ponto de vista perceptivo. Mas isso não elucida completamente a questão. Segundo Irlemar Chiampi, “Por ser um modo de conhecimento sintético do mundo e por implicar o comprometimento do sujeito (que sofre a mutação ontológica), a prática mágica difere do conhecimento científico.”⁷⁵⁵ Embora possam ser apreendidas como equivalentes, as práticas mágica e científica guardam diferenças marcantes e essenciais. O fato de essas diferenças estarem concentradas no terreno dos “resultados práticos” não as torna irrelevantes. É nesse sentido que Suvin evoca uma “lógica cognitiva”. De toda maneira, a idéia de *novum* como elemento essencial da ficção científica é fundamental para a abordagem que fazemos desse gênero no cinema brasileiro.

⁷⁵⁴ Cf. Claude LÉVI-STRAUSS, *O Pensamento Selvagem*, p. 21.

⁷⁵⁵ Irlemar CHIAMPI, *O Realismo Maravilhoso*, p. 44.

g. A questão da verossimilhança na FC

Francisco Alberto Skorupa discute o papel da verossimilhança na literatura de ficção científica ressaltando como a ciência e, em especial, a percepção pública da ciência, fornece o substrato ideológico para a suspensão da incredulidade. Para Skorupa, a ciência ou, melhor dizendo, a idéia generalizada de ciência é personagem e “imprime sua marca” no texto de ficção científica. Baseado em Pierre Bourdieu (“A Economia das Trocas Lingüísticas”), Skorupa observa que a verossimilhança nos textos de ficção científica beneficia-se do fato de a ciência ser um discurso poderoso na contemporaneidade. O discurso científico goza de grande reconhecimento social e “domina um elevado capital simbólico.”⁷⁵⁶ O poder do discurso científico provém da eficácia com que a ciência tem ajudado a esclarecer “partes” da realidade. O público em geral, comenta Skorupa, não domina o discurso científico, mas reconhece seu poder. Dessa maneira, afirma Skorupa,

A verossimilhança (...) ocorre essencialmente a partir do magnetismo que o conhecimento produzido pela ciência exerce na crença das possibilidades de realização humana. Entre o botão que desintegra uma galáxia e o que liga a TV, subsiste um elo importante, o da crença na capacidade de um conhecimento ininteligível, mas classificado como científico, em realizar coisas. O ato de realizar se processa basicamente através das conquistas materiais da ciência, pela tecnologia. Contudo, a grande maioria dos humanos não comprehende no todo ou em parte como funciona uma tecnologia, nem que princípios científicos a regem. Entre a situação fictícia e a real existe a intermediação ativa de um conhecimento restrito, todavia reconhecido pelo seu poder de ação. É um poder oculto que permite a quem o domina exerce-lo. O poder oculto é a argamassa da mistificação. É o substrato que possibilita o abuso da credulidade dos ingênuos ou leigos, por parte daqueles que dominam a crença, posto que possuem os seus conhecimentos motrizes. O poder dos sacerdotes de várias civilizações da antiguidade baseava-se em conhecimentos apartados da maioria de suas populações, os quais os relacionavam com crenças religiosas. De modo muito semelhante, diversos cientistas exercem um poder fundado na complexidade de um conhecimento distante da maioria das pessoas que, não obstante, crêem honestamente, e não sem razão, nas capacidades de sua realização.⁷⁵⁷

⁷⁵⁶ Francisco Alberto SKORUPA, *Viagem às Letras do Futuro*, p. 104.

⁷⁵⁷ Ibid., p. 87.

Nesse sentido, não é reproduzindo ou mimetizando um discurso científico específico que a ficção científica opera, mas sim importando um modelo do discurso científico em geral. Noutras palavras, a ficção científica não é sobre ciência, mas sim sobre a idéia que fazemos da ciência. E tanto faz se os *nova* da ficção científica se assemelham à mágica.

Mas, além disso, Skorupa chama a atenção para o suporte mítico da ficção científica. Mitos da ciência, da tecnologia, e mesmo mitos ancestrais povoam com freqüência as narrativas de ficção científica em qualquer mídia. Ainda segundo Skorupa, se parte da verossimilhança da ficção científica está em “mimetizar os procedimentos da ciência, às vezes caricaturando-os e outras copiando”, a outra parte “está contida na utilização de imagens míticas da ciência.”⁷⁵⁸ Conforme aponta Skorupa, ciência e ficção científica, embora sejam discursos diferentes (a primeira atrelada à realidade, a segunda à imaginação, nos moldes em que Aristóteles diferencia narrativa histórica de ficcional), compartilham determinados mitos.⁷⁵⁹ Dessa maneira, mitos da ciência contribuem para a ficção científica, mas também mitos da ficção científica contribuem, em determinados momentos, para a idéia de ciência.⁷⁶⁰ Segundo Skorupa, os mitos principais partilhados pela ciência e ficção científica seriam o mito da *Teoria*, o do *Cientista* ou da *Instituição Científica* e da *Máquina*. Dos mitos específicos da ficção científica, destacam-se o do *Disco Voador* e o da *Profecia*.⁷⁶¹

⁷⁵⁸ Francisco Alberto SKORUPA, *Viagem às Letras do Futuro*, p. 104-5.

⁷⁵⁹ Ibid., p. 106.

⁷⁶⁰ Ibid., p. 107.

⁷⁶¹ Ibid., p. 107.

h. As vocações da FC: realismo x fantástico

A ficção científica genuína parece ter como meta propor desdobramentos possíveis do presente, visões especulativas de futuro, e mesmo de passado. Nesse movimento, o gênero recorre ao efeito de estranhamento ou “maravilhamento”, encetando um universo ficcional razoavelmente diverso de nossa experiência ordinária. Portanto, uma das principais vocações da ficção científica é a fantástica ou especulativa. Isso não tem necessariamente nada a ver com a situação da narrativa no futuro, e é o que faz com que um filme não seja de ficção científica tão somente pelo fato de abrir com uma legenda “Terra, 2165”⁷⁶². Da mesma forma, essa vocação especulativa é também um dos componentes que faz com que o *Frankenstein* de Mary Shelley não seja um drama de época, mas, senão ficção científica genuína, ao menos proto-FC, de certa maneira um texto fundador do gênero na modernidade. Não há consenso sobre se a ficção científica trata de previsões de futuro, se é inherentemente voltada para o porvir, presente ou passado. Para Adam Roberts, o principal paradigma da ficção científica não seria a *profecia*, mas sim a *nostalgia*.⁷⁶³ Segundo o físico Marcelo Gleiser, “criamos o futuro reexperimentando e reintegrando o passado.”⁷⁶⁴

Em seu movimento de descontinuidade, isto é, de ruptura com a natureza tal como a conhecemos, o gênero acaba por revelar um veio simbolista, de fundamental importância para alguns estudiosos. Samuel Delany considera a ficção científica “um gênero simbolista, porque ela procura representar o mundo ao invés de reproduzi-lo.”⁷⁶⁵ Segundo Adam Roberts, porém,

The point of SF, on the other hand, is to be less spiritual and more material, and accordingly this line of criticism enables us to look again at

⁷⁶² L. David Allen observa que, “(...) embora a maioria das estórias de ficção científica sejam ambientadas no futuro, o passado e o presente são também ambientes possíveis, especialmente quando elas apresentam alternativas para o passado e o presente histórico.” (L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, p. 235).

⁷⁶³ Adam ROBERTS, *Science Fiction*, p. 33.

⁷⁶⁴ Marcelo GLEISER, “Reflexões sobre o tempo”, em *Folha de S. Paulo*, Mais!, 20/03/2005, p. 9.

⁷⁶⁵ Samuel DELANY, *Silent Interviews. On Language, Race, Sex, Science Fiction and Some Comics*, Hanover, PA and London: Wesleyan Univ. Press, 1994, p. 123, apud Adam ROBERTS, *Science Fiction*, p. 16.

the limited range of nova deployed in most science fiction not as a narrow exhausted set of clichés, but as a supple and wide-referencing body of material *symbols*. (...) But in a strange way, SF has more in common with realism than it has with other, more obviously imaginative, mainstream literatures. (...) In other words, SF gives us a unique version of the symbolist approach, one where the symbol is drained of transcendental or metaphysical aura and relocated back in the material world.⁷⁶⁶

Conforme Roberts expõe, vem à tona a outra vocação do cinema de ficção científica, a realista, que complementa e contrabalança a vocação fantástica ou simbolista. Sobre isso e a diferença entre a FC e a literatura fantástica, Causo comenta, citando André Carneiro:

Ficção científica e fantasia agrupam-se pelo denominador comum de uma certa – e paradoxal – intenção realista de ambas. Nas palavras de André Carneiro, “(...) Poder-se-ia caracterizar a diferença entre literatura fantástica e a [ficção científica] pela impressão de arbitrário geralmente colocado pela primeira, a sensação pela sensação, sem nenhuma tentativa de situar possibilidades reais, embora longínquas.”⁷⁶⁷

Darko Suvin destaca no gênero seu referencial analógico ao presente.⁷⁶⁸ Toda a análise de Suvin da ficção científica baseia-se no reconhecimento do viés realista do gênero, embutido em seus conceitos de *novum* e suas referências à cognição. O autor de *Metamorphoses of Science Fiction* observa que

⁷⁶⁶ Adam ROBERTS, *Science Fiction*, p. 17.

⁷⁶⁷ Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 36. Causo observa que H.G. Wells foi dos primeiros a reconhecer essa “vocação” ou mesmo “necessidade” realista da FC: “Um dispositivo narrativo de H.G. Wells que teria encantado autores foi o seu modo indireto de exposição. O Viajante do tempo ou o *alter ego* de Wells em *A guerra dos mundos* não apenas vivem os acontecimentos extraordinários, mas vivem-nos depois que a incredulidade do leitor foi minada por depoimentos que surgem como testemunhos de veracidade. Essa foi uma inovação de Wells que, ao lado das contribuições de Verne, gerou a ficção científica moderna a partir do instante em que passou a envelopar o extraordinário com um realismo irrefutável. Ele mesmo explicou (Conforme citado por Patrick Parrinder em *Science Fiction: Its Criticism and Teaching*, p. 12): ‘Em todo este tipo de história o interesse real não está em seus elementos não fantásticos e nem na invenção em si (...) A coisa que torna tais imaginações interessantes é sua tradução em termos cotidianos (...) Então ela se torna humana (...) Assim que o truque foi feito o negócio todo do escritor de fantasia se torna a manutenção de tudo o mais como humano e real.’” (*Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 173).

⁷⁶⁸ Cf. Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 242 *et passim*.

(...) 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.⁷⁶⁹

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 gênero. 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.⁷⁷⁰

Segundo Adam Roberts, a vocação realista da obra de ficção científica funciona como elemento de suporte, valorizando o *novum*.⁷⁷¹ Irlemar 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.”⁷⁷² 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 impressão de realidade do cinema.⁷⁷³ Exemplos aqui seriam múltiplos: *A Mulher na Lua* (1929), de Fritz Lang, 2001,

⁷⁶⁹ Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 81.

⁷⁷⁰ Ibid., p. 84.

⁷⁷¹ Adam ROBERTS, *Science Fiction*, p. 17-18.

⁷⁷² Irlemar CHIAMPI, *O Realismo Maravilhoso*, p. 57.

⁷⁷³ 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.

Uma Odisséia no Espaço (1968), de Stanley Kubrick, ou *Os Meninos do Brasil* (1978), de Franklin J. Schaffner, estariam certamente entre eles. No caso específico do cinema, entre em jogo outro fator de reforço da vocação realista do filme de ficção científica: a impressão de realidade do dispositivo cinematográfico. Segundo Christian 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 uma 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* filmico 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.⁷⁷⁴

Metz chama a atenção para o papel do movimento na impressão de realidade produzida pelo cinema, fator de realismo suplementar que se soma ao caráter icônico e indexical da imagem cinematográfica. Mais do que narrar e descrever, o cinema *mostra, e atualiza*.

Dessa forma, paradoxalmente, à força da vocação realista do cinema de ficção científica exerce contrapeso a vocação fantástica, que pode ou não confundir-se com a especulativa. É essa vocação fantástica que catalisa a especulação, liberando a narrativa de ficção científica das amarras do discurso científico formal. Porque a narrativa do filme de ficção científica evolui apoiada não tanto na validade dos paradigmas, mas sim na lógica da articulação de conceitos – daí a ocorrência de viagens no tempo e no espaço, à velocidade da luz ou através de buracos negros. Segundo L. David Allen,

É importante lembrar que a teoria, seja ela de Einstein ou de qualquer outra pessoa, não é um fato; é apenas uma explicação hipotética, baseada em certas acepções, de uma série de dados observados. Aqui [na FC], o

⁷⁷⁴ Christian METZ, *A significação no cinema*, p. 17-8.

que é realmente importante não é a fonte da explicação teórica, fornecida na estória, mas, pelo contrário, simplesmente o fato de que ela existe, de que uma explicação organizada pode ser formulada para as coisas que acontecem. É um tanto melhor se a explicação pode ser extraída diretamente de um conhecimento e teoria científicos, mas, quando se lida com ciência extrapolada, isso não é freqüentemente possível. Conseqüentemente, a mera presença de uma explicação teórica, em especial em harmonia com outros elementos trabalhando em direção à criação de um sentido de verossimilhança, ajuda a tornar uma situação não familiar ou uma série de ações mais crível ou aceitável.⁷⁷⁵

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.⁷⁷⁶ 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 realismo. 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.”⁷⁷⁷ 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

⁷⁷⁵ L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, p. 261.

⁷⁷⁶ Cf. Christina BROOKE-ROSE, *A Rethoric of the Unreal*, p. 81.

⁷⁷⁷ Robert SCHOLES. *Structural Fabulation: Na essay on fiction of the future*, p. 29, apud Christina BROOKE-ROSE, *A Rethoric of the Unreal*, p. 81.

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.⁷⁷⁸

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

(...) 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 pretérito, o *flashback* explicativo e o abuso do discurso indireto livre para os pensamentos dos personagens.⁷⁷⁹

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 social, no qual

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, esse 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, noutro tempo ou lugar.⁷⁸⁰

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,

⁷⁷⁸ Christina BROOKE-ROSE, *A Rethoric of the Unreal*, p. 81.

⁷⁷⁹ Ibid., p. 100 e 102.

⁷⁸⁰ Raymond WILLIAMS, *The Long Revolution*, p. 307. É justamente a esse texto de Williams que Darko Suvin remete em seu destaque do realismo e contemporaneidade na ficção científica (Cf. Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 77).

naturalmente, têm variado, nas trocas ordinárias e desenvolvimento da experiência.”⁷⁸¹ 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 artístico.⁷⁸² Isso abre uma nova perspectiva para narrativas fantásticas como a de ficção científica. 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 manifesto.⁷⁸³

O exame procedido por Brooke-Rose e a análise de Williams colaboram, portanto, para nossa idéia de que a ficção científica articula duas vocações, a realista e a fantástica, de maneira interdependente.

Como afirmou o crítico e historiador de cinema Carlos Clarens, “Quanto mais racionalista se torna uma época, mais se faz necessária a válvula de escape do fantástico.”⁷⁸⁴ O fantástico nos filmes de ficção científica nada mais é que um instrumento de choque, dispersão ou deslocamento que catalisa a crítica ao contemporâneo. Por sua vez, o realismo dos filmes de ficção científica funciona como um artifício, uma ilusão para o pleno assentamento de uma poesia que se conjectura sobre determinado *novum*. Em sua análise da tragédia grega, Aristóteles saúda o maravilhoso aplicado com habilidade em

⁷⁸¹ Raymond WILLIAMS, *The Long Revolution*, p. 300.

⁷⁸² Ibid., p. 301-2.

⁷⁸³ Ibid., p. 314-5.

⁷⁸⁴ Carlos CLARENS, *An Illustrated History of Horror and Science-Fiction Films*, p. xix.

momentos-chave das fábulas. Segundo o filósofo,

Nas tragédias, sejam as de peripécia, sejam as episódicas, aos poetas é possível obter o efeito pretendido com a utilização do maravilhoso; isso acontece quando um homem esperto, porém mau, é logrado, como Sísifo; ou quando, valente mas injusto, sai vencido. Essas são situações mais dramáticas e mais de acordo com a concepção humana. E, no dizer de Agatão, todas são verossímeis, *porque é verossímil que ocorram muitos casos inverossímeis.*⁷⁸⁵

O diagnóstico que Aristóteles faz do maravilhoso na tragédia pode ser aplicado sem prejuízos à análise da ficção científica. Mesmo porque, na FC, é patente o enredo entre as forças realista e fantástica no engenho de uma narrativa própria, *cientificcionalizada*. As premissas científicas ou pseudocientíficas preparam o terreno para a narrativa especulativa da FC. Curioso como Aristóteles segue nos ajudando a melhor compreender o gênero da ficção científica:

Segundo o que foi dito se apreende que o poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas quais poderiam vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto da perspectiva da verossimilhança como da necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; caso as obras de Heródoto fossem postas em metros, não deixaria de ser histórica; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder.⁷⁸⁶

Substituindo-se os substantivos “poeta” e “historiador” por “autor de ficção científica” e “cientista”, respectivamente, teríamos uma bela observação do que de fato ocorre na FC: o poeta *especula* – e, para especular, manipula uma “argamassa” materialista.

Brian Stableford assinala que “a demanda pelo romance científico tinha pouco ou nenhum respeito pela ciência”, utilizada como mero “jargão” para “aumentar a pretensão de plausibilidade”. Segundo Stableford, o uso amplo e até mesmo selvagem desse jargão pelos escritores da época era largamente devido à

⁷⁸⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, tópico 109, p. 60, col. Os Pensadores. Grifo nosso.

⁷⁸⁶ Ibid., tópico 50, p. 47.

descoberta dos raios-X por Röntgen em 1895, bem como da radioatividade, fato que se deu em seguida: “As possibilidades de raios maravilhosos capazes de operar todo tipo de milagre deram *carta branca* à ambição imaginativa, e isso não foi desperdiçado.”⁷⁸⁷

L. David Allen observa: “Quanto mais estranho for um cenário, uma quantidade proporcionalmente maior de pormenores usada para descrever esse cenário será necessária para proporcionar um sentido de realidade.”⁷⁸⁸ E aqui entra em cena um componente muito importante: o modo de recepção. Ainda segundo Allen,

(...) a ficção científica estabelece as condições para a percepção de algum aspecto da realidade e permite a interação de elementos (estória, personagem, etc.) dentro dessas linhas direcionais; quanto mais ciente a pessoa está de que o modo de percepção determina o que pode ser visto, maior a sua probabilidade de apreciar a ficção científica.⁷⁸⁹

No campo cinematográfico, subsídios interessantes para uma melhor compreensão do fenômeno da recepção de um filme de FC podem ser buscados na abordagem semioprágmática proposta por Roger Odin.⁷⁹⁰ O modo de produção de um filme de FC, isto é, suas opções estéticas e modalidade de inserção, bem como o outro extremo desse percurso, o modo de recepção, fornecem dados relevantes para o analista. Porque tal como existem modos de exibição e recepção do filme documentário, do filme de família, do filme educativo, e assim por diante, também existe o modo de exibição e recepção do filme de ficção científica. Neste último caso, o espectador contribui com um esforço de suspensão da incredulidade proporcionalmente maior do que ocorre em relação ao filme documentário, por exemplo. O espectador de FC deve ser especialmente generoso em termos de aceitação de propostas e possibilidades.

O único elemento que de fato persiste como “sagrado” na ficção científica, herdado do pensamento racional ou científico, é a lógica. Assim, a narrativa de ficção

⁷⁸⁷ Brian STABLEFORD, “Marriage of science and fiction”, em, Robert HOLDSTOCK (ed.), *Encyclopedia of Science Fiction*. London: Octopus, 1978, p. 27.

⁷⁸⁸ L. David ALLEN, *No Mundo da Ficção Científica*, p. 262.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 258.

⁷⁹⁰ V. Fernão Pessoa RAMOS (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema*, São Paulo, Ed. SENAC São Paulo, 2005, p. 27-45.

científica obedece a uma lógica interna, pré-estabelecida geralmente já em seus primeiros desenvolvimentos. Sobre essa lógica interna das obras de ficção científica, Roberto de Sousa Causo observa

(...) que os autores de ficção especulativa comumente rejeitam a acusação de que seus mundos ficcionais são desinteressantes porque neles “tudo pode acontecer”. Ao contrário, para cada mundo ficcional é criada uma lógica com a qual o leitor deve familiarizar-se, enquanto o autor se obriga a mantê-la.⁷⁹¹

Transpondo o fenômeno para o cinema, é isso que faz, por exemplo, que um filme de ficção científica especule sobre a colonização humana de Marte, ou ainda sobre os conflitos políticos e ideológicos de povos de outras galáxias. Conforme a ciência atual observa, a não verificação de um fato ou objeto não significa necessariamente que ele não exista ou nunca tenha existido – lembremos aqui do folclórico lema do SETI, o Programa de Busca por Inteligências Extraterrestres: “a ausência de evidência não significa evidência da ausência”. Nessa fonte o gênero da ficção científica bebe inesgotavelmente, aproveitando-se das transformações ocorridas no próprio cerne da História da Ciência. Segundo o físico brasileiro Marcelo Gleiser, o universo em que o homem do século XVI vivia, quando a Terra era o centro de tudo, é diferente do século XVIII, quando o Sol já era o centro, e é diferente do universo atual, que não tem centro e se expande em todas as direções. “Não há verdades finais em ciência. O mundo está sempre se transformando.”⁷⁹² Ainda sobre isso, o crítico Mário da Silva Brito comenta:

A um mundo estável, que ia da geometria euclidiana ao racionalismo de Descartes, da regrada lógica aristotélica ao cosmos de Galileu e ao positivismo de Comte, para assinalar apenas algumas balizas, sucedeu outro, conturbado e revolucionado pela Relatividade, a Cibernética, os Quanta, a Mecânica Ondulatória, a Astrobiologia, a Sociometria, a Genética, a Psicanálise, as transmutações dos conceitos de Espaço e Tempo, a Radioatividade e os Raios Cósmicos, a Biofísica e a Bioquímica, a Eletrônica, a Telecomunicação, as mutações artificiais e

⁷⁹¹ Roberto de Sousa CAUSO, *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil*, p. 37.

⁷⁹² Entrevista à revista *ISTOÉ* de 20 de outubro de 2004, nº 1828, p. 10.

tantas outras situações novas e desnorteantes que desmantelaram a solidez de suas interpretações da vida e do meio ambiente.

O homem, antes centro do universo, acabou adquirindo a ciência – e o que é muito mais: a consciência – de que está instalado num minúsculo ponto perdido num braço de galáxia, entre outros milhares de milhões de grupos estelares, e sabe, por exemplo, que cada novo telescópio prescreve toda a Astronomia sabida até ontem. Ficou sem pontos de referência adaptados às dimensões humanas, observa Erich From, que ainda afirma: “A ciência, os negócios, a política, perderam todos os fundamentos e proporções que façam sentir humanamente. Vivemos em cifras e abstrações; posto que nada é concreto, nada é real. Tudo é possível, de fato e moralmente. A ficção científica não é diferente do fato científico, nem o são os pesadelos e os sonhos dos acontecimentos do ano seguinte.”⁷⁹³

Ao fim deste percurso, reunimos e resumimos informações que nos levam a concluir que a ficção científica é:

1. um gênero gestado na modernidade, herdeiro do racionalismo ou scientificismo do século 19;
2. um gênero que, embora traga “científico” no nome, não trata realmente de ciência, e sim da *estética da ciência*⁷⁹⁴;
3. baseada no “estranhamento cognitivo”, induzido por um *novum* “cognitivamente validado”, e privilegia a lógica mais que a veracidade⁷⁹⁵;
4. uma crítica da realidade presente, num movimento que articula dois vetores, o fantástico e o realista, orquestrados por uma lógica interna operante nos moldes do silogismo aristotélico.

⁷⁹³ Mário da Silva BRITO, *Ângulo e Horizonte*, p. 187-189.

⁷⁹⁴ Cf. Terry CARR, “Realidades superiores ou como escrever ficção científica sem saber muita coisa de ciência”, *Isaac Asimov Magazine*, nº 13, Rio de Janeiro, Record, p. 176

⁷⁹⁵ Cf. Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*.

i. Diferenças entre FC e Horror: uma nota

Aqui convém tentar esclarecer uma dúvida que se coloca com freqüência: “mas qual a diferença entre o filme de ficção científica e o filme de terror?” Primeiramente, devo ressaltar que considero a ficção científica e o horror gêneros primos, senão irmãos. Na verdade, creio ser a ficção científica um campo interno ao fantástico, que engloba além dela o horror e a fantasia (ver Ilustração 1). A diferença mais marcante entre horror e ficção científica talvez diga respeito aos efeitos pretendidos por cada um. É sabido que o horror é um gênero que visa reações psicológicas que repercutem mais diretamente no corpo do espectador. Trata-se de medo, apreensão, espanto, hesitação, ansiedade, calafrio, etc. Dessa maneira, o horror acabaria sendo um gênero de efeitos mais corpóreos, mais sensuais ou intuitivos, portanto. Obviamente, demais gêneros como o *thriller* também pretende parte desses efeitos (como costumo dizer, os gêneros não são estanques nem compartmentados). A ficção científica, por sua vez, embora também possa visar a surpresa, pretende em diversas ocasiões um estranhamento/maravilhamento de ordem talvez mais intelectual e menos intuitiva. Noutras palavras, enquanto o horror é um gênero de efeitos mais sensuais, a ficção científica, a rigor, provoca um efeito mais intelectivo. Daí a relevância, na ficção científica, de um manejo mais habilidoso da estética da ciência, uma mimese ou simulação de logicidade muitas vezes irrelevante no filme de horror.⁷⁹⁶



Diagrama ilustrativo da interseccão dos domínios.

⁷⁹⁶ Ao invés de uma nota bibliográfica, cito aqui meu agradecimento ao amigo Rogério Ferraraz pela formulação desta idéia, partilhada por nós dois. Às vezes uma boa conversa de bar vale quase tanto quanto um bom livro.

j. Diferenças entre a FC literária e a cinematográfica

Segundo John Baxter, “o filme de ficção científica é uma impossibilidade intelectual.”⁷⁹⁷ Baxter observa que, na literatura de ficção científica, as idéias e os conceitos geralmente sobrepõem-se aos personagens, muitas vezes tornados símbolos para o desenvolvimento das premissas do escritor. O “herói” é frequentemente o *plot*, como já havia dito Kingley Amis.⁷⁹⁸ Por outro lado, afirma Baxter,

Mesmo o maior artista do cinema não pode fazer mais do que aproximar em símbolos o desenvolvimento intelectual de uma premissa abstrata da qual a ficção científica é tão dependente para a consecussão de seus efeitos, enquanto a falta de uma variedade de símbolos comuns tanto ao escritor quanto ao diretor de ficção científica torna o trabalho de um completamente alienígena para o outro.⁷⁹⁹

Baxter defende que o cinema de ficção científica não é nem cinema, nem ficção científica, mas algo bastante específico. Segundo o autor, “A ficção científica propõe lógica e ordem, o filme de ficção científica a ilógica e o caos.”⁸⁰⁰ As raízes do cinema de ficção científica estariam não na literatura visionária do século XIX, mas em gêneros e atitudes mais antigas, como o mundo da fantasia medieval, o teatro moralista e o Grand Guignol.⁸⁰¹ Baxter também reconhece a importância da estética dos quadrinhos para o cinema de ficção científica.⁸⁰² Ainda segundo o autor, “A perda da individualidade é provavelmente o *plot* mais comum no cinema de ficção científica.”⁸⁰³

Na literatura, onde a participação imediata da subjetividade do leitor é considerável, as marcas de delineamento da ficção científica podem ser mais ou menos sutis, de acordo com o estilo do autor. Algo parecido pode ocorrer no cinema. Mas vejamos algumas diferenças entre a ficção científica literária e cinematográfica, da ordem dos dispositivos.

⁷⁹⁷ John BAXTER, *Science Fiction in the Cinema*, p. 8.

⁷⁹⁸ Ibid., p. 7-8.

⁷⁹⁹ Ibid., p. 8.

⁸⁰⁰ Ibid., p. 10.

⁸⁰¹ Ibid., p. 10.

⁸⁰² Ibid., p. 10.

⁸⁰³ Ibid., p. 11.

Com certeza, a minha Londres de *Admirável Mundo Novo* é bem diferente da de outros leitores do livro de Huxley. Em contrapartida, uma vez adaptada para o cinema, a Londres de *Admirável Mundo Novo* “estará lá”, descrita em imagens fotográficas, eletrônicas ou digitais. Certamente ainda será a “minha” Londres, ou a de qualquer outro leitor de Huxley que porventura venha a adaptar *Admirável Mundo Novo* para o cinema. Mas terá de ser materializada de alguma forma e em larga medida. Isso implica em opções mais específicas e, dada a razoável impressão de realidade estimulada pela imagem cinematográfica⁸⁰⁴, o filme de ficção científica ganha uma força suplementar, um acirramento de sua vocação realista. Simplesmente porque, mais do que apenas descrever, o cinema *mostra*⁸⁰⁵. Materializar o *novum* da ficção científica literária em imagens cinematográficas pode ser uma tarefa difícil e ingrata. Depende disso, em larga medida, o sucesso de uma adaptação. O escritor Gerson Lodi-Ribeiro resume com propriedade as diferenças entre a ficção científica literária e a cinematográfica. Segundo Lodi-Ribeiro, mídias diferentes exigem estratégias narrativas diferentes. O espaço narrativo de um filme de 120 minutos corresponde mais ou menos ao de uma noveleta de 30 ou 40 páginas. Com respeito à estratégia narrativa, o escritor analisa alguns aspectos que não são exclusivos às narrativas de FC. Para Lodi-Ribeiro, é mais fácil exibir o que se passa na cabeça dos personagens na literatura do que no cinema, assim como é mais efetivo exibir enredos e cenários futuristas típicos da FC nos filmes do que descrevê-los na literatura. O problema, assinala o escritor, é que enredos e cenários futuristas em geral exigem efeitos especiais de milhões de dólares. “Mas a computação gráfica deverá se popularizar cada vez mais, então basta esperar que, dentro em alguns anos, tenhamos efeitos especiais futuristas acessíveis a cineastas amadores.”⁸⁰⁶ Ainda segundo Lodi-Ribeiro, “a maneira mais efetiva de contar uma história muda quando a mídia muda.”⁸⁰⁷

Porém, a despeito das diferenças entre os dispositivos literário e cinematográfico, a aplicação de instrumental teórico de origem literária no cinema, com adaptações, costuma decorrer sem grandes obstáculos em determinados tipos e momentos de análise.

⁸⁰⁴ Como já demonstrou André Bazin, imagem que é traço ou decalque do real (V. André BAZIN, “Ontologia da Imagem Fotográfica”, em *O Cinema – Ensaios*), e como já disse Christian Metz, imagem indicial atualizada pelo movimento (V. Christian METZ, *A Significação no Cinema*).

⁸⁰⁵ Sobre isso ver Christian METZ, *A Significação no Cinema*.

⁸⁰⁶ Gerson LODI-RIBEIRO: entrevista concedida por e-mail em 04/03/2006.

⁸⁰⁷ Ibid.

I. Filmes brasileiros citados, de curta e longa-metragem, de ficção científica genuína, paródicos ou que apresentem alguma citação do gênero

1. *Abrigo Nuclear* (Roberto Pires, 1981) ☽ 3
2. *Acquaria* (Flávia Moraes, 2004) ☽ 3
3. *Agente OSS-117* (André Hunebelle, 1967)
4. *Alguém* (Júlio Silveira, 1980) P 1
5. *Amor Voraz* (Walter Hugo Khouri, 1984) ☾ 3
6. *Anunciador: O homem das tormentas, O* (Paulo Bastos Martins, 1970) ☽ 2
7. *Areias Escaldantes* (Francisco de Paula, 1985) 1
8. *Aventuras de Sérgio Malandro, As* (Erasto Filho, 1988) ☽
9. *Bacalhau, O* (Adriano Stuart, 1976) ☽ 1
10. *Bandido da Luz Vermelha, O* (Rogério Sganzerla, 1968) ☽ 1
11. *Barbosa* (Jorge Furtado, 1988) (curta) ☽ 3
12. *Bicharada da Dra. Schwartz, A* (Regina Rheda, 1986) (curta)
13. *Bonecas Diabólicas* (Flávio Ribeiro Nogueira, 1975) ♀
14. *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr., 1969) ☽ 3
15. *Carnaval em Marte* (Watson Macedo, 1954) ▶- ☽ 3
16. *Cassiopéia* (Clóvis Vieira, 1996) ▶- ☽ 3
17. *Céus de Fuligem* (Márcio Napoli, 2005) (curta) ☽ 3
18. *Cosmonautas, Os* (Victor Lima, 1962) ▶- ☽ 3
19. *Costinha e o King Mong* (Alcino Diniz, 1977) ☽ 2
20. *Efeito Ilha, O* (Luiz Alberto Pereira, 1994) ☽ 2
21. *Elke Maravilha contra o Homem Atômico* (Gilvan Pereira, 1978) ☽ 2
22. *Evolução – Homem Vs. Máquina: A luta do século no planeta dos botões* (José Mojica Marins, 1979) (curta) ☽ 3
23. *Excitação* (Jean Garrett, 1977) ☽ 1
24. *Filhas do Fogo, As* (Walter Hugo Khouri, 1978) P 1
25. *Fim, O* (Elie Polliti, 1972) (curta) ☽ 3
26. *Flauta das Vértebras, A* (José de Anchieta, 1970) (curta) ☽
27. *Fofão e a Nave Sem Rumo* (Adriano Stuart, 1989) ▶- ☽ 2
28. *Fósforo Eleitoral, O* (Cia. Photo-Cinematographia Brasileira, 1909) ☽
29. *Gato de Botas Extraterrestre, O* (Wilson Rodrigues, 1990) ☽ 1
30. *Gigio no Castelo do Drácula* (Pedro Siaretta, 1987) (TV) ☽ 1
31. *Hipócritas* (Letícia Imbassahy e Marcos Pando, 1986) (curta) ☽
32. *Hitler 3º Mundo* (José Agripino de Paula, 1968) ☽ 1
33. *Homem das Estrelas, O* (Jean-Daniel Pollet, 1971) ☽ ☽
34. *Homem de Seis Milhões de Cruzeiros contra as Panteras, O* (Luiz Antônio Piá, 1978) ♀ 1
35. *Homem que Comprou o Mundo, O* (Eduardo Coutinho, 1968) ☽ ☽ 1
36. *Incrível Monstro Trapalhão, O* (Adriano Stuart, 1981) ☽ 3
37. *Inseto do Amor, O* (Fauzi Mansur, 1980) ☽ 3
38. *Kenoma* (Eliane Caffé, 1998) ☽ 1
39. *Lobisomem na Amazônia, Um* (Ivan Cardoso, 2005) ☽ 2

40. *Loop* (Carlos Gregório, 2002) (curta) ☀ 3
41. *Macabro Dr. Scivano, O* (Raul Calhado e Rosalvo Caçador, 1971) 🎵 1
42. *Malandros em Quarta Dimensão* (Luiz de Barros, 1954) ☐
43. *Memórias de um Anormal* (Inácio Zatz e Ricardo Dias, 1989) (curta) 🎵
44. *Monstros de Babaloo* (Elyseu Visconti, 1970) 🎵
45. *Mude seu Dial* (Tata Amaral,) (curta) ☐
46. *Mulher Biônica Sexy* (Radi Cuellar, 1979) ♀ 1
47. *Mulher de Proveta, A* (José Rady, 1984) ♀ 1
48. *Nº 19* (Paulo Miranda, 2000) (curta) P 3
49. *Oceano Atlantis* (Francisco de Paula, 1993) ☀ 3
50. *Outra Meta* (C. Perina C., 1975) ☠ 3
51. *Parada 88: O Limite de Alerta* (José de Anchieta, 1978) ☀ 3
52. *Os Paspalhões em Pinóquio 2000* (Victor Lima, 1982) ☀ 1
53. *Ponto Final* (José de Anchieta, 1975) (curta) ☀
54. *Por Incrível que Pareça* (Ubero Molo, 1986) ☀ 2
55. *Princesa e o Robô, A* (Maurício de Souza, 1983) ⚡ ☠ ♀ 2
56. *Projeto Pulex* (Tadao Miaqui, 1991) (curta) ☀ 3
57. *Punk's, Os Filhos da Noite* (Levy Salgado, 1983) ☀
58. *Quem é Beta?* (Nelson Pereira dos Santos, 1973) ☀ 3
59. *Quinta Dimensão do Sexo, A* (José Mojica Marins, 1984)
60. *Quinto Poder, O* (Alberto Pieralisi, 1962) ☐ 3
61. *Reticências* (José de Anchieta, 1971) (curta) ☀
62. *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (Roberto Farias, 1968) ☐ 2
63. *Science Fiction* (Luiz Rosemberg Filho, 2000) (curta)
64. *Segredo da Múmia, O* (Ivan Cardoso, 1982) 🎵 2
65. *Sete Vampiras, As* (Ivan Cardoso, 1986) 🎵 2
66. *Shuim, O Grande Dragão Rosa* (Cristiano Popov Zambias, 1997) 🎵
67. *Signo de Escorpião, O* (Carlos Coimbra, 1974) ☐ 1
68. *Simão, O Caolho* (Alberto Cavalcanti, 1952) ☐ 1
69. *Tempo Real* (Mino Barros Reis e Joana Limaverde, 2004) (curta) ☀ 3
70. *Trapalhão no Planalto dos Macacos, Os* (J.B. Tanko, 1976) ☠ 🎵 2
71. *Trapalhões na Guerra dos Planetas, Os* (Adriano Stuart, 1978) ⚡ ☠ 2
72. *Trapalhões na Terra dos Monstros, Os* (Flávio Migliaccio, 1989) 🎵 1
73. *Trapalhões no Rabo do Cometa, Os* (Dedé Santana, 1986) ⚡ ☀ 2
74. *Túnel 93º* (C. Perina C., 1972) ☀ 3
75. *Último Cão de Guerra, O* (Tony Vieira, 1980) ☀ 2

Tabela temática ou iconográfica

	alienígena
	viagem espacial
	monstro
	desastre
	computador ou <i>gadget</i>
	viagem no tempo
	criatura artificial
P	paranormal
	energia nuclear

Obs.: os números ao lado dos ícones, numa escala de 1 a 3, indicam o “grau” de ficção científica de cada filme, sendo que:

1 = FC fraca. Pouca relação com a FC, mais restrita a citações isoladas, ou narrativa muito misturada com o gênero fantástico (horror, sobrenatural, fantasia)

2 = FC moderada. Filme híbrido com elementos de FC relevantes, porém não necessariamente centrais. É o caso de algumas paródias.

3 = FC forte. Filme de FC genuína. Os elementos de FC são fundamentais à narrativa.

Filmes que não disponham dessa numeração não foram analisados completa e profundamente por problema de acesso a cópias.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)

[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)

[Baixar livros de Literatura Infantil](#)

[Baixar livros de Matemática](#)

[Baixar livros de Medicina](#)

[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)

[Baixar livros de Meio Ambiente](#)

[Baixar livros de Meteorologia](#)

[Baixar Monografias e TCC](#)

[Baixar livros Multidisciplinar](#)

[Baixar livros de Música](#)

[Baixar livros de Psicologia](#)

[Baixar livros de Química](#)

[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)

[Baixar livros de Serviço Social](#)

[Baixar livros de Sociologia](#)

[Baixar livros de Teologia](#)

[Baixar livros de Trabalho](#)

[Baixar livros de Turismo](#)