



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/445>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2011 by Universidade do Vale do Rio dos Sinos. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

A verdade está lá fora: sobre a retórica documentária no cinema fantástico ou de ficção científica¹

Alfredo Suppia²

RESUMO

O objetivo deste estudo é investigar possíveis relações entre o cinema fantástico ou de ficção científica (FC) e o cinema documentário, por meio da análise de filmes de FC que recorrem a modos de enunciação e traços de estilo considerados próprios do campo documentário.

Palavras-chave: história do cinema, cinema de ficção científica, cinema documentário.

ABSTRACT

The truth is out there: On the documentary rhetoric in the fantasy or science fiction film. This article aims to discuss possible relations between the fantasy/science fiction (SF) film and documentary cinema, by analyzing SF movies that resort to modes of enunciation and aesthetical strategies which are usually regarded as typical of the documentary tradition.

Key words: film history, science fiction film, documentary film.

Introdução

A incorporação de tomadas documentárias, da sintaxe e de traços estilísticos próprios do filme documentário tem histórico curioso no cinema fantástico ou de ficção científica (FC). Conforme veremos a seguir, desde seus primeiros desenvolvimentos o cinema de FC recorre à retórica e estilística documentária quase sempre que “narrativamente” conveniente. Este breve estudo termina com a análise

de um caso contemporâneo, *Distrito 9* (*District 9*, 2009), de Neill Blomkamp, engenhosa mescla de FC com documentário ilustrativa de uma possível tendência atual: filmes de temática fantástica com enunciação documentário-realista, na função de parábolas da agenda contemporânea.

Muito já se discutiu sobre a natureza dúbia ou dupla articulação da FC sobre os vetores realista e fantástico, tanto na literatura (Suvin, 1979; Brooke-Rose, 1981; Roberts, 2001) quanto no cinema (Cornea, 2007; Suppia, 2009). Cornea (2007) reitera a hipótese do balanço entre realismo e fantasia no cinema de ficção científica: “Eu sugeriria que

¹ Este artigo foi produzido no âmbito do projeto de pesquisa “Cinema, Ciência e Tecnologia” e do grupo Laboratório de Estudos em Ficção Científica Audiovisual (LEFCAV>IAD>UFJF: <http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0804803Z6GAKR0>). Agradecimentos ao Prof. Dr. Nilson Alvarenga, aos alunos participantes da disciplina “Realismo no Cinema”, referente ao Programa de Educação Tutorial (PET) da Faculdade de Comunicação Social da UFJF, 2º sem/2009, ao orientando de mestrado Lúcio Reis Filho (PPGCOM-UFJF) e ao Prof. Dr. Carlos Reyna (IAD-UFJF).

² Professor de cinema do Instituto de Artes e Design e da Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Rua José Lourenço Kelmer, s/n, Campus Universitário, São Pedro. 36036-900, Juiz de Fora, MG, Brasil. E-mail: alsuppia@gmail.com

a ficção científica é um gênero demonstravelmente localizado entre a fantasia e a realidade” (Cornea, 2007, p. 4)³. Segundo a autora, “o apoio simultâneo da ficção científica sobre a fantasia e a realidade” (2007, p. 6) faz da FC um gênero particularmente maleável, capaz de lidar com uma variedade de temas e preocupações muito mais ampla que a dos gêneros mais consagrados. Além disso, Cornea assinala a possibilidade da FC permanecer ao mesmo tempo dentro e fora das convenções do realismo *hollywoodiano* ou, como em alguns casos, ir tão longe a ponto de se apresentar num tipo de estilo pseudodocumentário, seu relacionamento com a fantasia servindo à contestação dessas mesmas convenções (Cornea, 2007, p. 6).

Temos identificado no cinema de FC atual uma inclinação realista digna de nota, organizada basicamente em torno de duas vertentes: a de filmes que extrapolam uma agenda contemporânea, recorrendo à estilística documentária, e a de filmes que apresentam uma estética próxima de um cinema realista, em especial aquele preconizado por André Bazin. Essas duas vertentes não são excludentes entre si, e um filme como *Filhos da Esperança* (*Children of Men*, 2006), de Alfonso Cuarón, pode apresentar características de ambas. No entanto, neste trabalho daremos especial atenção a filmes fantásticos ou de FC que, de alguma maneira, relacionam-se de forma mais pronunciada com a tradição documentarista.

Uma moldura teórica atraente para a análise desse fenômeno (filmes de ficção científica com estilização documentária) pode ser buscada no semio-pragmatismo de Roger Odin, com suas categorias de modo ficcional, modo documentário e leitura documentarizante (Odin, 1984, p. 263-280), ou ainda na semiótica cognitiva de Warren Buckland (2000).

Histórico: Proto-FC

Vale a pena destacar que os irmãos inventores do cinematógrafo, famosos por suas imagens protodocumen-

tárias, foram também responsáveis por um dos primeiros filmes fantásticos ou de FC: *La charcuterie mécanique*, de 1895 (Cf. Hardy, 1995). Esse filme curto, exibido na companhia de registros de viagem (*travelslogs*) ou cenas ao ar-livre, apresentava uma engenhoca fantástica capaz de transformar instantaneamente um porco em peças de açougue (e vice-versa, quando o filme era exibido em reverso). Como de costume na época, *La charcuterie* foi copiado ao redor do mundo, com variações, como em *Dog Factory* (1904), de Thomas Edison.

No âmbito de um cinema de FC realista, amparado em ampla pesquisa e detalhamento técnico, beirando o documentário e com a assessoria de pessoal especializado, destaca-se um diretor pioneiro em especial: Fritz Lang. Com efeito, Lang dirigiu filmes fundadores do gênero, como *Metropolis* (1927) e *A Mulher na Lua* (*Frau im Mond*, 1929). A despeito de sua veia expressionista, *Metropolis* não disfarça a inclinação realista de Fritz Lang, sua obsessão pelo detalhe e acabamento técnico apurado. Não surpreende que uma das matrizes visuais mais fortes desse filme possa ser buscada na pintura e arquitetura alemã da Nova Objetividade.

Filme seguinte a *Metropolis*, *A Mulher na Lua* dá continuidade a essa concepção *languiana* de FC realista. Nesse filme, Hermann Oberth e Willy Ley, especialistas em astronáutica, prestaram valiosa consultoria científica⁴. 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 regressiva⁵, a despeito de algumas “licenças poéticas”. Também apresenta a ideia de um foguete com estágios, similar aos que veríamos décadas depois com a corrida espacial. *A Mulher na Lua* foi tão realista em determinados aspectos que o governo nazista proibiu sua exibição durante algum tempo, temendo a divulgação de segredos científico-militares relativos aos foguetes alemães. Carlos Clarens resume nosso ponto de vista fazendo o seguinte comentário a respeito do filme de Fritz Lang:

³ As traduções são minhas (N. do A.).

⁴ Segundo McGilligan (1997, p. 142): “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*”.

⁵ Conforme aponta McGilligan (1997, p. 144): “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!’”

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

Depois que os astronautas alcançam a superfície da Lua, a estória deteriora num melodrama rotineiro que, no entanto, não compromete a construção da espaçonave gigante, fascinante em sua autenticidade quase documentária – tão documentária, de fato, que finalmente a Gestapo destruiu as belas maquetes e retirou todas as cópias do filme de circulação. O Professor Ley escapou para se tornar um especialista em mísseis nos EUA, mas Oberth permaneceu na Alemanha e contribuiu para o desenvolvimento do foguete V-1, empregado com grande poder de destruição pelos alemães durante a Segunda Guerra (Clarens, 1997, p. 34–35).

O boom do cinema de FC

A influência do estilo de *A Mulher na Lua* pode ser evidenciada numa produção americana do início da “Golden Age” do cinema de FC. 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. Não bastasse a pedagogia inerente ao cinema americano de extração clássica, em *Destination Moon* toda a aventura é narrada de forma particularmente didática. A Terra vista do espaço é azul e envolta em nuvens, e a superfície lunar também é apresentada com razoável fidelidade, fruto provavelmente da “consultoria técnica em arte astronômica” prestada por Chesley Bonestell. O próprio Robert Heinlein também trabalhou como consultor técnico no filme de Pichel, um dos que melhor lida com temas como vácuo e força da gravidade até então.

Doherty (2004) observa que *Destination Moon* é geralmente considerado marco inicial do cinema de FC “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 de orientação liberal (Doherty, 2004, p. 22).

Nos anos 1950, diversos filmes americanos de FC recorreram à retórica documentária com o aparente objetivo de afiançar fantasias pseudocientíficas. É o caso de *O Monstro da Lagoa Negra* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954), de Jack Arnold, que abre com longo prólogo ao estilo do documentário clássico. Curiosamente, a voz *over* menciona Deus como criador do universo antes de narrar pedagogicamente, com apoio de imagens, a formação da Terra e o desenvolvimento da vida, numa chave darwinista popular.

A inspiração documentária ou simples “flerte” desses filmes de FC com a estética do documentário não se restringe aos EUA. *Planeta Bur* (1962), de Pavel Klushantsev, é a engenhosa investida soviética na ficção de exploração espacial com notável apuro técnico. O filme também teria contado com o apoio de uma equipe de consultores científicos.⁶ 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 mesmo *Planeta Bur*, Klushantsev já utilizava técnicas divulgadas como pioneiras em *2001: Uma odisseia no espaço* (1968) (cf. Barker e Skotak, 1994a, 1994b).

Menções a Charles Darwin e sua teoria da seleção natural, bem como a Konstantin Tsiolkovsky, cientista de destaque na pesquisa espacial soviética, perpassam alguns diálogos em *Planeta Bur*. A hipótese de que a vida na Terra tenha origem extraterrestre é sugerida no filme, embora tendendo ao estilo 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 (independentemente do quanto possa ser discutível), revelando-se uma alternativa à FC 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. 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.

⁶ 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. IMDB, s.d.).

Modernismos

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

“*Ceci est l’histoire d’un homme marqué par une image d’enfance*”. Com esta legenda explicativa começa *La Jetée* (1962), “filme de ficção científica feito com imagens fixas, à exceção de um único movimento” (Grélier, 1986, p. 100). O modelo do documentário clássico (somado à inspiração *hitchcockiana* de *Vertigo*, 1958) é o que mais se aproxima da estética de *La Jetée*, conforme se verifica no recurso ao *voice-over*, a narração do início ao fim que explica, comenta e antecipa cada plano ou cena. Como no documentário clássico ou ainda nos filmes-tese, o narrador guia o espectador até determinadas conclusões ou “descobertas morais”, com propósito francamente didático. Quando a viagem no tempo começa a se efetuar, o narrador instiga o afeto do espectador pela realidade ao comentar o aparecimento de imagens “verdadeiras”: “um quarto de dormir verdadeiro”, “crianças verdadeiras”, “pássaros verdadeiros”, “gatos verdadeiros” e “sepulturas”. Se o cinema permite uma sofisticada manipulação do tempo através da montagem, *La Jetée* demonstra que mesmo imagens estáticas podem servir de matéria-prima a uma verdadeira “escultura do tempo”. O filme trata de um conteúdo posto em constante debate através de sua forma. Observamos então, com maior evidência, a função da macronarrativa, qualidade cinematográfica já examinada por André Gaudreault (1990) em “Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers”⁷.

Se para André Bazin (1991) a fotografia foi a primeira técnica que dispensou o homem do trajeto

mediador de representação da realidade, Kendall Walton (2005) advoga, após as investidas pós-estruturalistas ou pós-modernas, que as imagens fotográficas persistem num patamar que as distingue das demais imagens pictóricas, ainda que não deixem de ser representações (Walton, 2005, p. 117 *et passim*). “As imagens fotográficas são transparentes”, afirma Walton. “Ao ver a fotografia de um cravo, vejo o cravo” (Walton, 2005, p. 122). A fábula de *La Jetée* opera sobre o suporte persuasivo da imagem fotográfica, de forma provavelmente bem mais evidente que em demais filmes de FC. Raymond Bellour sintetiza a questão do apelo documentário de *La Jetée* ao expor as seguintes impressões:

Mas gostaria, principalmente, de dizer por que esse filme de ficção (e até mesmo de ficção científica) pôde parecer indispensável numa seleção de caráter documentário (isso valeria também, por exemplo, para Coloque des Chiens, de Raoul Ruiz). A coisa é simples, apesar de estranha: é que a fotografia, em si mesma, mas também em sua diferença em relação ao filme, ainda mais quando este filme é um filme de ficção, tem uma dimensão documentária indiscutível. Ela não duplica o tempo, como o filme; ela o suspende, fratura, congela e, desse modo, o “documenta”. Ela constitui, por assim dizer, uma verdade absoluta de cada um dos instantes sobre os quais assenta seu domínio. “A foto é a verdade” (foi o que Godard pediu para Michel Subor dizer a Anna Karina, acoçando-a com sua máquina em O Pequeno Soldado) (Bellour, 1997, p. 170-171).

O potencial narrativo da sucessão de imagens fixas serve muito bem como preâmbulo semidocumentário em outro filme pós-apocalíptico, *No Mundo de 2020* (*Soylent Green*, 1979), de Richard Fleischer. Numa sequência de

⁷ Gaudreault menciona a análise de *La Jetée* feita por Roger Odin, para quem “o filme que consiste inteiramente em fotografias ou ‘imagens congeladas’ apresenta um ‘efeito de slide’” (Gaudreault, 1990, p. 72). Comenta também estudos de Roman Gubern e Jurij Lotman, para chegar à noção de que “embora esses dois níveis da narrativa [a macro e a micronarrativa] sejam concomitantes, eles tendem inevitavelmente a cancelar um ao outro. Ou, mais precisamente, o segundo nível só pode operar tendendo a encobrir o primeiro: espectadores não estão cientes de estarem assistindo a um vasto número de micronarrativas sendo ligadas e se acumulando, peça por peça, para a criação de uma macronarrativa. Em outras palavras, a macronarrativa é formada não por micronarrativas sendo encadeadas, mas pelo fato de as mesmas serem sistematicamente desconsideradas enquanto tais. Esse é o caso, pelo menos, num certo tipo de narratividade (o qual tem sido de fato dominante na prática cinematográfica)” (Gaudreault, 1990, p. 72-73). Se com a ausência de movimento perde-se a micronarrativa, isto é, a narrativa inerente à movimentação interna de cada plano em particular, *La Jetée* demonstra que a macronarrativa, a narrativa decorrente da sucessão de planos, uma vez preservada, sustenta sem problemas todo o procedimento do discurso fílmico. Pois como já disse Raymond Bellour, “[...] não é o movimento que define o cinema de forma mais profunda (Peter Wollen tinha razão, ao lembrá-lo recentemente), mas o tempo” (Bellour, 1997, p. 92). Bellour refere-se entre parênteses ao artigo “Feu et Glace”, no qual Peter Wollen assinala, na página 21, que “o movimento não é uma necessidade inerente ao cinema” e que “a impressão de movimento também pode ser criada por uma decupagem de imagens fixas” (Wollen, *in* Bellour, 1997, p. 129).

fotografias enriquecidas por *zooms* e panorâmicas, imagens da fundação dos EUA sucedem-se ilustrando o *boom* industrial e urbano do país, do século XIX até o final do século XX, no sentido de introduzir o espectador ao universo diegético do filme, onde o caos e a fome imperam numa metrópole ultrapopulosa das primeiras décadas do século XXI. Fotografias autênticas, documentais, deslocadas de seu contexto original e servindo como preâmbulo documental à formulação de uma especulação sociológica, inspirada em teorias malthusianas e aspectos extrapolados do mundo histórico contemporâneo.

Numa análise preliminar da história do cinema de FC, percebemos que subgêneros como a aventura espacial e a fábula pós-apocalíptica parecem naturalmente amigáveis à incorporação de recursos documentários. Além desses, filmes que versam sobre temas da biologia também são habitualmente receptivos ao modo de exposição documental. *Meninos do Brasil* (1978), adaptação do romance de Ira Levin dirigida por Franklin J. Schaffner, trata de um projeto secreto, conduzido pelo médico nazista Josef Mengele (Gregory Peck), que tem por objetivo criar um clone de Adolf Hitler. A despeito das simplificações geográficas e históricas, o filme chama a atenção pelo didatismo científico. A certa altura, o diálogo entre um médico e um caçador de nazistas abre uma trincheira documental no universo ficcional, sendo inteiramente dedicado à explicação, em linguagem acessível, da técnica da clonagem. O médico ilustra seu discurso projetando para seu interlocutor (e, por extensão, para nós, espectadores) um filme científico, com imagens documentárias de procedimentos ligados à clonagem. Essa e outras cenas do filme chamam atenção para a influência do ambiente na formação de um suposto clone, deixando claro que não basta clonar Hitler para que se ressuscite o *Führer*. Seria necessário, além disso, recriar o ambiente que forjou as ideias e o comportamento do líder nazista, de maneira que várias crianças clones de Hitler, em diferentes pontos do planeta, estariam servindo à experiência.

O recurso ao filme documental literalmente enxertado dentro do filme de FC, no sentido de explicar de forma didática um conceito nodal, tornou-se algo bastante comum, frequente em filmes americanos dos anos 1950, como o já citado *Destination Moon*, ou ainda *Them!* (1954), de Gordon Douglas, onde há uma sequência na qual o Prof. Medford (Edmund Gwenn) ilustra sua exposição e tese sobre as formigas com um aparente filme científico. Ainda sobre formigas, *Phase IV* (1974), de Saul Bass, faz uso de diversos trechos de filme documental na confecção de sua diegese. Registros documentais de colônias de

formigas em ação, cinegrafados por Ken Middleton, são “costurados” entre as sequências ficcionais. *Bug* (1975), de Jeannot Szwarc, repete a fórmula recorrendo às filmagens de Middleton.

Nenhum ser humano aparece na primeira sequência de *Phase IV*, apenas formigas. O registro documental é “cientificionalizado” pela montagem e trilha sonora. Francamente inspirado na retórica documental, o início de *Phase IV* é dominado pelo tom cientificista do narrador e o caráter afilmico das imagens dos insetos. Esse modo de narração parece preponderar em pelo menos 2/3 do filme inteiro. Não obstante, algumas imagens de teor surrealista por vezes invadem a narrativa “fria”, como aquela em que formigas saem de orifícios nas mãos de um velho senhor, vítima dos insetos – clara citação de *Um Cão Andaluz* (1929), de Buñuel e Dalí. Próximo de seu final, *Phase VI* muda radicalmente de tom, do regime que simula o documental para um registro quase místico, com imagens oníricas e lisérgicas que lembram alguns trechos de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968).

Quando o material documental surge incorporado sem demarcação explícita pelo conteúdo ficcional, como no caso de *Phase IV*, é possível identificar o recurso ao deslocamento, ou seja, uso de imagens deslocadas de seu contexto e propósito originais, reorganizadas sintática, prosódica e semanticamente. Além de *Phase IV*, outros filmes de FC baseiam-se amplamente nessa retórica do deslocamento, como *The Wild Blue Yonder* (2005), de Werner Herzog.

Casos contemporâneos

The Wild Blue Yonder é sugestivamente subtítuloado uma “*science fiction fantasy*”, conforme estampado em cartazes e na capa de seu DVD. Seria possível uma ficção científica que não fosse fantasia? Talvez o subtítulo de Herzog seja uma “pista falsa”. O filme combina imagens documentárias submarinas, realizadas por Henry Kieser no Oceano Antártico, registros da NASA e trechos de ficção, nos quais o ator Brad Dourif interpreta um alienígena do sistema Andrômeda. Esse personagem narra a aventura da humanidade em busca de outro planeta, em contraponto à empresa de seu próprio povo, interessado em colonizar a Terra.

No decorrer desse épico sobre exploração espacial, Herzog ainda reúne depoimentos de cientistas sobre as

possibilidades de viagens espaciais de longa distância. A combinação entre imagens ficcionais (essencialmente as intervenções de Dourif) e documentárias (tomadas submarinas, registros de operações da NASA e depoimentos de cientistas) confere um realismo particular à narrativa híbrida de ficção científica, lembrando-nos da ideia de “documentário de futuro” já proposta por Bellour (1997, p. 170) em relação a *La Jetée*.

Conforme pudemos observar, a estratégia de deslocamento e intercalação (o emprego de imagens documentárias em circunstâncias ficcionais) adotada por Herzog não é nova. Lembra também filmes como *Level Five* (1997), de Chris Marker, outra espécie de “documentário de futuro”, e até mesmo uma chanchada brasileira tardia, *Os Cosmonautas* (1962), de Victor Lima, que intercala imagens do programa espacial americano, depositadas no arquivo da Herbert Richers, a sequências ficcionais da aventura dos astronautas brasileiros (Grande Otelo e Ronald Golias). Entretanto, Herzog organiza uma narrativa híbrida extremamente coesa e eficiente, apostando duplamente no caráter realista e poético das imagens, configurando uma especulação simultaneamente científica (*Big Science*), sociológica e subjetiva (ou intimista). A exploração da “poesia” interpretável em conceitos científicos e imagens da NASA também não é novidade. Muitas pessoas utilizam *screensavers* da agência espacial americana pelo mesmo motivo. Mas *The Wild Blue Yonder* explora esse potencial poético com grande competência, e a serviço de um longa-metragem. Esse duplo movimento – da “poesia” e “realidade” por trás da ciência, e da imagem documentária científica –, aparentemente paradoxal, já foi a joia de documentaristas científicos como Jean Painlevé ou Carl Sagan, e parece constituir uma bela chave de interpretação para a FC em suas diversas manifestações audiovisuais.

O alienígena interpretado por Dourif, bem como toda a especulação científica em torno de viagens no tempo e espaço, mobilizando conceitos como a Teoria da Relatividade Geral, lembra também outro filme de FC de caráter poético-realista, rodado no Brasil. *Amor Voraz*, filme de 1984 escrito e dirigido por Walter Hugo Khouri, outra FC sem grandes efeitos especiais nem recurso a elementos muito evidentes de identificação com o gênero. Tanto em *The Wild Blue Yonder* quanto em *Amor Voraz*, o alienígena com aparência humana, remanescente de um planeta arruinado, chega à Terra após anos-luz de viagem. Filmes mais experimentais, como “Mission to Earth”,

de *Soft Cinema* (2005), realizado por Lev Manovich e Andreas Kratky, também opera na zona de fronteira documentário-FC, recorrendo ao experimentalismo de uma interface gráfica à *la Mondrian* e *software* de edição randômica. Também aqui, uma expedição alienígena tem por tarefa reportar a vida na Terra. Uma profusão de tomadas em vídeo digital de diversas localidades do planeta (São Paulo incluída) ilustra o relato.

Também recente, *Filhos da Esperança* (*Children of Men*, 2006), adaptação do romance *The Children of Men* (1992), de P.D. James, dirigida por Alfonso Cuarón, retoma a vocação documentária de um certo cinema de ficção científica, desta vez sob perspectiva *baziniana*. Entrevistas com o elenco, equipe técnica e o próprio diretor deixam clara a intenção documentária do filme⁸. Além disso, *Filhos da Esperança* prima pela tentativa de preservação da continuidade do espaço e do tempo, numa espécie de apologia do plano-sequência.

O viés documentário de *Filhos da Esperança* já está contido no próprio pano de fundo da estória: um mundo decadente em que só o governo britânico ainda consegue impor alguma ordem. O preço disso é o estabelecimento de um estado policial que combate ferozmente a imigração ilegal, enquanto ondas de refugiados não param de chegar ao país. Nesse cenário, ataques terroristas são creditados a um grupo rebelde pró-refugiados (The Fishes). Tendo em vista que *Filhos da Esperança* foi lançado em 2006, um ano após os ataques terroristas na capital britânica e em plena crise da imigração nos países ricos, não foi preciso extrapolar muito o noticiário contemporâneo para se chegar à Londres de 2028 do filme. A inspiração documentária de *Filhos da Esperança* culmina com a fotografia ao estilo da reportagem de guerra em seu último e longo plano-sequência, ambientado no gueto de Bexhill. Novamente aqui gotas de sangue salpicam a lente, forçando a aderência entre narrador e espectador, pela via da marca de enunciação. Muitas vezes violenta, tal convocação da perspectiva subjetiva está presente em demais filmes fantásticos ou de FC que recorrem a estratégias documentárias, como *[Rec]* (2007), de Jaume Balagueró e Paco Plaza, ou *Cloverfield* (2008), de Matt Reeves, os quais ao mesmo tempo resgatam, de forma atualizada, a câmera subjetiva de Robert Montgomery em *Lady in the Lake* (1947) e o charme dos filmes independentes.

Distrito 9 (*District 9*, ou simplesmente *D9*), de Neill Blomkamp, é um dos filmes de FC mais criativos e curiosos de 2009, caso exemplar da mescla de retórica

⁸ Ver documentário *Men Under Attack*, disponível nos extras do DVD de *Filhos da Esperança* lançado no Brasil.

documentária e fantasia científica. O filme estreou nos EUA em agosto e no Brasil em outubro de 2009, e é uma versão estendida do igualmente inspirado curta-metragem *Alive in Joburg* (2005), *mockumentary* escrito e dirigido pelo próprio Blomkamp e criado a partir da estratégia de deslocamento discursivo. Para realizar *Alive in Joburg*, Blomkamp entrevistou pessoas que viveram na pele o fluxo migratório na capital sul-africana, transformando os depoimentos reais dos refugiados em uma espécie de documentário sobre alienígenas indesejados pela população local (Merigo, 2009). Inicialmente escalado por Peter Jackson para dirigir *Halo*, Blomkamp teve a oportunidade de realizar *D9* devido a impasse comercial relativo à adaptação em longa-metragem do famoso jogo para PC⁹. Neill Blomkamp nasceu em 1979 em Johannesburgo, na África do Sul, e testemunhou o *Apartheid* em seu país, experiência que parece bastante influente no seu cinema, especialmente em *Alive in Joburg* e *D9*.

D9 foi rodado em câmera digital da marca Red e retoma o recurso à retórica documentária para estender o tratamento de um tema cada vez mais frequente no cinema de ficção científica contemporâneo: a intolerância (racial, política, social ou de qualquer outra espécie). O título do filme foi inspirado no Distrito 6, uma área residencial na Cidade do Cabo que ficou conhecida por conta de 60 mil moradores que foram expulsos na década de 1970, durante o regime do *Apartheid* (cf. Merigo, 2009). Como em *Alive in Joburg*, *D9* explora a problemática ligada à convivência inter-racial ou intercultural. Mistura de *Cidade de Deus* (dir. Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *A Mosca* (dir. David Cronenberg, 1986) e *A Metamorfose* (1915) de Kafka, *D9* usa alienígenas como metáfora e retórica documental/televisiva para mostrar como o absurdo e o fantástico podem fazer parte da nossa realidade mais corriqueira.

Na fábula de *D9*, sem explicação aparente uma gigantesca espaçonave estaciona sobre a cidade de Johannesburgo, na África do Sul¹⁰. Uma imensa população de alienígenas é encontrada no interior da nave, abandonada à própria sorte. Pressionados pela militância pró-direitos humanos (ou, neste caso, direitos alienígenas), a população extraterrestre é abrigada na área sob a espaçonave. O terreno é isolado pelas autoridades, ganha o nome de Distrito 9 e rapidamente assume os contornos de uma favela. A população *alien* vive em condições subumanas (ou sub-alienígenas), em barracos permeados pela criminalidade e pela relação tempestuosa com a máfia nigeriana. Os ETs têm aparência artrópode ou insectóide e logo ganham o apelido de “camarões” (*prawns*). Durante 20 anos a espaçonave permanece estacionada sobre o Distrito 9, até que os frequentes conflitos na região e pressões populares para a retirada dos alienígenas levam a autoridade local a optar pela recondução dos extraterrestres a uma nova área, o Distrito 10. Nesse panorama, Wikus Van De Merwe (Sharlto Copley) é o funcionário da MUN (Multinational United: nessa realidade alternativa, corporações privadas confundem-se com o Estado) encarregado de chefiar a recondução dos alienígenas, tendo de obter a assinatura de cada um deles. Apesar dos conflitos, tudo corre dentro do esperado até Wikus invadir o barraco do alienígena Christopher Johnson e ter contato com um artefato estranho.

A mixagem da FC com o documentário, derivada de *Alive in Joburg*, confere a *D9* uma ferramenta criativa bastante funcional para o tratamento de temas da agenda contemporânea travestidos de motivos fantásticos. Dessa forma, o filme de Blomkamp aponta uma tendência, não exatamente nova, mas retomada intensamente pelo cinema de FC atual, conforme se observa em filmes como *Filhos da Esperança* (*Children of Men*, 2006), de Alfonso Cuarón, ou

⁹ Peter Jackson, o diretor da trilogia *O Senhor dos Anéis*, contactou Blomkamp para que ele dirigisse o filme baseado no game *Halo*. Como até hoje o imbróglio entre Fox, Universal e Microsoft não foi resolvido, o projeto ficou em *standby*. Peter Jackson resolveu então dar suporte financeiro para que Blomkamp dirigisse outro filme, justamente *Distrito 9* (Merigo, 2009).

¹⁰ Na literatura, a ficção científica multicultural tem um histórico relevante. Por exemplo, a cultura africana tem sido debatida por meio de obras como *Paradise* (1989) e *Kirinyaga* (1998), de Mike Resnick (que recria o Quênia e a cultura queniana), ou *The Evolution's Shore* (1995, originalmente publicado no Reino Unido como *Chaga*) e *Kirinya* (1998), de Ian McDonald. Em seus romances de FC, McDonald também já se voltou para a Índia de 2047, em *River of Gods* (2005), e o Brasil do passado, presente e futuro, em *Brasyl* (2007) (Booker e Thomas, 2009, p. 125). Autores afro-americanos, como a feminista Octavia Butler, ou o escritor e crítico Samuel R. Delany, também tratam de temas como África, escravidão, diáspora africana, miscigenação, sexualidade, homossexualismo, etc., em algumas obras-primas da ficção científica, como *Babel-17* (1966), *The Einstein Intersection* (1967) e *Dhalgren* (1975), de Delany, ou a trilogia “Xenogenesis”, que abrange os romances *Dawn* (1987), *Adulthood Rites* (1987) e *Imago* (1989), de Butler (in Booker e Thomas, 2009, p. 124-136). No cinema de FC, o multiculturalismo parece ter aportado há menos tempo, pelo menos na produção de maior alcance popular. Há cerca de dez anos o interesse pelos entrecruzamentos entre ciência, tecnologia e culturas periféricas parece revigorado, com o deslocamento das narrativas de FC para cenários como um gueto em Londres (*Filhos da Esperança*), uma favela em Johannesburgo (*Distrito 9*), ou Tijuana e a zona de fronteira entre México e EUA (*Sleep Dealer*).

o curta *Why Cybraceros?*, de Alex Rivera (1997), diretor do longa *Sleep Dealer* (2008). *Alive in Joburg*, de Blomkamp, e *Why Cybraceros?*, de Rivera, são curtas-metragens de FC que operam praticamente a mesma estratégia discursiva. Vale observar que *Why Cybraceros?* também trata do tema da exclusão social e dos fluxos migratórios pela via da especulação satírica, na tradição das antípodas. Sátira de *Why Braceros?* (Prelinger Archives, 1959) – filme de propaganda do programa Braceros, uma iniciativa do governo norte-americano para importação temporária de mão de obra mexicana durante a 2ª Guerra Mundial, encontrado nos Prelinger Archives – *Why Cybraceros?* também serviu de base para um longa posterior, *Sleep Dealer*. O *mockumentary* descreve um futuro no qual o governo dos EUA lança um programa revolucionário em que trabalhadores mexicanos operam de forma remota máquinas no território americano. Com isso, é sanado um grande problema social: a necessidade da mão de obra mexicana, sem o inconveniente da presença física dos *chicanos*. Imagens de arquivo (do filme de propaganda *Why Braceros?*), deslocadas de seu contexto original, combinam-se a cenas gravadas em vídeo e pitorescas animações digitais. Atualmente esse artifício parece ter se intensificado, e o recurso à retórica documentária, via *mockumentaries* inspirados, tem servido eficientemente para a reconciliação da FC com a longa tradição da sátira literária¹¹. Sobre sátira e ficção científica, Booker e Thomas observam:

A sátira é um modo literário antigo e distinto que emprega o humor para expor e criticar várias práticas políticas e sociais ou certos hábitos do comportamento humano. [...] Em resumo, a sátira depende do fenômeno do estranhamento cognitivo para atingir seus efeitos. Nesse aspecto, tem muito em comum com a ficção científica, portanto não surpreende que alguns dos mais importantes romances de ficção científica apresentem orientação abertamente satírica (2009, p. 98).

D9 ilustra esse fenômeno com aptidão. Sua fábula reaproveita uma fórmula narrativa antiga para o tratamento de uma agenda hodierna, mais especificamente de temas como o subdesenvolvimento, segregação racial, conflitos centro-periferia, pós-colonialismo, o problema

dos refugiados ao redor do mundo, a escalada de poder por parte das grandes corporações, a fusão do Estado com a iniciativa privada, atuação de forças paramilitares servindo interesses privados da indústria farmacêutica ou de armas, etc. Enfim, *D9* mobiliza um vasto repertório contemporâneo, com citações/metáforas que evocam diversas cenas ou temas do noticiário internacional, como a prisão de Guantánamo (cujo paralelo pode ser visto no assentamento alienígena) ou a segregação dos latinos nos EUA – *cucarachas* podem encontrar seu paralelo nos *prawns*. Os terráqueos de *D9*, vale assinalar, praticam uma forma de intolerância e segregação derivada do racismo tradicional, o *especismo*, já problematizado por autores como Peter Singer, de *A Libertação Animal* (2004), entre outros. Tal prática reacionária, transferida para um contexto hipotético exacerbado, realça contornos das mais corriqueiras manifestações de intolerância ainda plenamente em vigor. Nesse sentido, *D9* ratifica seu parentesco com a consagrada tradição das antípodas, fábulas de crítica social e política operantes por meio do contraste revelador. A partir do momento em que Wikus tem contato com a substância alienígena, a problematização do especismo (e, por extensão, do racismo e subdesenvolvimento num contexto pós-colonial) é realçada. Entra em jogo a categoria da *impureza*, aspecto tabu na cultura ocidental. Tal categoria já foi detidamente discutida pela antropóloga inglesa Mary Douglas (1921–2007), aluna de Edward Evans-Pritchard, famoso antropólogo britânico de meados do século 20. Logo nas primeiras páginas do livro que a tornou célebre, *Pureza e Perigo* (1991), Douglas propõe a seguinte conclusão: “Tal como a conhecemos, a impureza é essencialmente desordem. A impureza absoluta só existe aos olhos do observador” (Douglas, 1991, p. 6). Um arrazoado das contribuições e do pensamento de Douglas pode ser consultado em artigo do historiador britânico Peter Burke, publicado originalmente no caderno *Mais! da Folha de S. Paulo*, em 5 de agosto de 2007, a propósito do falecimento de Mary Douglas em 16 de maio do mesmo ano¹². Segundo Burke, “[a] grande ideia de Mary Douglas foi a de que os conceitos de poluição e de tabu, tão freqüentemente empregados para analisar o ‘pensamento primitivo’ ou ‘a mente selvagem’, eram igualmente relevantes para a compreensão do cotidiano dos ocidentais, como

¹¹ A relação entre sátira e FC remonta às origens deste gênero, em obras como *As Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift. Considerada por alguns uma narrativa precursora da FC e, por outros, uma das primeiras manifestações do gênero, *As Viagens de Gulliver* é exemplo mais apropriado da sátira menipeia, subgênero que remete à obra do satirista Luciano (séc. II d.C.), que teria se inspirado em Menipeu (Booker e Thomas, 2009, p. 98).

¹² O artigo de Burke encontra-se reproduzido no *Jornal da Ciência* da SBPC.

os ingleses” (Burke, 2007). Esmiuçando o pensamento de Douglas, Burke comenta ainda que

[...] aquilo que não se enquadra no sistema de classificação e, logo, ordenação do mundo de uma cultura específica – ou aquilo que está no limite ou na margem desse sistema – é comumente visto como sendo ameaçador e, portanto, como impuro, sujo. Por que, por exemplo, os judeus e muçulmanos evitam comer carne de porco? Porque tanto judeus quanto árabes eram povos pastoris, que se alimentavam de seu gado, e os porcos não se enquadravam nos critérios que definiam o gado (eles tinham cascos fendidos, como os bovinos, mas, à diferença destes, não ruminavam). De maneira semelhante, alguns grupos humanos enxergam outros como marginais, perigosos e sujos. Assim os mendigos são vistos como sujos por pessoas que têm dinheiro, e o mesmo acontece com as prostitutas por parte das mulheres respeitáveis, com a classe trabalhadora por parte da classe média, com os judeus por parte de cristãos ou muçulmanos, e assim por diante. Logo, não é por acaso que os brasileiros se refiram aos criminosos como sendo marginais (Burke, 2007).

Entendemos que vale a pena cruzar a reflexão sobre o conceito de impureza de Mary Douglas com filmes de FC contemporâneos que problematizam a alteridade cultural. Porque a categoria do impuro parece confortavelmente aplicável a toda uma gama de personagens dessa cinematografia, do velho conhecido zumbi (renovado por George Romero) aos alienígenas de Blomkamp em *D9*. Aliás, *D9* problematiza particularmente a questão da impureza. De tal forma que, à medida que o protagonista se torna “impuro”, o conflito narrativo central ganha propulsão mais visível. O Wikus contaminado, “impuro”, ganha os contornos de um Gregor Samsa contemporâneo.

Não obstante, como em diversos filmes de FC anteriores (*ET* de Spielberg incluído), o alienígena, por mais estranha que seja sua aparência, espelha um certo humanismo saudosista, romântico ou mesmo utópico, enquanto os terráqueos encarnam, em sua maioria, aquilo que há de mais bárbaro e repugnante. Nada virtualmente mais humano que o alienígena Christopher Johnson, pai e salvador de seu povo, e nada mais alienígena do que Koobus, o “milico” facínora em *D9*. Uma esquematização ingênua, mas muito tradicional, que é parcialmente desmontada pela fábula do filme de Blomkamp. Nesse aspecto vale a pena comentar a caracterização de Wikus, anti-herói movido essencialmente pela vaidade pessoal e

apego às “coisas terrenas”. Wikus sofre um processo de redenção, vítima de uma fórmula dramática industrial bem conhecida. Por outro lado, não é justo dizer que *D9* se rende incondicionalmente ao *happy ending*. Muito pelo contrário, Blomkamp opta por um final indeterminado e autoirônico, coerente com sua proposta geral.

Em termos formais, *D9* opera em dois regimes: documentário e ficção, com oscilação de registro intercaladamente. Em linhas gerais, a ficção é inserida numa “moldura documentária” – ou “pseudodocumentária”, se se preferir. O filme abre e encerra com essa retórica (pseudo)documentária mais evidente, sendo que um “documentarismo diegético” de outra ordem persiste no miolo do longa, em diversas tomadas de câmeras de vigilância espalhadas em interiores e exteriores de Johannesburgo.

Neste ponto vale a pena remetermos à moldura teórica do semio-pragmatismo de Roger Odin. Segundo Odin, a única diferença essencial entre os modos documentário e ficcional repousa na operação de fictivização – o status modal conferido ao enunciador e ao destinatário (Buckland, 2000, p. 98; Odin, 1984, p. 263-280). A leitura documentarizante é uma operação por meio da qual o espectador pode ler qualquer modo de filme. Mas a leitura documentarizante é privilegiada apenas em filmes configurados pelo modo e instituição documentários (Buckland, 2000, p. 100). Sob essa perspectiva, nos termos de Odin ficção e documentário estão separados por apenas uma operação: fictivização. Warren Buckland sugere um aperfeiçoamento desse modelo:

Se minha sugestão for de fato viável, a de que os actantes do filme de ficção são modalizados como reais no nível latente, enquanto que em documentários eles são modalizados como reais no nível superficial, ficção e documentário estão ainda mais próximos um do outro, uma vez que a operação de fictivização não os separaria. Tanto o documentário quanto a ficção tentam representar a realidade social, mas a ficção atinge essa finalidade de maneira indireta. A ficção não é oposta à realidade, mas sim um meio pelo qual a realidade pode ser diretamente representada (Buckland, 2000, p. 107).

Em suma, há basicamente dois modos de ver *D9*. Pode-se fruí-lo como mero filme de ação sobre o tema da ameaça alienígena, ou aceitar o contrato da parábola, adentrando suas camadas argumentativas e o jogo com clichês e convenções de gênero. O segundo modo é naturalmente o mais rico e referenda o filme de Blomkamp enquanto

parábola contemporânea, alinhada a investidas similares em propósito, embora mais ou menos diferentes em termos formais, como *Code 46* (2003), de Michael Winterbottom, *Filhos da Esperança*, *Sleep Dealer*, de Alex Rivera, ou até mesmo *9: A Salvação* (2009), de Shane Acker.

Oriundo do mercado publicitário, Neill Blomkamp parece propenso a um cinema autoral no contexto de gênero (no caso, FC). Com larga experiência em efeitos visuais, trabalhou como animador 3D em séries para TV como *Stargate SG-1* (1997), *Dark Angel* (2000) e *Smallville* (2001), entre outras. Sua animação 3D é muito naturalista, conforme se verifica em *Alive in Joburg* ou nos curtas *Tetra Vaal* (2007) e *Yellow* (2006). Até *D9* Blomkamp era pouco conhecido em Hollywood. No entanto, o diretor já colecionava uma série de bem-sucedidos filmes publicitários no currículo, como o comercial do novo Citroën C4, os filmes *Evolution* e *Crab*, para a Nike, vários filmes da campanha Adicolor da Adidas, como *Yellow*, e os comerciais do GP em Cannes 2008. Em 2007, três curtas promocionais do jogo *Halo* já haviam sido desenvolvidos por Blomkamp em colaboração com a Bungie Studios.

Vale destacar que, tanto em *Alive in Joburg* quanto em *D9*, a animação digital naturalista e os efeitos visuais não eclipsam a fábula e, portanto, não substituem uma boa ideia especulativa pelo espetáculo visual. Efeitos visuais no cinema de Blomkamp servem bem ao propósito da especulação criativa. É o que podemos constatar em seu curta *Tempbot* (2006), sátira da realidade trabalhista atual temperada pelo caso de amor entre um robô e uma chefe de RH. *Tempbot* demonstra a fina ironia de Blomkamp em suas obras. O cineasta parece obcecado (no bom sentido do termo) com basicamente dois aspectos principais: a iconografia da robótica (seus andróides ou mecanóides dançam *techno-rap*, como em *Citroën C4 - Alive With Technology*, 2009) e a retórica do documentário, especialmente o televisivo, para tratar temas fantásticos enxertados no absurdo do cotidiano – como em *Tetra Vaal* (2007), espécie de Robocop sul-africano do Terceiro Mundo. Nesse sentido, a sátira sublinhada por retórica documentária sobressai como estratégia narrativa aparentemente favorita de Blomkamp.

Embora titubeie entre fórmulas bem aceitas do cinema industrial e formas autorais de enfrentamento, *D9* apresenta um teor de (auto)ironia e criatividade ausentes na maior parte da produção contemporânea do gênero. O motivo dos *aliens* viciados em comida de gato é “delicioso”. Sim, há muita ação, explosões e tiroteios, mas essas ocorrências não detratam necessariamente o conteúdo e a coerência do filme enquanto especulação

inspirada sobre um futuro persistente de intolerância – ou crítica alegorizada do mundo de hoje. Noutro aspecto *D9* também acena para uma tendência contemporânea: a transferência do cinema de FC para cenários periféricos ou, melhor dizendo, a aplicação do gênero a contextos e temáticas do subdesenvolvimento. Porque não há nada mais familiar à FC (ou pelo menos uma vertente considerável do gênero) do que uma cidade como São Paulo, Brasília ou a capital mexicana. Esse deslocamento da FC em relação a seus supostos centros originários e de poder é esperado há muito tempo. Um disco-voador que estaciona sobre Johannesburgo traz novas perspectivas em relação àquele que pousa em Washington (*O Dia em que a Terra Parou*, dir. Robert Wise, 1951). Pena que o cinema brasileiro ainda não tenha descoberto isso. Afinal, o que afastaria uma nave espacial de cenários como a cidade do Rio de Janeiro ou a Amazônia? Na literatura brasileira de FC, a refração à ficção científica é menos evidente. Vide o caso de autores como Ignácio de Loyola Brandão (*Não Verás País Nenhum*, 2008), Jorge Luiz Calife (*Padrões de Contato*, 2009) ou, mais recentemente, Roberto Causo (*O Par: Uma Novela Amazônica*, 2008). Mas o cinema brasileiro continua ignorante em relação a essas fontes e, a despeito do trabalho de diretores brasileiros de projeção internacional, como o Fernando Meirelles de *Ensaio sobre a Cegueira* (*Blindness*, 2008), FC continua sendo vista como uma “ideia fora de lugar” no contexto tupiniquim. A rigor, nada impediria que um filme como *D9* fosse rodado em Juiz de Fora, no Rio de Janeiro ou em São Paulo, com equipe técnica brasileira – o filme de Blomkamp foi produzido por Peter Jackson e contou com o envolvimento de vários profissionais neozelandeses. Fica aqui um apelo à reavaliação de motivos fantásticos no cenário brasileiro.

Em resumo, *D9* parece ilustrar cinco tendências nucleares do cinema de FC contemporâneo – ou do próprio cinema como um todo (duas de ordem tecnológica, uma de ordem criativa ou operacional e duas de ordem contudística): (i) o recurso à tecnologia digital de super-alta-definição, as câmeras RED de 4K e concorrentes se impondo como modelo tecnológico para captação de imagens; (ii) a incorporação naturalista de animações digitais, visando a um cinema “hiperrealista”; (iii) o uso do curta-metragem como laboratório ou roteiro experimental, para posterior expansão em longa-metragem; (iv) a abordagem de temas da agenda contemporânea extrapolados, como imigração ilegal, refugiados, segregação, interesses corporativos, etc., e, finalmente, (v) mixagem documentário-ficção científica na abordagem desse *agenda setting*.

Referências

- ACKER, S. 2009. *9: A Salvação*. Universal Studios. DVD. 80 min.
- ARNOLD, J. 1954. *O Monstro da Lagoa Negra*. Universal. DVD. 79 min.
- BALAGUERÓ, J.; PLAZA, P. 2007. [Rec]. California Filmes. DVD. 78 min.
- BARKER, L.; SKOTAK, R. 1994a. Klushantsev: Russia's wizard of Fantastika (Part 1). *American Cinematographer*, 75(63):78-83.
- BARKER, L.; SKOTAK, R. 1994b. Klushantsev: Russia's wizard of Fantastika" (Part 2). *American Cinematographer*, 75(7):77-82.
- BASS, S. 1974. *Phase IV*. Legend Films. DVD. 84 min.
- BAZIN, A. 1991. *O cinema*. São Paulo, Brasiliense, 326 p.
- BELLOUR, R. 1997. *Entre-Imagens*. Campinas, Papyrus, 392 p.
- BLOMKAMP, N. 2009. *District 9*. Culver City, Tri-Star Pictures. DVD. 112 min.
- BLOMKAMP, N. 2007. *Tetra Vaal*. Disponível em: <http://video.libero.it/app/play?id=32d64c5951010bf62af6ad0581d488f4>, acessado em: 07/08/2010. 1 min.
- BLOMKAMP, N. 2006. *Alive in Joburg*. Disponível em <http://video.google.com/videoplay?docid=-1185812222812358837#>, acessado em 07/08/2010. 6 min.
- BLOMKAMP, N. 2006. *Yellow*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Jmd8BDiB-qU>, acessado em: 07/08/2010. 4 min.
- BLOMKAMP, N. 2009. *Citröen C4 - Alive With Technology*. Disponível em <http://vimeo.com/1431427>, acessado em: 07/08/2010. 31 seg.
- BOGDANOVICH, P. 1968. *Voyage to the Planet of Prehistoric Women*. American-International Television (AIP-TV). DVD. 78 min.
- BOOKER, M.K.; THOMAS, A.-M. 2009. *The Science Fiction Handbook*. Chichester/Oxford/Malden, Wiley-Blackwell, 360 p.
- BRANDÃO, I. de L. 2008. *Não Verás País Nenhum*. São Paulo, Global, 27ª Ed., 384 p.
- BROOKE-ROSE, C. 1981. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge/London/New York, Cambridge University Press, 446 p.
- BUCKLAND, W. 2000. *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 174 p.
- BUÑUEL, L.; DALÍ, S. 1929. *Um Cão Andaluz*. Versatil Home Video. 16 min.
- BURKE, P. 2007. Os sentidos da sujeira. Mais!, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 ago. Disponível em: <http://www.jornaldaciencia.org.br/Detail.jsp?id=49321>, acessado em: 24/01/2010.
- CALIFE, J.L. 2009. *Padrões de Contato*. São Paulo, Devir, 644 p.
- CAUSO, R. de S. 2008. *O Par: Uma Novela Amazônica*. São Paulo, Associação Editorial Humanitas, 136 p.
- CLARENS, C. 1997. *An Illustrated History of Horror and Science Fiction Films: The Classic Era, 1895-1967*. New York, Da Capo Press, 328 p.
- CORNEA, C. 2007. *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 308 p.
- CRONENBERG, D. 1986. *A Mosca*. Fox-Microservice. DVD. 96 min.
- CUARÓN, A. 2006. *Filhos da Esperança*. Universal Pictures. DVD. 109 min.
- DOHERTY, B. 2004. Destination Moon: Real science fiction and the real world. In: G. RICKMAN, *The Science Fiction Film Reader*. New York, First Limelight, p. 22-32.
- DOUGLAS, G. 1954. *Them!*. Warner Home Video. DVD. 94 min.
- DOUGLAS, M. 1991. *Pureza e Perigo: Ensaio sobre a noção de poluição e tabu*. Lisboa, Edições 70, 136 p.
- EDISON, T. 1904. *Dog Factory*. Edson Co.
- FLEISCHER, R. 1973. *Soylent Green*. Warner Home Video. 97 min.
- GAUDREAULT, A. 1990. Film, Narrative, Narration - The Cinema of the Lumière Brothers. In: T. ELSAESSER; A. BARKER (eds.), *Early Cinema - Space, Frame, Narrative*. London, BFI, p. 76-85.
- GRÉLIER, R. (org.). 1986. *O Bestiário de Chris Marker*. Lisboa, Livros Horizonte, 136 p.
- HARDY, P. (ed.). 1995. *The Overlook Film Encyclopedia: Science Fiction*. Woodstock, The Overlook Press, 512 p.
- HARRINGTON, C. 1965. *Voyage to the Prehistoric Planet*. Miracle Pictures. DVD. 80 min.
- HERZOG, W. 2005. *The Wild Blue Yonder*. Subversive Cinema. DVD. 80 min.
- HEINLEIN, R.A. 1947. *Rocket Ship Galileo*. New York, Del Rey, 187 p.
- HITCHCOCK, A. 1958. *Vertigo*. Universal Studios. DVD. 128 min.
- INTERNET MOVIE DATABASE (IMDB). [s.d.]. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0056352/fullcredits>, acessado em: 07/08/2010.
- JAMES, P.D. 1992. *The Children of Men*. Toronto, Vintage Canada, 256 p.
- KAFKA, F. 2000. *A Metamorfose*. 2ª ed., São Paulo, Cia. das Letras, 102 p.
- KLUSHANTSEV, P. 1962. *Planeta Bur*. Lenfilm Video. DVD. 78 min.
- KUBRICK, S. 1968. *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Warner Home Video. 141 min.
- LANG, F. 1927. *Metropolis*. Continental. DVD. 153 min.
- LANG, F. 1929. *A Mulher na Lua (Frau im Mond)*. Silver Screen. DVD. 156 min.

- LIMA, V. 1962. *Os Cosmonautas*. Europa Filmes. DVD. 90 min.
- LUMIÈRE, A.; LUMIÈRE, L. 1895. *La charcuterie mécanique*.
- MARKER, C. 1962. *La Jetée/Sans Soleil*. Aurora DVD. DVD. 28 min.
- MARKER, C. 1997. *Level Five*. França, Film Office. 106 min.
- McGILLIGAN, P. 1997. *Fritz Lang: The Nature of the Beast*. New York, St. Martin's Press, 548 p.
- MEIRELLES, F.; LUND, K. 2002. *Cidade de Deus*. Imagem Filmes. DVD. 130 min.
- MERIGO, C. 2009. Behind the Brains: Neill Blomkamp e Distrito 9. *Brainstorm 9*, 13 ago. Disponível em <http://www.brainstorm9.com.br/2009/08/13/behind-the-brains-neill-blomkamp-e-distrito-9/>, acessado em: 07/08/2007.
- MONTGOMERY, R. 1947. *A Dama do Lago (Lady in the Lake)*. DVD. 105 min.
- ODIN, R. 1984. Film documentaire, lecture documentarisante. In: J.-C. LYANT; R. ODIN (ed.), *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne, Cierc, p. 263-280.
- PICHEL, I. 1950. *Destination Moon*. Image Entertainment. DVD. 92 min.
- PRELINGER ARCHIVES. 1959. *Why Braceros?* Disponível em: <http://www.archive.org/details/WhyBrace1959>, acessado em: 07/08/2010.
- REEVES, M. 2008. *Cloverfield*. Paramount Pictures. DVD. 85 min.
- RIVERA, A. 2008. *Sleep Dealer*. Maya Entertainment. DVD. 90 min.
- RIVERA, A. 1997. *Why Cybraceros?* Disponível em: [http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$tapdetail?WHYCYBRACE](http://www.vdb.org/smackn.acgi$tapdetail?WHYCYBRACE), acessado em: 07/08/2010. 4 min. 30 seg.
- ROBERTS, A. 2001. *Science Fiction*. London, Routledge, 224 p.
- SCHAFFNER, F.J. 1978. *Meninos do Brasil (The Boys from Brazil)*. Lions Gate. 127 min.
- SINGER, P. 2004. *A Libertação Animal*. Porto Alegre, Ed. Lugano, 357 p.
- SUPPIA, A. 2009. Realismo e cinema de ficção científica: equilíbrio delicado. *Lumina*, 3(1):1-15.
- SUVIN, D. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven/London, Yale University Press, 336 p.
- SZWARC, J. 1975. *Bug*. Paramount Home Video. DVD. 99 min.
- WALTON, K. 2005. Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objeções. In: F. RAMOS, *Teoria contemporânea do cinema I*. São Paulo, Ed. Senac São Paulo, p. 105-125.
- WISE, R. 1951. *O Dia em que a Terra Parou (The Day the Earth Stood Still)*. Fox-Microservice. DVD. 92 min.

Submetido em: 12/08/2010

Aceito em: 22/10/2010