

REALISMO E CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA ESTRANHAS CONEXÕES

Haenz Gutierrez Quintana *

Daquilo *que é real não se pode dar nenhuma explicação clara,*
a não ser por meio de algo de fictício.

Jeremy Bentham

Qual a relação do cinema de ficção científica com a realidade? Em que sentido é verdadeiro o cinema deste gênero? Como se inscreve o real na diegese de ficção científica? É propósito do presente ensaio discutir as questões levantadas. Para tanto examinaremos o "efeito de realidade" e a noção de "virtualidade" presentes no cerne dos filmes de ficção científica (FC) confrontando-os com a "teoria realista do cinema" esboçada por Bazin.

Base de Lançamento

O problema causado diretamente pela noção de "realidade" na reflexão sobre qualquer meio de expressão é o da existência das coisas ou do "mundo exterior". André Bazin traz à tona esta questão no seu ensaio sobre a ontologia da imagem fotográfica e cinematográfica. Nele o autor aduz as



razões da dependência ou relação de contigüidade da imagem obtida por esses meios com o mundo real físico. A imagem cinematográfica do agente especial *Lemmy Caution*, inclusive com seu chapéu e sobretudo à *Dick Tracy*, afirma a existência de seu modelo, o ator *Eddie Constantine*¹. A fotografia e o cinema,

* Haenz Gutiérrez Quintana é Doutorando e mestre em Multimeios pela UNICAMP e Professor do Instituto de Artes, Comunicações e Turismo da PUC-Campinas.

¹ Protagonista do filme de ficção científica *Alphaville* de Jean-luc Godard.

pela sua gênese automática, testemunhariam a existência das coisas do mundo. Esta característica singular do registro fotográfico lhe conferiria, segundo Bazin, não só um poder de credibilidade ausente de qualquer registro pictórico como também subverteria a psicologia da imagem. Escreveu Bazin: "Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. ² "

A pretensa objetividade essencial da imagem fotoquímica resultaria historicamente da crença do espectador na origem mecânica do registro.³ A manipulação perceptível da imagem resultante ou a adulteração notória dos objetos antes do registro redundariam, segundo Bazin, na perda parcial do ímpeto psicológico desta convicção. Assim sendo, a cena de FC "Charcuterie Mécanique" ⁴ feita por Louis Lumière em 1897, por exemplo, seria mais realista que as criaturas digitais da ilha Nublar em Jurassic Park de Spielberg. Deste modo, a base tecnológica da fotografia, em oposição aos meios manuais, autográficos e digitais de produzir imagens, transforma-se na base da tese psicológica do realismo delineada por Bazin⁵.



A despeito da fragilidade de tal fundamento - que desiste da argumentação histórico-cultural em que se evidencia a forma como a fotografia adquiriu status de prova ou documento através de usos institucionalizados ⁶ - Andrew consegue nos convencer, pela tangente, do caráter indicial que Bazin atribuía à matéria-prima do cinema: "(...) a matéria-prima do cinema não é a própria realidade, mas o desenho deixado pela realidade no celulóide.⁷ " O

² Bazin, André (1991), *O cinema*, São Paulo, Brasiliense, p. 22.

³ Objetivismo alastrado pelo senso comum no decurso dos 150 anos de cultura fotográfica.

⁴ "O charcuteiro mecânico". Filme de uma única cena onde um porco é alimentado numa máquina aparecendo, no outro extremo, fatias de toucinho e lingüiças.

⁵ Andrew, Dudley (1989), *As principais teorias do cinema*, RJ, Jorge Zahar. p. 143.

⁶ Ver a respeito: Tagg, J. (1988), *The burden of representation*, Londres, Macmillan.

⁷ Andrew, op. cit. p. 144.

cinema, diante disto, assume a aparência do mundo tornando-se, em palavras de Bazin, "assíntota da realidade", quer dizer, o cinema realista assenta e tangencia no real.

Creio nos Dados Imediatos da Consciência

Podemos dizer, sem hesitar, que a teoria realista de Bazin é uma teoria cognitiva uma vez que considera a percepção humana. Bazin estudou e enfatizou cuidadosamente a correspondência entre a imagem cinematográfica e a real experiência visual dos espectadores. Ele, segundo Andrew,



defendia com firmeza procedimentos técnicos que aproximassem a percepção do cinema da percepção natural. Bazin "(...) Elogiou as lentes de 17 mm de Gregg Toland que em *Cidadão Kane* proporcionaram um ângulo de visão semelhante ao da visão humana (...) viu no cinerama um campo visual de 146 graus de periferia a periferia (...) onde (...) o espectador é não apenas capaz de movimentar os olhos; é obrigado a virar a cabeça" ⁸ : O espectador de Bazin é, assim, um espectador ativo e biológico cuja perceptividade e cognição deveriam ser levadas em conta por um cinema que se dissesse realista.

Igualmente, Bazin louvou, entre outras, as técnicas de filmagem em "profundidade de campo", o plano geral, o "plano-sequência" e o reenquadramento. Técnicas que ele opunha aos recursos de montagem por serem inerentemente mais realistas ⁹ .



Estes procedimentos técnicos permitiriam a filmagem da progressão de um evento na sua integridade espacial e temporal dando aos espectadores, além da emoção estética do "poder puro da imagem traçado pelos objetos reais", a

⁸ id. ib. p. 151, 152.

⁹ Ver a respeito o capítulo: A evolução da Linguagem cinematográfica. Bazin, op. cit. p. 66-81.

liberdade de escolher suas próprias leituras e releituras dos acontecimentos filmados¹⁰. As técnicas realistas garantiriam a expressão de um elemento definidor do real: a "ambigüidade". Lembramos que o lugar da "verdade existencialista" não tem um caráter predicativo, mas consiste no *ser descoberto* das próprias coisas. Bazin foi notadamente influenciado por Sartre. Deste modo, o conceito de "verdade" derivado do "cinema - percepção" formulado por Bazin, tem os visos de uma relação sensual com o mundo. Fundamentada na evidência empírica, a verdade seria o que se revela imediatamente ao homem, sendo, portanto, sensação, intuição ou fenômeno.

Godard, um dos mais fervorosos seguidores de Bazin, levou os princípios realistas ao paroxismo. Richard Roud no seu ensaio intitulado "A crença no real" relata a seguinte história contada pela anotadora de *Alphaville*: "pode dizer-se que este filme foi rodado sem qualquer luz extra; mais precisamente, foi rodado às escuras. Numa das cenas Coutard disse, 'posso acrescentar um pouco de luz e fechando a lente, vem a dar no mesmo - ninguém nota a diferença'. Mas Godard recusou: tinha de ser real. E assim, rodou sem luzes; usou película de alta sensibilidade, mas nem assim.



Tornou-se a piada do filme - 'está muito escuro para se ver alguma coisa... E então, estamos a filmar na mesma'. Resultado: muitos milhares de metros de filme ficaram 'inutilizados'. Mas Godard não voltou a filmá-los inteiramente. Alguns foram postos de parte, mas outros entraram no filme tal como estavam. E o mais extraordinário é que eles são das melhores coisas de todo o filme" ¹¹ .

¹⁰ id. ib. p. 158ss.

¹¹ Cf., Lopes. J. (org.) (1985), *Jean-Luc Godard*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa. p. 108

"O que transforma escuridão em luz?".

Alphaville é uma FC rodada em Paris em 1965. No filme, *Eddie Constantine* caracterizando o agente especial *Lemmy Caution* viaja pelo espaço/tempo, pilotando seu Ford Galaxi branco, até a cidade de *Alphaville* com a missão de investigar o desaparecimento do seu colega o agente *Henri Dickson* e resgatar o professor *Vonbraun* gestor do impassível *Alpha-60*. A diegese projeta um mundo futuro onde a consciência e o amor foram proscritos pelo super computador que controla a cidade, o qual rege, logicamente, a vida de seus habitantes.



Pode parecer estranho um tema como esse na filmografia verista de Godard¹². Porém, *Alphaville* se serve da matéria prima do cinema à maneira realista. Bazin aceitava e defendia a constituição de mundos ficcionais com a ressalva de que eles fossem filmados respeitando esses mundos, sem manipulações, como se fossem reais. Já na primeira seqüência de *Alphaville* "a luz que vai embora, a luz que volta" nos informa sobre a complexidade do real e sobre a vocação imaginária das lendas que pretendem dar conta dele, enquanto isso, a câmera apresenta o cenário noturno de uma cidade com suas ruas e prédios mal iluminados. Logo mais, deparamos com uma trêmula e vagarosa panorâmica que mostra um trem circulando da esquerda para a direita da tela que, por sua vez, conduz nosso olhar ao encontro do "veículo intergaláctico" de Lemmy Caution o qual percorre as ruas escuras da noite parisiense a caminho do hotel.

Godard inclui o futuro no presente ao postergar a arquitetura de ficção científica convencional em favor de locações realistas. As tomadas de vista noturnas das ruas e prédios tal como eles estavam na "cidade das luzes" em 1965



¹² "Le cinéma, c'est la vérité vingt-quatre fois par seconde"

nos parecem um conjunto de vistas apropriadas aos fatos representados devido à atmosfera *noir*, alcançada mediante o respeito à iluminação encontrada nas locações e o uso, na filmagem, de película de alta sensibilidade em preto/branco.

Outro recurso realista usado por Godard em *Alphaville* é o plano-sequência em profundidade de campo. A respeito Bazin escreve: "a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo é justo dizer que, independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista; (...) a profundidade de campo reintroduz a ambigüidade na estrutura da imagem"¹³. Numa das primeiras seqüências de *Alphaville* vemos *Ivan Johnson* - codinome do agente *Lemmy Caution* - entrar no vestibulo do hotel onde há de hospedar-se. A câmera na mão de Godard o acompanha, sem cortes, desde a porta giratória, passando pelo balcão de informações e o elevador. Ainda, valendo-se de um *travelling* para trás, a câmera conduz *Lemmy Caution* e a camareira Beatrice pelo corredor do terceiro andar até chegarem defronte à porta do quarto 344 onde ocorre o corte da cena.

A duração do plano-sequência supra coincide com o tempo real do evento descrito garantindo a fluidez espacial da ação, enquanto a filmagem em profundidade de campo asseguraria a homogeneidade do espaço indiferenciado. Em suma, o plano-sequência em profundidade de campo aproximaria a imagem da realidade perceptiva afiançando, por isso, a ambigüidade do sentido do mundo, propósito dos gêneros realistas conforme os postulados de Bazin.

A celebração do presente no filme é também auspiciada através das falas das personagens. Nas primeiras seqüências, durante o tempo em que percorrem de carro as ruas de *Alphaville*, *Natacha Vonbraun* e *Lemmy Caution* travam o seguinte diálogo:



- *Sou programadora da ordem 2*

¹³ Bazin, op. cit. p. 77.

- *Natacha é um nome antigo*

- *Mas você sabe que, na vida só há o presente, ninguém viveu no passado e ninguém viverá no futuro.*

No decurso do diálogo acima transcrito, a heroína do filme olha ostensivamente para a câmera (leia-se encara o espectador) enquanto postula o "ser-aí" (*na vida só há o presente...*) causando, com isso, um efeito de distanciamento. Godard instaura



dispositivos que visam a abolir a identificação do espectador com a representação cinematográfica, através do acutilamento das convenções ficcionais e da inserção de estranhos colóquios entre suas personagens. O estranhamento contribui ao realismo em *Alphaville*.

Deste modo, o realismo de *Alphaville* não se define pelos fins, mas pelos meios. Godard parte do documentário para imprimir veracidade num tema ficcional. Assim mesmo, efetua o ideal realista através de uma forma cinemática baseada nos princípios esboçados por Bazin e, finalmente, leva



a efeito o distanciamento brechtiano inserindo descontinuidade, mudanças de ritmos e rupturas de tom nos diálogos das suas personagens. Numa entrevista concedida aos *Cahiers du Cinéma*, Godard confirma o caráter teatral do realismo praticado nos seus filmes. Para ele, o realismo jamais seria exatamente verdadeiro, e o realismo no cinema seria forçosamente artificial.¹⁴ *Alphaville*, todavia, é o meio que Godard encontrou para fazer um comentário sobre seu próprio presente tecnológico.

¹⁴ Cf., Lopes, op. cit. p. 157.

Simbiose Realidade - Ficção

O idealismo transcendental de Bazin leva-o a defender uma arte cinematográfica que tira proveito, sem truques, das impressões feitas pelo empiricamente real¹⁵. O seu realismo baseia-se, pois, no aspecto formal da obra e leva em conta o tratamento



dispensado à imagem cinematográfica que deveria se aproximar da real experiência visual dos espectadores.

O idealista transcendental é, segundo Kant ¹⁶ "um realista empírico que atribui à matéria, como fenômeno, uma realidade que não precisa ser deduzida, mas é imediatamente percebida". Este conceito kantiano que chega a Bazin através de Sartre pode representar um entrave para a compreensão da simbiose realidade/ficção presente nos temas de FC. Há, entretanto, no novo realismo defendido por um grupo de pensadores norte-americanos a tese de que "também são seres objetivos os conceitos abstratos utilizados pela ciência" ¹⁷. Hartmann defende um ponto de vista análogo sobre realismo: "o ser é constituído não só por coisas, mas também por objetos ideais ou abstratos, ou por valores" ¹⁸.

Partindo deste ponto de vista, é lícito pensar a relação realismo/ficção científica a partir não já do aspecto formal da obra e seu tratamento, como fazia Bazin, mas do seu aspecto temático e dos dispositivos que visam a aproximar a obra de ficção a um



discurso científico que possa fundamentá-la. É através dos argumentos

¹⁵ Cf., Andrew, op. cit., p 156.

¹⁶ Cf., Abbagnano, (1998) *Dicionário de Filosofia*, São Paulo, Martins Fontes, p.834.

¹⁷ Ib. id.

¹⁸ Hartmann, apud. Abbagnano op. cit. p. 835.

importados da ciência que algumas obras de ficção científica adquirem certo grau de realismo.

O deslocamento conceptual seria a essência da ficção científica. Segundo Philip K. Dick, - autor do célebre *Blade Runner* - os mundos das obras de FC são mundos que não existem de fato, mas que seriam decorrentes do mundo concreto dos autores de FC. Isto é, o mundo dado serviria como ponto de partida não para antecipar quando chegaremos a outras galáxias, ou para apontar quando desenvolveremos novas tecnologias ou, menos ainda, para prever contatos imediatos de qualquer tipo com seres extraterrestres, mas para meditar sobre por que o homem deseja fazer essas coisas e sobre como as conseqüências dessa possibilidade poderiam afetar a vida em nosso planeta. Deste modo, o deslocamento conceptual faria com que um novo mundo virtual surgisse enquanto simulação analógica-literária do potencial dos avanços científicos. Tal simulacro provocaria no leitor uma sorte de estranheza que Philip K. Dick conceitua como um choque propiciado pelo "des-reconhecimento" ¹⁹. O leitor reconhece diferenças entre o mundo proposto pela FC e seu mundo concreto.

Os autores de FC descrevem, então, mundos virtuais sem renunciar à verossimilhança científica, isto é, equipando-os com todas as condições essenciais à sua realização. Foucault ao analisar a função dos avanços científicos na obra de Júlio Verne afirma: "*os romances de Júlio Verne são a nequentropia do saber*" ²⁰. O que Foucault quer dizer com isso? Simplesmente que Verne recriou mundos verossímeis a partir do discurso da ciência, no lugar de apenas tomar a ciência como um pretexto para o divertimento de seus leitores. Esta função dos avanços científicos, acrescenta Foucault, faz pensar no papel que Raymond Roussel atribuía às frases feitas: "(...) ele quebrava-as, pulverizava-as, sacudia-as, para delas fazer brotar a milagrosa estranheza da narrativa impossível" ²¹.

¹⁹ Cf. Sutin, (1995), *The shifting realities of Philip K. Dick*, NY, Pantheon. p. 99.

²⁰ Cf., Foucault et All., (1969), *Julio Verne, uma literatura revolucionária*, São Paulo, Documentos. p. 11ss.

²¹ id. ib.

Pelo exposto, podemos dizer que os avanços científicos e o "estado de coisas" servem de apoio para "materializar" e enunciar mundos virtuais e que isto mostra, de certo modo, a preocupação dos autores de FC em sintonizar-se com a ciência de seu tempo para logo projetá-la no futuro enquanto possibilidade, isto é, tomando cuidado para que suas especulações pareçam verossímeis. Mas, deste assunto trataremos em próximo artigo. Não perca.