

DANIEL ITURVIDES DUTRA

**LITERATURA DE FICÇÃO-CIENTÍFICA NO CINEMA:
A TRANSPOSIÇÃO PARA A MÍDIA FÍLMICA
DE *A MÁQUINA DO TEMPO* DE H.G. WELLS**

PORTO ALEGRE

2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA LITERÁRIA E INTERDISCIPLINARIDADE**

**LITERATURA DE FICÇÃO-CIENTÍFICA NO CINEMA:
A TRANSPOSIÇÃO PARA A MÍDIA FÍLMICA
DE *A MÁQUINA DO TEMPO* DE H.G. WELLS**



Dissertação submetida à Universidade Federal do Rio Grande do Sul
para a obtenção do grau de Mestre em Letras
na ênfase Literatura Comparada

Mestrando: Prof. Daniel Iturvides Dutra

Orientador: Prof. Dr. Michael Korfmann

PORTO ALEGRE

2009

“O homem normal não sabe que tudo é possível”

- Philip K. Dick

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais que sempre me apoiaram.

Ao meu orientador Michael Korfmann, que me guiou ao longo de minha trajetória.

A professora Sandra Maggio pela ajuda no começo do curso.

A professora Renata Requião por ter me iniciado nos caminhos da Literatura Comparada.

Aos meus amigos Tiago, Diogo, Vagner, Everton, Frederico e João Francisco pelas conversas inspiradoras.

Aos membros da banca examinadora pelo tempo dedicado à leitura de meu trabalho e pelas contribuições que o tornaram melhor.

Ao Instituto de Letras da UFRGS pelo privilégio de ter sido seu aluno de pós-graduação.

Meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

Esta dissertação realiza uma análise do livro *A Máquina do Tempo*, escrito por H.G. Wells em 1895, e sua transposição fílmica homônima realizada por George Pal em 1960 dentro do escopo do gênero ficção-científica. São analisadas as mudanças que foram realizadas no processo de transposição da literatura para o cinema. Este trabalho discute inicialmente as características do gênero ficção-científica na literatura, como o gênero se diferencia de outros gêneros como a literatura fantástica, por exemplo, e quais são os elementos que compõem a identidade do gênero ficção-científica. Em um segundo momento investigamos os problemas que o gênero ficção-científica apresenta quando transposto a mídia cinematográfica. Entre os fatores investigados estão como a verossimilhança funciona na literatura de ficção-científica e como o leitor se relaciona com ela. Também se analisou como o gênero utiliza o conhecimento científico para criar seus universos ficcionais, e as mudanças que os realizadores fílmicos às vezes precisam fazer para tornar o universo literário ficcional aceitável ao espectador em termos de verossimilhança, considerando que o que é verossímil na literatura não é necessariamente verossímil no cinema, especialmente na literatura de ficção-científica, um gênero que possui uma ligação íntima com a ciência e o progresso. Para finalizar essa pesquisa analisa a relação entre o gênero ficção-científica e o cinema no que diz respeito aos problemas que o gênero apresenta ao cinema em termos de tecnologia. Em outras palavras, o gênero literário ficção-científica traz aos realizadores fílmicos problemas e desafios que exigem a pesquisa e o desenvolvimento de novas tecnologias e técnicas visando resolvê-los.

Palavras-chave: Cinema. Ficção-científica. Literatura. Tecnologia. Verossimilhança.

ABSTRACT

The present work analyzes the book *The Time Machine*, written by H.G.Wells in 1895, as well as its transposition into a homonymous movie made by George Pal in 1960 as part of the science fiction genre. This work initially discusses the characteristics of the science fiction genre in literature, the way the genre differs from others such as the fantastic literature, for instance, and the fundamental elements of the science fiction genre. It then investigates the problems the science fiction genre presents when transposed to film media. Among the investigated factors are the problem of verisimilitude in science fiction literature and how the reader responds to it. This includes discussing the way the genre uses scientific knowledge to create its fictional universe, and the changes, in terms of verisimilitude, moviemakers need to consider when the fictional literary text is transferred into film. What sometimes is plausible in literature not always seems plausible in movies, especially in regard to science fiction literature, a genre that has a intimacy with science and progress. To conclude, this research analyzes the relation between the science fiction genre and film concerning the challenges the genre presents when transposed into another medium in terms of technology. These challenges require research and the development of new procedures for the cinematographic medium.

Keywords: Cinema. Literature. Science-fiction. Tecnology. Verisimilitude.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Página 2 (capa) – Wallpaper do filme *A Máquina do Tempo* (*The Time Machine*, 1960). Disponível em <http://colemanzone.com/images/screensaver/wallpapermachine%28a%29800x600.jpg> . Acesso em: 29 dez.2009

Página 54 (figura 1) – Cena do filme *O Mundo em Perigo* (*Them*, 1954). Disponível em <http://www.movie-poster.ws/movies/scifi/images/dayearthstoodstill.jpg>. Acesso em: 30 mar.2009

Página 54 (figura 2) – Cena do filme *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951). Disponível em http://lumiere.ens.fr/~alphapsy/blog/images/21701757_them_lg.jpg. Acesso em: 30 mar.2009

Observação: todas as demais imagens apresentadas neste trabalho foram extraídas dos filmes pelo autor da dissertação com o uso de um programa de captura de imagens.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O GÊNERO FICÇÃO-CIENTÍFICA	
1.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS.....	17
1.2 A VEROSSIMILHANÇA NA FICÇÃO CIENTÍFICA.....	20
1.3 FICÇÃO-CIENTÍFICA, CIÊNCIA E SENSO COMUM.....	25
2 A CIÊNCIA E A FICÇÃO-CIENTÍFICA	
2.1 FICÇÃO-CIENTÍFICA E O LEITOR.....	30
2.2 IMAGINAÇÃO CIENTÍFICA: ERROS E ACERTOS.....	34
2.3 O IMAGINÁRIO COLETIVO E A FICÇÃO-CIENTÍFICA.....	38
3 O CINEMA B NORTE-AMERICANO	
3.1 O NASCIMENTO DO FILME B: UMA VISÃO PANORÂMICA.....	43
3.2 O CINEMA DE GÊNERO.....	46
3.3 O CINEMA DE FICÇÃO-CIENTÍFICA DOS ANOS 50.....	51
4 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O LIVRO E O FILME A MÁQUINA DO TEMPO	
4.1 ESPECULAÇÃO CIENTÍFICA NO LIVRO E NO FILME.....	59
4.2 OS DOIS NÍVEIS DE LEITURA DA FICÇÃO-CIENTÍFICA.....	65
4.3 LIVRO E FILME EM SEUS RESPECTIVOS CONTEXTOS HISTÓRICOS.....	69
5 A MÁQUINA DO TEMPO: A TRANSPOSIÇÃO PARA A MÍDIA FÍLMICA	
5.1 O DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E CINEMA.....	78
5.2 O CINEMA AMPLIANDO O SENTIDO DO TEXTO LITERÁRIO.....	83
5.3 O TEMPO EM <i>A MÁQUINA DO TEMPO</i>	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	103
GLOSSÁRIO	111

INTRODUÇÃO

A presente dissertação pretende analisar a transposição do livro de ficção-científica *A Máquina do Tempo* (1895), de H.G. Wells para a mídia cinematográfica. O tema principal deste trabalho é analisar as relações que o gênero ficção-científica estabelece com os paradigmas científicos vigentes e como estes, somados à organização industrial do cinema norte-americano e à tecnologia cinematográfica, influenciam o processo de transposição cinematográfica. A escolha de *A Máquina do Tempo* não foi aleatória. A razão da escolha desse texto específico foi a seguinte: a análise da transposição de *A Máquina do Tempo* para a mídia cinematográfica levanta uma série de observações aplicáveis à questão da transposição de textos literários de ficção-científica para o cinema de uma forma geral.

A maioria das teorias começa com perguntas geradas pelos filmes ou técnicas individuais; mas as respostas devem ser sempre aplicáveis a mais filmes do que aquele que gerou a pergunta. Do mesmo modo, um botânico deve ser levado a fazer uma pergunta pela aparência de uma flor em particular, mas sua teoria deve ser aplicável a mais flores do que aquela que ele primeiro observou; do contrário, ele não seria um cientista, mas um curioso. (ANDREW, 1989, p.15)

Este trabalho não tem a pretensão de apresentar alguma nova teoria. A intenção é apenas fazer uma reflexão sobre a questão do gênero de ficção-científica no cinema e na literatura a partir do livro *A Máquina do Tempo* e sua transposição para o cinema. Reflexão que acreditamos que pode ser expandida a outras obras do gênero ficção-científica e suas respectivas transposições fílmicas, pois as observações aqui levantadas são aplicáveis a outros casos como, por exemplo, o livro *Guerra dos Mundos* (1898), também de H.G. Wells, e a versão fílmica homônima de Steven Spielberg realizada em 2005 (este é um caso que veremos ao longo desta dissertação).

Para este fim a dissertação foi dividida em cinco capítulos. O primeiro capítulo consiste em uma conceituação do gênero ficção-científica, ou seja, consiste em analisar as suas características, quais os elementos necessários para se considerar um texto como pertencente a esse gênero literário. O segundo capítulo discute a relação entre o avanço científico e tecnológico e a verossimilhança no texto de ficção-científica, visto que a essência do gênero consiste na construção de cenários fantásticos e futuristas a partir do uso especulativo e imaginativo da ciência, e como

a verossimilhança do texto de ficção-científica está intimamente ligada à ciência, suas descobertas e mudanças de paradigmas científicos. Enquanto os dois primeiros capítulos identificam as características básicas do gênero ficção-científica, o terceiro capítulo faz uma retrospectiva da história do cinema norte-americano, e como as circunstâncias econômicas e históricas influenciaram o desenvolvimento deste cinema, mais especificamente no surgimento do gênero cinematográfico que se convencionou chamar de filme B – do qual o filme *A Máquina do Tempo* faz parte – e suas políticas de organização de produção e distribuição. No quarto capítulo faremos uma análise detalhada das principais transformações, no âmbito da verossimilhança, no processo de transposição do texto literário *A Máquina do Tempo* para o texto fílmico. Para isso foi feita uma análise não apenas dos paradigmas científicos da época do texto fílmico e do texto literário como também foi feita uma análise do contexto político e social em volta dos respectivos textos. O quinto e último capítulo ocupa-se de uma comparação do texto literário e fílmico no que diz respeito às experimentações artísticas que a tecnologia da mídia cinematográfica possibilita e como estes recursos podem ampliar o sentido do texto literário, permitindo não só mostrar na tela ações e eventos que a literatura pode apenas sugerir, mas como também repensar e reinventar vários conceitos e idéias do texto literário.

O suporte teórico da pesquisa inicia pelo trabalho de Umberto Eco sobre seu conceito referente ao que seria ficção-científica e seus escritos sobre a questão da verossimilhança nas narrativas ficcionais, onde ele cunha conceitos como o de leitor-modelo, usados na presente dissertação. Seguido dos trabalhos de Eco utilizamos também os textos de teóricos e historiadores do gênero ficção-científica como Raul Fiker, Muniz Sodré, L. David Allen e Istvan Csicsery-Ronay, Jr. Saindo do âmbito de pesquisa que se refere às teorizações do gênero ficção-científica na literatura, esse trabalho contou também com as obras de diversos autores e historiadores de cinema como Heitor Capuzzo, Antonio Costa, Robert Stam, Leo Braudy, entres outros que foram de extrema valia para esta dissertação. Em grau menor citamos historiadores, jornalistas e cientistas como Eric Hobsbawm, Argemiro Ferreira, Carl Sagan e Carlos Lungarzo. Sendo que estes dois últimos foram fundamentais para uma compreensão do conceito de ciência, conceito esse importante para entendermos de forma clara a relação entre ficção-científica e ciência. *A Máquina do Tempo* (1895), de H.G. Wells e a tradução fílmica homônima dirigida por George Pal em 1960 são duas obras que,

devido a uma série de circunstâncias, resultam em obras bem distintas. O livro *A Máquina do Tempo* relata a aventura de um cientista que constrói uma máquina do tempo e viaja para ano 802.701, ou seja, cerca de 8 mil anos no futuro. Lá ele descobre que a humanidade se dividiu em duas espécies diferentes: os Morlocks e os Eloi. Os primeiros são criaturas grotescas que vivem no subsolo e são responsáveis pela manutenção da cidade onde vivem os Eloi, estes por sua vez são criaturas angelicais que habitam a superfície e levam uma existência de prazeres fúteis. Wells não está falando apenas de uma sociedade futurista em *A Máquina do Tempo*, ele também está falando de sua época. A relação entre Morlocks e Eloi é uma crítica a relação entre proletariado e burguesia da Inglaterra vitoriana. George Pal, por outro lado, fez sua leitura da obra de H.G. Wells levando em consideração os problemas de seu tempo, no caso a guerra fria e o eminente risco de um possível holocausto nuclear. Na leitura fílmica de George Pal, os Morlocks são descendentes dos habitantes de abrigos nucleares de um mundo pós-guerra atômica, enquanto os Eloi representam os humanos que permaneceram na superfície. O rearranjo da estória de H. G. Wells realizado por George Pal considera, portanto, os perigos e conseqüências de uma guerra nuclear para humanidade.

Além disso, a versão fílmica de *A Máquina do Tempo* maniqueíza a relação entre Morlocks e Eloi, representando os primeiros como carrascos e os segundos como vítimas, criando assim um pretexto que induz o espectador a tomar um partido. Em outras palavras, a transposição do texto literário para o cinema inevitavelmente envolve uma série de escolhas e opções, escolhas estas que são motivadas por razões de adequação do texto literário à mídia fílmica, seja uma adequação no sentido de modificar certas particularidades da narrativa literária, adequando-as à narrativa fílmica escolhida pelos realizadores fílmicos, seja uma adequação no sentido de atualizar o conteúdo do texto literário ao contexto histórico de realização do texto fílmico, seja a necessidade de adequar-se a organização logística da indústria cinematográfica.

O que nos permite fazer a seguinte constatação: toda transposição de um texto literário para a mídia cinematográfica antes de ser um processo de transposição é em primeiro lugar um processo de leitura e produção de sentido da obra literária por parte do interessado (ou interessados) em levá-la para as telas de cinema. Tanto a leitura pessoal do interessado em levar a obra literária às telas de cinema como às circunstâncias que rodeiam o processo de transposição

cinematográfica, assim como as próprias diferenças entre literatura e cinema enquanto formas narrativas, irão afetar todo o processo de transformação do texto literário em texto fílmico. Em suma, tanto o ato de criação literária como o ato de transposição para a mídia cinematográfica é um ato de produção de sentidos inserido em um contexto histórico. O autor fílmico (seja este um único indivíduo ou um grupo de realizadores) precisa conciliar e resolver um conjunto de questões e problemas de diversas ordens durante o processo de transposição do texto literário para a mídia fílmica. Portanto, o estudo de transposições de obras literárias para a mídia cinematográfica visa verificar as diferentes relações que o texto literário mantém com o texto fílmico, observando as transposições como um processo de leitura. Enfim, todo filme inspirado em obra literária é, antes de tudo, uma leitura, uma interpretação.

H.G. Wells foi um socialista convicto durante sua vida, que mais tarde participou de grupos políticos como *The Fabian Society*, cujo objetivo visava introduzir a social-democracia por meio de constantes reformas políticas.

Em 1903 Wells se uniu à Fabian Society. Esse grupo, fundado em 1884, tinha o propósito de transformar a Inglaterra em um estado de bem-estar social. [...] O objetivo da Fabian Society era tornar a Inglaterra um país socialista não pela revolução violenta, mas convertendo as pessoas ao socialismo gradualmente.¹ (BELGION, 1955, pp. 26-27, tradução nossa)

O cineasta George Pal, por outro lado, foi um dos mais proeminentes cineastas do cinema norte-americano dos 50, mais especificamente no que se convencionou chamar-se de filme B – produções pobres em recursos e que muitas vezes chegavam a se aproveitar de sobras de cenários e figurinos de outros filmes, só para se ter uma idéia da precariedade das condições em que eram realizados esses filmes. Esses filmes eram apresentados em sessões duplas, onde geralmente serviam de entrada para o filme principal, que, via de regra, costumava ser uma produção de primeira linha com melhor acabamento técnico e artístico. Os filmes B eram destinados a uma platéia pouco exigente, interessada apenas em um entretenimento descompromissado. Os filmes B geralmente consistiam em aventuras escapistas cheias de ação, suspense, romance e finais felizes. O filme B é o cinema de gênero por excelência (western, terror, policial, ficção-científica). Apesar

¹ No original: In 1903 he [Wells] joined the Fabian Society. That body, founded in 1884, had a large share in bringing about the transformation of England's green and pleasant land into a Welfare State. [...] The aim of the Fabian Society was to make England socialist, but not by violent revolution. It proposed to convert the English people gradually.

das produções rudimentares, o filme B não deixou de produzir algumas obras que possuíam uma qualidade acima da média, destacando-se por sua singularidade em meio ao lugar-comum da indústria cinematográfica. Dentre estas obras estão alguns dos filmes de George Pal, como *A Máquina do Tempo* (*The Time Machine*, 1960), *Guerra dos Mundos* (*War of the Worlds*, 1953), *Destino à Lua* (*Destination: Moon*, 1950), *O Fim do Mundo* (*When Worlds Collide*, 1951), filmes que sobreviveram ao teste do tempo alcançando a condição de clássicos do gênero. Alguns desses filmes inclusive ganharam refilmagens modernas como, por exemplo, os já citados *A Máquina do Tempo* e *Guerra dos Mundos*, refilmados por grandes estúdios e com grandes orçamentos em 2002 e 2005, respectivamente. Entre outros clássicos do cinema de ficção-científica da década de 50 que ganharam versões modernas estão *O Monstro do Ártico* (*The Thing From Another World*, 1951), *A Mosca da Cabeça Branca* (*The Fly*, 1958) e *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day The Earth Stood Still*, 1951), refilmados em 1982, 1986 e 2008, respectivamente. Esses exemplos são suficientes para constatarmos a influência que o cinema B exerce no cinema americano atual.

Na versão fílmica de *A Máquina do Tempo* o cineasta George Pal, na falta de uma palavra melhor, “ameniza” o discurso pessimista de H.G. Wells – onde a luta de classes entre proletariado e a alta burguesia no século XIX, representada pelas figuras dos Morlocks e Elois respectivamente, é vista como sintoma de uma estrutura social condenada ao fracasso e destruição – e realiza um filme sintonizado com o contexto político dos Estados Unidos dos anos 50. A crítica à sociedade da Inglaterra Vitoriana do século XIX de H.G. Wells é transformada no filme de George Pal em um discurso diferente, sintonizado com as questões da época como a guerra fria e o perigo de um holocausto nuclear. O filme *A Máquina do Tempo* basicamente se adequa ao esquema de produção cinematográfica B, no sentido de se adequar ao uso de uma determinada estrutura narrativa e clichês mais ou menos padronizados e de acordo com as necessidades do cinema enquanto indústria. Sendo assim, o filme *A Máquina do Tempo* assume, entre outras características que o diferenciam do texto literário, um caráter mais otimista que a obra de H.G. Wells, que possui uma visão mais pessimista.

No entanto, é importante frisar que não é o objetivo deste trabalho fazer um julgamento de valor sobre a moral e ética do livro de H.G. Wells e muito menos do

filme de George Pal, pois estes fatores nada dizem sobre a construção estética das obras em si ou sobre a qualidade do trabalho tanto do escritor H.G. Wells como do cineasta George Pal e suas respectivas capacidades criativas enquanto narradores.

O estudo de uma obra literária e sua respectiva tradução fílmica pode ser abordado basicamente a partir de três correntes: a primeira dedica-se ao estudo dos problemas de transposição no que diz respeito às diferenças entre literatura e cinema enquanto formas narrativas diferentes. Em suma, o que é considerado nesse caso são apenas os problemas de transposição entre diferentes mídias a serem resolvidos. Essa abordagem não leva em consideração as implicações históricas e sociais, ou seja, o contexto envolvido e como este influencia o processo de transposição para a mídia cinematográfica, pois tanto o texto literário quanto o texto fílmico – em vários casos – costumam ser obras pertencentes a épocas diferentes. Na segunda corrente o pesquisador se dedica aos estudos de ressonâncias de um texto sobre outro, ou seja, como técnicas narrativas literárias influenciam a linguagem cinematográfica e vice-versa.

No terceiro caso estuda-se a influência das circunstâncias sócio-históricas. O que ocorre neste caso é, a modo grosso, um processo de transposição do texto literário para o cinema levando em consideração as transformações históricas que ocorreram entre a época da publicação do texto literário e o momento da realização do texto fílmico. O tipo de abordagem irá variar muito de acordo com o objeto de estudo. Ou seja, dependendo do livro que foi transposto para as telas o pesquisador irá optar por determinada abordagem, sendo que nada o impede de usar uma combinação delas, o que costuma ocorrer em alguns casos.

Porém, quando se trata da transposição de um texto literário de ficção-científica para a mídia fílmica um elemento peculiar entra em jogo: a questão da adequação do paradigma científico da época em que o texto literário foi escrito ao paradigma científico da época de realização do texto fílmico. Trata-se, portanto, de um desdobramento em cima do último caso citado, o caso onde as mudanças de contexto histórico que ocorreram entre a época da publicação do texto literário e o momento da realização do texto fílmico são levadas em consideração. No entanto, esse nosso caso trata-se de uma análise de uma mudança *específica* ocorrida no contexto histórico: as transformações dos paradigmas científicos.

Compreender como o contexto de diferentes épocas, ou seja, como o contexto da época da produção do texto literário e o contexto da época da realização

do texto fílmico, interferiram na produção de ambos os textos e tradução da mídia literária para a mídia fílmica é apenas um objetivos da pesquisa. O objetivo principal da pesquisa visa analisar e compreender as particularidades do gênero literário ficção-científica e todas as questões de verossimilhança e estrutura narrativa referente ao gênero, e os problemas e questões que as particularidades desse gênero trazem quando transpostos para a mídia fílmica. Por se tratar de um gênero nascido no século XIX em meio às turbulências causadas pela Revolução Industrial, a ficção-científica tem como mote essencial discursar ou refletir sobre os avanços científicos e progressos tecnológicos, suas implicações na sociedade moderna e no futuro da mesma.

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. (HARRISON, 1969, p. 116)

Isso traz dois desafios à análise do gênero ficção-científica. O primeiro desafio diz respeito à compreensão de como a verossimilhança funciona em um gênero literário que discursa justamente sobre as possibilidades da ciência, seus avanços e conseqüências – uma vez que a ciência do mundo real está em constantes transformações – e como muitas vezes essas transformações terminam por contrariar o discurso científico interno do texto de ficção-científica. Entendendo que o conjunto “de elementos relacionados à forma, à composição e ao conteúdo, e a resultante das caracterizações desses elementos é que se denomina gênero literário” (BUDASZEWSKI et all, 1972, p. 23), ou seja, o gênero literário é “um determinado conjunto de produções literárias que seguem o mesmo método fundamental de explanação” (BUDASZEWSKI et all, 1972, p. 23).

O segundo desafio diz respeito ao primeiro desafio, e consiste em entender como os problemas de verossimilhança no texto literário de ficção-científica – que muitas vezes torna-se datado com o advento de novos paradigmas científicos – são resolvidos na transposição para o texto fílmico. No caso da transposição de *A Máquina do Tempo* para o cinema o problema referente ao segundo desafio reside na maneira como a revolução científica da época do texto de Wells provocou radicais mudanças sociais, e como essas transformações sociais provocadas pela tecnologia da época leva Wells, como autor de ficção-científica, a especular sobre o futuro da sociedade a partir dessas circunstâncias. O problema principal na

transposição do texto de ficção-científica para o cinema reside no fato de que paradigmas científicos estão em constantes mudanças, e essas mudanças possuem grandes implicações sociais, incluindo transformações tanto na estrutura social quanto transformações no próprio imaginário do público e na sua forma de recepção de textos.

O objetivo, portanto, é estabelecer como o contexto político-social, a mudança de paradigmas científicos de cada época e as particularidades do texto literário e da mídia fílmica – enquanto diferentes meios narrativos – influenciam o processo de transposição do texto literário de ficção-científica para o cinema. Num segundo movimento iremos analisar como o aparecimento de novas técnicas e recursos possibilitados pela mídia cinematográfica foram incorporados ao cinema enquanto veículo de narrativas ficcionais e como a tecnologia cinematográfica permitiu o que o autor fílmico explorasse um universo de novas idéias. Em outras palavras, como os novos recursos narrativos possibilitados pela tecnologia cinematográfica influenciam o processo de transposição de obras literárias para o cinema, ou seja, como o cinema, enquanto uma nova gama de opções narrativas, abre um novo espaço para o autor fílmico explorar no cinema todo um conjunto de novas idéias não exploradas pelo texto literário.

Através da análise comparativa entre texto literário e texto fílmico estudaremos a forma como a transposição para a mídia fílmica se dá não apenas a partir do ato de leitura do texto literário em si, mas também pela transposição do mesmo a partir do viés do paradigma científico vigente e como este influencia todo o processo de transposição para a mídia cinematográfica.

1 O GÊNERO FICÇÃO-CIENTÍFICA

1.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS

No que diz respeito aos problemas referentes ao processo de tradução de textos literários para a mídia cinematográfica o gênero ficção-científica representa um caso *sui generis*. Para compreendermos melhor as particularidades da ficção-científica como gênero literário, e suas implicações no momento de transposição de suas narrativas para a mídia fílmica, se faz necessária uma análise cuidadosa do gênero. Em primeiro lugar, a ficção-científica não é literatura fantástica, e muito menos um derivativo desse gênero, a ficção-científica é um gênero autônomo que possui suas próprias convenções. Como há uma tendência de se confundir ficção-científica com o gênero fantástico – devido as suas semelhanças temáticas – iremos primeiro esclarecer as diferenças entre os dois gêneros. Em *Introdução à Literatura Fantástica* (1992) Tzvetan Todorov define como fantástico o texto que provoca no leitor um sentimento de hesitação. Em outras palavras, fantástico na visão de Todorov seria aquele texto onde o leitor não sabe se acredita ou não nos eventos narrados, mantendo-se assim em uma espécie de estado de suspensão.

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo que, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. (TODOROV, 1992, p. 22)

O autor chama isso de “fantástico puro” e um bom exemplo do que Todorov se refere é o conto “O Gato Preto” (1843) de Edgar Allan Poe. O conto narra à estória de um misterioso gato que assombra a vida do narrador, que nos relata os eventos em primeira pessoa. Tudo começa quando o narrador chega em casa, uma noite, alcoolizado, e seu gato começa a evitá-lo, ou pelo menos é isso que o narrador acredita. Encolerizado o narrador puxa um canivete de seu bolso e arranca

o olho do gato. A partir desse dia em diante o gato foge toda vez que seu dono (o narrador) aparece. O narrador então decide pegar o animal uma manhã e enforcá-lo no jardim. À noite a casa do narrador incendeia-se misteriosamente, obrigando a ele e a sua esposa a fugir.

Na manhã seguinte o narrador retorna às ruínas de sua casa e encontra na parede do que sobrou da casa um desenho que se assemelha muito a figura de um gato enforcado. Dias depois o narrador encontra em uma taverna um gato muito semelhante ao seu falecido gato. O animal possui o mesmo tamanho, a mesma cor e até mesmo um olho a menos, a única diferença é o peito branco do animal em contraste com o resto de seu pêlo preto. O narrador então decide levar o gato para sua nova casa, e aos pouco começa a temê-lo, até que um dia, observando o peito branco do animal, percebe nele a figura de um gato enforcado (imagem que o aterroriza). Um dia, quando ele e sua esposa estão no porão da casa, o gato se enfia entre os pés do narrador e quase o faz cair pela escada. Enfurecido, o narrador pega um machado e tenta matar o gato. Sua esposa tenta impedi-lo, e o narrador, enraivecido, termina matando sua esposa com o machado. O narrador esconde o corpo da esposa no porão, ele coloca o corpo numa divisória e cobre com tijolos. A polícia vai a casa do narrador investigar o desaparecimento da esposa e nada encontra, o gato preto desaparece e o narrador acredita ter escapado impune de seu crime. A polícia retorna ao local mais uma vez, e junto com o narrador se dirige ao porão. Lá dentro os policiais começam a ouvir miados de gato vindos da parede, e intrigados decidem derrubar os tijolos, encontrando o cadáver da esposa, e sobre a cabeça dela, o gato preto. O gato, sem que o narrador percebesse, havia entrado para dentro da divisória do porão enquanto o narrador a cobria com tijolos.

Aqui chegamos ao ponto principal: o leitor nunca sabe se há de fato algo de sobrenatural nos acontecimentos. Não fica claro se o gato que o narrador encontra na taverna seria seu falecido gato que haveria ressuscitado para se vingar de seu dono, ou se é tudo uma coincidência, ou mesmo se tudo não passa de impressões subjetivas do próprio narrador (que conta sua versão dos fatos segundo seu próprio ponto de vista), e também não há espaço para interpretações alegóricas do texto. Essa dúvida em relação à explicação dos eventos relatados inseridas na mente do leitor seria o “fantástico puro”, segundo Todorov.

Todorov ainda nos apresenta outras duas subcategorias de literatura fantástica. O “fantástico estranho” e o “fantástico maravilhoso”. O primeiro seria

aquele tipo de narrativa onde ocorre uma série de eventos inexplicáveis, que ao decorrer da trama, são explicados de forma lógica e racional. Um exemplo de “fantástico estranho” seria o “Cão dos Baskervilles” (1902), de Sir Arthur Conan Doyle, onde o cão do inferno que aterroriza os Baskervilles é desmascarado por Sherlock Holmes como uma farsa, parte de uma trama complexa que visa se apoderar da fortuna dos Baskervilles.

Os acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais, recebem, finalmente, uma explicação racional. O caráter insólito desses acontecimentos é o que permitiu que durante comprido tempo o personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural. (TODOROV, 1992, p. 26)

Já o “fantástico maravilhoso” ocorre onde o sobrenatural é aceito, tanto pelo leitor como pelos protagonistas, como única explicação dos eventos e passa a ser visto como algo natural e possível dentro da narrativa. Dentro dessa definição Todorov coloca narrativas tão diversas como contos de fadas, histórias de fantasmas e ficção-científica, afirmando que esta usa a ciência de forma maravilhosa, em substituição da magia e do sobrenatural. Ou seja, o “fantástico maravilhoso”, para Todorov, ocorre quando o incomum é visto como normal, ou é no mínimo aceito como fato incontestável, pelos personagens. Seja quando a abóbora se transforma em carruagem em *Cinderela* (1697), de Charles Perrault, seja quando marcianos invadem a Inglaterra Vitoriana em *Guerra dos Mundos* (1898), de H.G. Wells. Em suma, o fantástico maravilhoso consiste numa “classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 1992, p. 29).

Mas o trabalho de Todorov não se trata de um estudo específico sobre o gênero ficção-científica, e sua definição de “fantástico maravilhoso” – onde a ciência substitui a magia na explicação dos eventos – é apenas um ponto discutido rapidamente dentro do problema principal que o autor aborda: a definição de literatura fantástica. Muniz Sodré em seu livro *A Ficção do Tempo* (1973) observa que um ponto fundamental que diferencia a ficção-científica do fantástico maravilhoso está no fato que quando lemos, por exemplo, a fábula do Rei Midas, não esperamos que haja uma *correspondência* entre a estória do Rei Midas e o mundo em que vivemos. Em outras palavras, ao ler o Rei Midas sabemos que é impossível que no mundo real alguém seja capaz de transformar objetos em ouro e que não encontraremos o Deus Dioniso nas ruas como Midas o encontrou e que

este não nos presenteará com o toque de ouro. Uma forma de tornar essa diferença mais clara é através de uma breve explanação da versão ficção-científica que Fredric Brown fez para lenda do rei Midas na introdução de sua antologia de contos *Brilho Estelar*, publicado em 1955. Na versão de Brown, Midas não é mais um rei e sim o dono de um restaurante grego no bairro do Bronx, na Nova Iorque do século XX. O Midas de Brown salva a vida de um extraterrestre em visita a nosso planeta e este, como agradecimento, utiliza a avançada ciência de seu planeta para alterar as vibrações moleculares do corpo de Midas, dando a ele o poder de transformar tudo que tocar em ouro. O problema, portanto, está na relação entre verossimilhança interna e verossimilhança externa. Mas antes vamos ver o que seria a verossimilhança propriamente dita.

1.2 A VEROSSIMILHANÇA NA FICÇÃO-CIENTÍFICA

Podemos achar a definição de verossimilhança na *Poética* de Aristóteles. Segundo o filósofo grego a função do texto literário é “representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1984, p.13). Ou seja, segundo Aristóteles a verossimilhança ocorre quando o objeto da representação do poeta não é o que *realmente aconteceu*, mas o que *poderia ter acontecido*. A verossimilhança ocorre quando o texto convence o espectador de que aquilo que ele lê/vê *poderia* acontecer, baseando-se no referente comum do leitor.

Qualquer discurso de ficção é verossímil quando é semelhante a outro considerado verdadeiro. A verossimilhança é um efeito semântico produzido quando o leitor relaciona o texto não com a realidade empírica, mas com outros discursos que constituem o campo semântico geral das explicações consideradas verdadeiras em sua sociedade. (HANSEN, 2008, p. 29)

Um exemplo nos ajudará a entender melhor essa questão. Na sua série de livros do personagem Tarzan o escritor Edgar Rice Burroughs narra às aventuras do protagonista na África, e entre estas aventuras estão confrontos com tigres selvagens. Essa afirmativa é perfeitamente plausível não fosse por um detalhe: não existem tigres na África. Mas isso não importa porque a África de Burroughs não é a África do mundo real e sim o que a África *poderia* ser. Para compreendemos melhor

o que é verossimilhança precisamos fazer uma distinção entre verossimilhança interna e verossimilhança externa. Salvatore D'Onofrio diferencia verossimilhança externa de verossimilhança interna nos seguintes termos.

Distinguimos uma verossimilhança *interna* à própria obra, conferida pela conformidade com seus postulados hipotéticos e pela coerência de seus elementos estruturais: a motivação das personagens, a isotopia, a homorritmia, o paralelismo etc.; e uma verossimilhança *externa*, que confere ao imaginário a caução formal do real pelo respeito às regras do bom senso e da opinião comum. [...] Mais importante é a verossimilhança interna, a coerência estrutural da obra, porque, quanto à verossimilhança externa, a fuga para o fantástico, para o mundo da imaginação, esta é comum à literatura. (2007, pp. 22-23)

Em outras palavras, a verossimilhança externa é aquela onde o que ocorre no mundo ficcional corresponde às regras do mundo real. Esse tipo de verossimilhança permeia grande parte da literatura de cunho realista. Por exemplo: quando lemos *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo sabemos que é uma obra de ficção, mas também sabemos que o autor se baseou em dados e fatos do mundo real, ou seja, apesar do texto ser um produto da imaginação do autor, essa imaginação não extrapola o mundo material como o conhecemos, não há nada em *O Cortiço* que seja *apenas* fruto da mente do autor (como fantasmas, por exemplo) e que não corresponda, em grau maior ou menor, ao mundo verdadeiro e suas leis naturais. Já a verossimilhança interna são as regras que regem aquele mundo fictício e são válidas apenas dentro daquele mundo. Um exemplo de verossimilhança interna ocorre na leitura da trilogia de livros *O Senhor dos Anéis* (1937-1949), de J. R. R. Tolkien. O leitor de Tolkien sabe que Hobbits, Orcs e Elfos não existem e que magia e feitiçaria só existem e fazem sentido naquele universo, mas o leitor acredita que tudo seja possível dentro daquele mundo e somente naquele contexto, nunca fora dele. De forma análoga o leitor de Tarzan sabe que a África de Burroughs é uma África diferente do mundo real. Uma África habitada por um homem criado por macacos e lendárias cidades místicas perdidas na selva.²

O texto de ficção-científica, porém, não se encaixa em nenhuma das duas proposições acima, dependendo tanto da verossimilhança interna quanto da verossimilhança externa para ser bem sucedida. E tudo devido ao elemento norteador das narrativas de ficção-científica: a ciência. Via de regra os autores de

² Trata-se da cidade fictícia de Opar, uma civilização perdida nas florestas da África onde seus habitantes são seres metade homens e metade gorilas. Dentro desse contexto fica evidente que a África do universo das aventuras de Tarzan é uma África que nada tem a ver com a África do mundo real. Opar aparece nos livros *A Volta de Tarzan* (1913), *Tarzan e o Tesouro de Opar* (1916), *Tarzan e o Leão de Ouro* (1923), e *Tarzan – O Invencível* (1930).

ficção-científica utilizam da ciência apenas seu discurso. No entanto, escrever ficção-científica não é discursar sobre a ciência propriamente dita. Se fosse assim, o conto “O Alienista” (1882), de Machado de Assis, poderia muito bem ser classificado de ficção-científica, pois a narrativa gira justamente em torno de um médico e suas pesquisas científicas. Porém, não é falar de ciência em si que torna uma obra ficção-científica e sim explorar as possibilidades de extrapolação científica que caracteriza uma obra como pertencente ao gênero. Ou seja, um texto literário simplesmente ter a ciência como mote narrativo (no caso de “O Alienista” a ciência em questão seria a psicologia) não o torna ficção-científica porque não há o uso *imaginativo* dessa ciência. Vamos explicar melhor o que seria o uso imaginativo da ciência analisando o texto de Machado de Assis: em “O Alienista” não há exploração de novas idéias dentro do ramo da psicologia, a psicologia de “O Alienista” é apenas a psicologia como a conhecemos, ou como era conhecida na época de Machado de Assis, e embora o conto discuta as implicações da psicologia nas nossas vidas o texto o faz sem nunca extrapolar os limites dessa ciência. A ciência em “O Alienista” não é trabalhada no texto no sentido de se perguntar “que novos caminhos a psicologia pode tomar daqui para frente?”, “que novas descobertas serão possíveis?”, ou seja, não há especulação científica em “O Alienista”. Para Umberto Eco um texto é ficção-científica quando

a especulação contrafactual de um mundo estruturalmente possível é conduzida extrapolando, de algumas linhas de tendência do mundo real, a possibilidade mesma do mundo futurível. Ou seja, a ficção científica assume sempre a forma de uma antecipação, e a antecipação assume a forma de uma conjectura formulada a partir de linhas de tendências reais do mundo real. (1989, p. 169)

Tendo esse pensamento de Eco em mente, vamos analisar agora como seria o uso imaginativo da ciência na ficção-científica, e para tanto vamos nos ater ao exemplo da psicologia. Uma obra exemplar de ficção-científica que usa a psicologia de forma especulativa é a trilogia *Fundação* (1951-1953) de Isaac Asimov. A narrativa é ambientada milênios no futuro onde um estudioso chamado Hari Seldon inventa uma nova técnica de análise social intitulada psico-história. Como o próprio nome sugere, a psico-história seria uma combinação dos principais fundamentos da história, da psicologia e da estatística.

O ano é 24.520 (ou 12.020 da era galáctica) [...] Com tantos indivíduos, Seldon tem a idéia de que, agora, os métodos estatísticos podem ter resultados muito mais ambiciosos. Muita gente torna possível fazer previsões não mais de detalhes como “que candidato vai ganhar tal

eleição”, mas prever toda a história, o desenvolvimento de uma civilização até seus detalhes (guerras, conquistas, cultura, etc.). (SCIENTIFIC AMERICAN, 2005, p. 81)

Portanto, a psico-história consistiria numa ciência capaz de prever matematicamente as ações futuras de civilizações inteiras. No enredo de *Fundação*, Hari Seldon descobre, por meio da psico-história, que a forma de governo de sua época vai entrar em colapso em cerca de mil anos, mergulhando a humanidade numa era de trevas, na qual todo o conhecimento seria perdido e o homem voltaria à barbárie, levando outros 40 mil anos para que a civilização se recuperasse. Entretanto, se uma intervenção fosse realizada no momento certo, esse período de recuperação poderia ser reduzido drasticamente para apenas mil anos. Em suma, a psico-história, como ciência no mundo real não existe, ela é apenas uma especulação de como duas ciências poderiam ser combinadas e de que forma poderiam ser utilizadas. Essa seria a “especulação contrafactual” mencionada por Umberto Eco, é contrafactual porque é baseada em hipóteses e não em fatos. A ciência da ficção-científica se baseia no levantamento de uma hipótese a partir de certos dados. Eco faz a seguinte analogia inspirada em Charles Sanders Peirce (2008) para explicar como esse mecanismo funciona: imagine uma mesa com um punhado de feijões brancos e ao lado desses feijões um saco de feijões. É seguro supor que os feijões na mesa possam ter vindo do saco, mas os feijões também podem ter vindo de outro lugar, alguém pode tê-los retirado de outro saco, ou da gaveta da mesa e colocado ali, e o saco de feijões na mesa talvez nem sequer contenha feijões brancos e sim feijões pretos.

Escrever ficção-científica parte de um princípio semelhante, pois da mesma forma que podemos fazer diversas especulações sobre a origem dos feijões na mesa, o escritor de ficção-científica também escreve a partir de especulações, no caso de cunho científico, com o adendo de que ele considera sua hipótese como algo verdadeiro dentro do universo literário criado por ele, é o que Asimov faz em *Fundação*, em última instância. A ficção-científica, portanto, vai no sentido contrário do método científico, que considera uma hipótese falsa até que esta seja verificada, testada e comprovada como verdadeira. O autor do gênero levanta uma hipótese e trabalha em cima dela no processo de criação do universo narrativo como se esta fosse um fato científico comprovado. Sobre o processo de criação de narrativas de ficção-científica Raul Fiker comenta que

a ciência imaginária é justificada não só por sua importância para o enredo de uma história de FC [ficção-científica], como pelo seu aspecto profético ou de antecipação. [...] Numa história de FC, contudo, o problema não a inviabilidade ou possibilidade, previsibilidade ou imprevisibilidade destes, mas a habilidade do autor em produzir com eles uma realidade plausível. (1985, pp.19-20)

Fiker resume bem a questão ao afirmar que na ficção-científica é a ciência que tem que se subordinar à narrativa e não o contrário. Isso significa que o autor muitas vezes deve abrir mão do rigor científico em prol do desenvolvimento da narrativa. Um exemplo que ilustra bem essa questão é quando a especulação científica na narrativa de ficção-científica é usada pelo autor para construir um texto de cunho crítico, visando fazer algum tipo de crítica social, reflexão filosófica ou alerta a humanidade. O romance *1984* (1948), de George Orwell, narra a história de um mundo dominado por um regime totalitário onde a liberdade é restrita. Para obter um maior controle da população, os líderes desse regime encomendam aos cientistas que estes criem uma nova língua, chamada de novilíngua, a novilíngua diferencia-se das demais línguas não pela criação de novas palavras, mas pela simplificação do idioma e pela remoção de palavras. O objetivo da novilíngua é restringir o pensamento humano. Assim, por meio do controle sobre a linguagem, o governo seria capaz de controlar o pensamento das pessoas, impedindo que idéias indesejáveis ao regime venham a surgir. Pois uma vez que determinadas palavras desaparecessem, o seu significado passaria também a não existir (por exemplo: eliminando a palavra “revolução” do vocabulário as pessoas passariam a deixar de conhecer esse conceito).

Temos em *1984* um exemplo de uso imaginativo da ciência, onde está serve aos propósitos da narrativa, no caso a especulação ocorreu em torno da lingüística. O que importa nesse caso, e na ficção-científica em geral, não é tanto a viabilidade ou verificação de tal hipótese científica, mas servir aos objetivos poéticos do autor. Orwell, em *1984*, faz uma crítica aos regimes totalitários, mais especificamente ao regime comunista, e a novilíngua aparece não como um fim em si, mas como elemento importante na construção de um texto de cunho crítico. Esse uso artístico do discurso científico, onde o autor se utiliza de uma licença poética perante o rigor da ciência para construir a narrativa e produzir o efeito estético que deseja, também é encontrado em obras que visam o puro entretenimento do leitor, como por

exemplo, nas narrativas escapistas de personagens como Flash Gordon e Buck Rogers.

1.3 FICÇÃO-CIENTÍFICA, CIÊNCIA E SENSO COMUM

Podemos concluir que no gênero ficção-científica os autores aplicam o princípio de verossimilhança ao conhecimento científico, ou seja, eles criam narrativas a partir do que a ciência *poderia ser* e não do que a *ciência é*. Cabe agora um espaço para falarmos sobre a relação entre conhecimento científico e senso comum. Vamos primeiramente definir o que entendemos como senso-comum. Senso-comum designa

um conjunto de saberes e opiniões que uma determinada comunidade humana acumulou no decorrer do seu desenvolvimento. Sendo produto das experiências vividas por um povo ou por um grupo social alargado, esse saber comum constitui um patrimônio que herdamos das gerações anteriores e que partilhamos com todos os indivíduos da comunidade a que pertencemos. (FERNANDES; BARROS, 2003, p.14)

O senso comum, portanto, é um “saber empírico e imediato que adquirimos espontaneamente sem nenhuma procura sistemática ou metódica e sem qualquer estudo ou reflexão prévia” (FERNANDES; BARROS, 2003, p.14). Sendo assim, o senso-comum é falho, pois este não se baseia no método científico que visa comprovar a hipótese levantada e sim na transmissão de conceitos via tradição e cultura. Sobre a questão da relação da ciência com o senso-comum Carlos Lungarzo afirma que certos conhecimentos são familiares a mais leiga das pessoas em ciência e que qualquer pessoa, via de regra, poderá explicar por que eles acontecem.

Um copo de cristal quebra quando submetido a um forte golpe. [...] Uma pessoa, em contato com um cabo de alta tensão, morre [...] O cristal quebra por que é frágil. [...] Os metais conduzem a eletricidade. O aço é um metal; então, conduz a eletricidade. Os organismos animais e humanos são sensíveis á eletricidade. Então, uma pessoa submetida a uma forte tensão elétrica morre. Essas são explicações do senso comum. (1997, p. 9)

Porém, segundo Lungarzo se essas mesmas perguntas tivessem sido feitas a um físico, as respostas seriam um pouco mais detalhadas e complexas.

O cristal do copo é constituído por pequenas partículas, ligadas por forças muito fracas. É suficiente um forte golpe para eliminar essa ligação e “decompor” o copo em pedaços. [...] A eletricidade é produzida pela relação

entre partículas elementares dentro dos átomos de um corpo. A “corrente elétrica” é transmitida por certos corpos, porque eles permitem a passagem de elétrons. O aço é um metal, e os metais são bons condutores. Então, ele transmite a eletricidade desde a fonte de força até a pessoa que segura o cabo. Uma tensão alta produz perturbações muito graves nas células. Portanto, a pessoa que recebe aquela tensão, morre. (1997, p.10)

Portanto chegamos à diferença crucial entre o olhar do senso comum e o olhar especializado do cientista.

O homem da rua explica certos fenômenos por meio de conhecimentos que também são do senso comum. O cientista tenta encontrar explicações que sejam mais profundas, que estejam baseadas em conhecimentos mais exatos, mais precisos. O conhecimento científico é crítico. [...] Enquanto o senso comum habitualmente cinge-se aos dados imediatos, ou, então, procura explicações nem sempre precisas, o conhecimento científico procura bases sólidas, justificações claras e exatas. (LUNGARZO, 1997, pp. 11-12)

Dito isso, agora podemos determinar com melhor clareza a relação entre ciência e verossimilhança na literatura de ficção-científica. Podemos dizer que a verossimilhança na ficção-científica está intimamente ligada ao senso comum do leitor em relação ao conhecimento científico, ou seja, este, o leitor, como já foi demonstrado, em geral é leigo em assuntos científicos, possuindo uma visão limitada sobre a ciência, sendo assim a preocupação do autor do gênero é construir dentro da narrativa explicações científicas que façam sentido ao senso comum do leitor e que obedeçam as regras da verossimilhança interna do texto. Henry David Thoreau, ao refletir sobre o ato de leitura, fez a seguinte comparação:

As obras dos grandes poetas até hoje não foram lidas pela humanidade, porque só grandes poetas podem lê-las. Só foram lidas como a multidão lê as estrelas, quando muito astrológicamente, e não astronomicamente. A maioria dos homens aprendeu a ler tendo em vista a utilidade mesquinha, do mesmo modo que aprendeu a calcular a fim de tomar nota das receitas e despesas e não ser trapaceado nos negócios; mas da leitura enquanto exercício intelectual nobre, pouco ou nada sabe; [...]. (1969, p.136)

Utilizando a assertiva de Thoreau podemos dizer que o leitor comum, ao ler ficção-científica, a lê do mesmo jeito que olha para estrelas, ou seja, quando muito de uma forma mais astrológica do que astronômica. Sua compreensão se baseia mais em suas concepções limitadas de ciência e de sua leitura imediatista do que em análises profundas do tema. Carl Sagan já chamava a atenção para a dificuldade do público em lidar com a ciência.

Vamos imaginar que alguém queira seriamente compreender o que é mecânica quântica. É preciso que primeiro adquira uma base, o conhecimento de cada subdisciplina matemática, transportando-o ao limiar seguinte. [...] Isso pode ocupar a maioria dos estudantes de física [...] aproximadamente quinze anos. [...] O trabalho de um divulgador da ciência,

tentando transmitir uma idéia da mecânica quântica a um público leigo que não passou por esses ritos de iniciação, é desalentador. Essas complexidades matemáticas se combinam com o fato de a teoria da mecânica quântica ser definitivamente contrária à intuição. Para abordá-la, o senso comum é inútil. (1996, p. 247)

Um exemplo retirado do próprio filme *A Máquina do Tempo* esclarecerá melhor essa questão. Como já dito, tanto no filme quanto no livro o protagonista viaja milhares de anos para o futuro e encontra a humanidade dividida em duas raças diferentes: os Elois e os Morlocks. No livro uma das primeiras constatações do protagonista é de que os Elois falam um dialeto simplificado. O narrador de *A Máquina do Tempo* comenta:

A menos que me tivesse escapado alguma particularidade sutil, a língua deles era demasiadamente simples – composta quase exclusivamente de substantivos concretos e verbos. Parecia possuir poucos termos abstratos; eles pouco empregavam a linguagem figurada. As frases em geral eram de grande simplicidade, compostas de duas palavras, e só conseguia entender-me com eles usando proposições mais elementares. (WELLS, 1972, p. 53)

Já no filme os Elois falam exatamente o mesmo inglês do século XX, embora tenham se passado 8 mil anos. Esse é um detalhe que passa despercebido pela maioria do público, mas qualquer estudante de lingüística, ou seja, alguém com olhar científico treinado, sabe que um idioma é um processo em constante transformação, e que a língua, sob a influência de diversos fatores de ordem social e cultural, está sujeita as mais diversas transformações idiomáticas e que dificilmente se conservaria intacta por 8 mil anos, principalmente nas circunstâncias apocalípticas apresentadas pelo filme. Antes de nos precipitarmos e considerarmos este detalhe como um “furo” do roteiro vamos ver como Istvan Csicsery-Ronay, Jr. define ficção-científica.

Em termos básicos, a FC [ficção-científica] assume que todos os aspectos da experiência podem eventualmente ser compreendidos e talvez mesmo manipulados por mentes humanas operando de acordo com regras "racionalis". A racionalidade putativa não é a racionalidade do presente, visto que (fiel às ambições humanísticas da ciência) uma das expectativas fundamentais da visão de mundo do Iluminismo científico é que a mente dos seres humanos se "expanda" à medida que eles aumentam seu conhecimento e seus poderes de manipulação. Esta expansão leva ao entendimento do que será plenamente racional naquele tempo futuro, mas em termos das presentes limitações da consciência, parecem paradoxais, oximorônicas, ou absurdas. (MUNDO FUTURO, 2009, p.3)

Ou seja, se o conhecimento científico é um processo em constante evolução então o absurdo de hoje pode ser perfeitamente explicável amanhã, uma vez que nossos conhecimentos estão se expandindo à medida que novos dados antes

desconhecidos vêm à tona. Um exemplo: a velocidade da luz é sempre constante e viagens entre galáxias, portanto, levariam alguns milhares de anos. Porém, este princípio da teoria da relatividade pode não ser totalmente verdadeiro, pois novas teorias estão questionando isto e pretendem usar uma nova teoria chamada de teoria da velocidade da luz variável para explicar fenômenos que a teoria da relatividade não explica, conforme relatam cientistas como os físicos Brian Greene (2001) e Stephen Hawking (2002). Mas mesmo antes de novas teorias questionando a teoria da relatividade surgissem, muitas obras de ficção-científica que exploravam o tema de viagem no espaço se baseavam na premissa de que a velocidade da luz não é constante, e sendo assim, o tempo das viagens espaciais duraria bem menos.

A solução encontrada pela maioria dos autores de ficção-científica foi a do “hiperespaço”. Já que o nosso universo não admite nada viajando mais depressa do que a luz, criou-se o “hiperespaço”, naves estelares e sinais de comunicação percorrem distâncias enormes em tempos razoáveis. Outra solução foi a de postular a existência de outras entidades, além das partículas materiais e da energia, obedecendo a leis físicas diferentes das usuais, e usá-las para construir máquinas que permitam a comunicação instantânea. (PIAZZI, 1990, pp. 345-346)

Portanto, para os conhecimentos lingüísticos atuais é improvável que um idioma permaneça inalterado por 8 mil anos da mesma forma que pela física atual viagens estelares de curto prazo são praticamente impossíveis, porém é perfeitamente plausível que novas descobertas na área da lingüística possam vir a justificar a possibilidade de um idioma permanecer inalterado durante mais de mil anos. Mas na prática isso não importa para a ficção-científica, pois como já foi dito, na ficção-científica estamos falando de uma *outra ciência* que não é a ciência do mundo real, é uma ciência que pertence àquele mundo fictício e é o produto de um conhecimento científico diferente do conhecimento científico do mundo real ou mesmo do mundo atual. Voltando ao exemplo do idioma em *A Máquina do Tempo*, isso significa que se os realizadores fílmicos quisessem, eles poderiam ter criado uma explicação lingüística que justificasse o inglês inalterado dos Elois, usando-se do já citado princípio de especulação contrafactual e uso imaginativo da ciência no gênero. Mas isso seria um preciosismo desnecessário, visto que a) o espectador leigo não perceberá esse detalhe e b) o espectador especializado ou mais atento, por razões que serão vistas no tópico seguinte, sabe que a questão do idioma inalterado dos Elois é uma mera convenção narrativa que visa facilitar o desenvolvimento da trama.

Podemos extrair as seguintes conclusões: por um lado à ficção-científica trabalha com o que a ciência *poderia ser*, tendo autonomia perante a realidade, por outro lado surgem novas teorias científicas que derrubam velhos paradigmas científicos e às vezes aproximam a ciência fictícia da ficção-científica da ciência verdadeira do mundo real. Embora o efeito de verossimilhança dependa em parte do senso comum do leitor e seu desconhecimento sobre temas científicos, este não é o fator principal para se atingir tal efeito, dependendo principalmente do tipo de exigência que o texto pede de seu leitor. No próximo capítulo iremos analisar o papel no leitor no texto de ficção-científica e o que o autor espera dele, ou seja, iremos analisar como funciona o acordo ficcional entre o autor e o leitor. A compreensão desse fenômeno é de suma importância para compreendermos as transformações que o texto literário *A Máquina do Tempo* passou quando transposto para a mídia cinematográfica, assunto que será tratado mais adiante.

2 A CIÊNCIA E A FICÇÃO-CIENTÍFICA

2.1 FICÇÃO-CIENTÍFICA E O LEITOR

Em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção* (1994) Umberto Eco observa que uma narrativa não tem como dizer tudo sobre o mundo em que ela se passa. Portanto, alude a esse mundo

e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal [...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca. Se eu ligar para você e disser: “Vou pegar a estrada e dentro de uma hora estarei aí, você não há de esperar que eu acrescento que vou de carro pela estrada”. (1994, p. 19)

Vamos fazer um desdobramento em cima da reflexão de Eco usando a comparação que o autor faz entre o texto e uma pessoa que informa outra pessoa que está indo a seu encontro. Eco inicialmente argumenta que a pessoa que pegou a estrada (vamos chamá-lo de indivíduo A) não precisaria acrescentar que vai de carro pela estrada. Mas diferentes circunstâncias pedem diferentes informações. Se o indivíduo A vai fazer uma mera visita social ao indivíduo B este último, a princípio, não vai querer saber se este vai de carro, de ônibus ou qual estrada o indivíduo A vai pegar. Mas e se o indivíduo B estiver em uma situação de emergência que exija a presença de indivíduo A urgentemente? Nesse caso o indivíduo B vai querer saber se o indivíduo A vai ir de carro ou de ônibus, e sugerir qual meio de transporte é o mais rápido, também vai querer qual rota indivíduo A vai escolher para poder lhe sugerir atalhos, etc. Ou seja, a relevância das informações depende do contexto geral.

Transpondo esse raciocínio para a literatura de ficção-científica podemos dizer que as informações científicas do texto dependem do contexto geral. Dois exemplos extraídos dos textos dos escritores Robert A. Heinlein e Ray Bradbury servirão para ilustração. O primeiro trecho é do livro *Os Filhos de Matusalém* (1941), de Robert A. Heinlein, que narra a fuga de um grupo de humanos semi-imortais, resultado de experiências genéticas, do planeta Terra. Situado em um futuro distante, esses humanos são obrigados a fugir em uma nave experimental e partir a procura de outro planeta para viver, pois são vítimas de preconceito dos humanos

normais. Segue abaixo uma passagem que ocorre durante a fuga quando os fugitivos tentam ganhar velocidade para se afastar do Sol e se lançarem ao seu destino.

A nave estava simultaneamente a girar sobre si própria e a acelerar; não fora concebida para fazer as duas coisas ao mesmo tempo e a adição das duas acelerações, angular e linear, fazia com que a vertical obliquasse em direção às anteparas de ré e as paredes da nave. A rotação era necessária para permitir que alguma da energia radiante absorvida se dissipasse do lado frio. A aceleração linear era igualmente necessária para que pudessem passar pelo sol tão longe e tão rapidamente quanto possível. (HEINLEIN, 1968, p.131)

O próximo trecho é do conto “Os Frutos Dourados do Sol” (1953) de Ray Bradbury e narra a missão de uma espaçonave e sua equipe de se aproximar suficientemente do Sol para colher uma amostra de seu magma. A passagem ocorre logo após a nave ser sido submetida ao calor do Sol e a missão cumprida.

O coração do foguete estava batendo mais devagar. Os mostradores giravam, as agulhas zumbiam, invisíveis. A voz do termômetro cantava a mudança das estações. Todos pensavam juntos: vamos embora, para longe do fogo e das chamas, do calor e da fusão, do amarelo e do branco. Para o frio e a escuridão. (BRADBURY, 198-, p. 204)

Ambos os trechos relatam a mesma situação: as dificuldades de uma espaçonave de escapar da órbita do Sol e partir para o espaço sideral. Porém, enquanto Robert A. Heinlein enche seu texto com uma série de informações técnicas sobre matemática e astrofísica, Ray Bradbury opta por não revelar nada sobre esses aspectos. Então por que uma diferença tão grande nas descrições? A resposta é simples: Robert A. Heinlein optou por esclarecer os detalhes técnicos enquanto Ray Bradbury achou desnecessário. No entanto, não se trata de uma escolha meramente aleatória. O contexto geral de ambas as narrativas influencia essas escolhas. Em *Os Filhos de Matusalém* Robert A. Heinlein bombardeia o leitor com uma série de informações técnicas que vão desde engenharia genética, física e astronáutica, não há um desenvolvimento psicológico dos personagens ou uma maior preocupação formal com o uso da linguagem. Em Bradbury ocorre o contrário, desde o início do conto há uma preocupação tanto com as figuras de linguagem como com o aspecto psicológico dos personagens. Esse contexto geral, organizado e criado pelos autores, é o que determina que tipo de informação técnica e científica é necessário compartilhar com os leitores ou não. Soaria muito estranho se Heinlein começasse a usar metáforas e demais figuras de linguagem no meio de sua narrativa da mesma

forma que soaria estranho Bradbury acrescentar uma série de dados científicos num texto que até então primava pelo uso poético da linguagem.

Da mesma forma H.G. Wells optou por esclarecer o detalhe do idioma dos Elois no livro *A Máquina do Tempo*, pois este detalhe é importante para o contexto geral de sua narrativa, enquanto que no filme *A Máquina do Tempo* seus realizadores acharam desnecessário adentrar essa questão, visto que ela não é importante para narrativa do filme. As diferenças entre filme e livro serão comentadas detalhadamente mais adiante, mas por enquanto vamos deixar a seguinte reflexão: não existe certo ou errado em traduções fílmicas, o que existe são escolhas sobre o que se deve narrar ou não, tendo em vista as diferentes necessidades tanto do tipo de estória que se queria contar como as especificidades de cada mídia, a literária e a fílmica, que será visto logo.

Podemos resumir o que foi dito até agora nos seguintes termos: autores de ficção-científica (e de literatura em geral, independente do gênero) escolhem o que irão narrar ou não e cabe ao leitor compreender o porquê dessas escolhas. Vamos nos apropriar do conceito de leitor-modelo de Umberto Eco para explorar melhor essa última assertiva. Para Eco existem duas categorias de leitores: o leitor empírico e o leitor-modelo. O leitor empírico é o indivíduo enquanto pessoa e ser humano. O leitor-modelo é leitor planejado pelo autor do texto, é o leitor que irá consumir o texto da forma idealizada e prevista pelo autor.

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. [...] Quem já assistiu a uma comédia num momento de profunda tristeza sabe que em tal circunstância é muito difícil se divertir com um filme engraçado. E isso não é tudo: se assistir ao mesmo filme anos depois, mesmo assim talvez não consiga rir, porque cada cena irá lembrá-lo da tristeza que sentiu na primeira vez. Evidentemente, como espectadores empíricos, estaríamos “lendo” o filme de maneira errada. Mas “errada” em relação a quê? Em relação ao tipo de espectadores que o diretor tinha em mente – ou seja, espectadores dispostos a sorrir e a acompanhar uma história que não os envolve pessoalmente. Esse tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que eu chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com “Era uma vez” envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável. (ECO, 1994, p.15)

Não podemos pensar em ficção-científica como algo homogêneo e sim em cada obra do gênero como um texto único e individual que pede a seu leitor que cumpra um determinado protocolo. Embora tanto Heinlein como Bradbury se encaixem no que se convencionou chamar de ficção-científica, suas exigências com

o leitor são diferentes. O leitor-modelo do texto de Heinlein não é o mesmo leitor-modelo do texto de Bradbury. Como Eco disse, o texto envia “sinais” para seu leitor, que indicam como o texto deve ser consumido. O sinal de Heinlein é o detalhamento científico, que é uma forma de dizer ao leitor que esse aspecto é um ponto importante da narrativa. Se fôssemos traduzir em palavras o que o texto de Heinlein pede de seu leitor-modelo seria algo assim: “preste atenção aos detalhes técnicos, eles são plausíveis do ponto de vista científico e portanto são importantes para dar verossimilhança à narrativa”.

Já o sinal de Bradbury são suas figuras de linguagem, sinalizando ao leitor que este deve se concentrar no aspecto formal do texto. A mensagem do texto de Bradbury para seu leitor-modelo seria algo assim: “esqueça os detalhes técnicos, isso não importa, o que importa é a construção formal do texto e o lado psicológico de seus personagens”. Basicamente Heinlein e Bradbury exigem competências diferentes de seus leitores. Heinlein prevê um leitor-modelo que tenha um conhecimento científico dos detalhes técnicos de sua narrativa (ou pelo menos que seja curioso o suficiente para pesquisar sobre física após a leitura), mas o texto de Heinlein não é hermético demais para os leitores que não tem maiores conhecimentos científicos ou interesse sobre o tema, o autor escreveu um texto legível também para esse público. Já o leitor-modelo de Bradbury não precisa prestar atenção nos detalhes científicos em si e sim na construção da prosa. Mesmo que o leitor seja alguém com conhecimentos científicos profundos o texto não exige isso dele, exige apenas que ele aceite como possível o que ocorre dentro das regras daquele universo criado pelo autor, sem questionar como ou por que aquilo é possível. O mesmo raciocínio pode ser aplicado ao filme e livro *A Máquina do Tempo*: são diferentes textos que fazem exigências diferentes a seus leitores.

Em suma, a literatura (e cinema) de ficção-científica não apenas especula a partir do que a ciência *poderia ser* como também não apenas conta com o desconhecimento do leitor em relação à ciência e seus diversos desdobramentos para construir suas narrativas, mas principalmente, cada texto “programa” a fruição que espera do leitor e cabe a ele, o leitor, se perguntar “que tipo de leitor a história deseja que ele se torne” (ECO,1994, p. 33). Ao compreender isso, o leitor terá passado do estágio de leitor empírico ao estágio de leitor-modelo exigido pelo texto.

Para finalizar, algumas últimas considerações sobre a relação da ciência com a literatura de ficção-científica. Os autores de ficção-científica, em um grau maior ou

menor, se preocupam com o rigor científico de suas obras, tanto que alguns autores famosos do gênero como Isaac Asimov, Arthur C. Clarke e Carl Sagan inclusive eram cientistas e algumas obras clássicas do gênero primam pelo máximo de rigor científico possível, tentando não contradizer o conhecimento científico real – embora isto não seja uma condição *sine qua non* para uma boa obra de ficção-científica – enquanto que, por outro lado, autores como Philip K. Dick e Ray Bradbury não se preocupam tanto com isso. Mas em ambos os casos a qualidade de uma obra de ficção-científica depende da capacidade do autor de trabalhar com a especulação científica de forma criativa e não do rigor científico em si.

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 culturas de outros planetas, é, em vez de escapista, vincadamente humana, e dá a dimensão da perplexidade do homem na hora histórica em que vive. Pertence, como conseqüência, a um mundo que, pela exacerbação do conhecimento, derogou as certezas que conquistara com o auxílio da própria ciência. Afinal, o homem moderno e o homem primitivo se igualaram na mesma ignorância – este por nada saber e aquele por saber demais, ficando, assim atônitos diante da cada nova descoberta. [...] Em outros tempos, a literatura preocupou-se com o passado ou o presente das sociedades. Agora está voltada para o futuro, que não consegue vislumbrar nitidamente. Literatura de fuga, essa de ficção-científica? Parece que não. É antes filha do impasse, da crise, da humanidade intranquila e sem paz. (BRITO, 1969, pp.188-190)

Veremos a seguir como funciona a relação do gênero ficção-científica com o conhecimento científico e como a literatura de ficção-científica em muitos casos adquire um caráter antecipatório dos avanços não apenas tecnológicos e científicos, mas também sociológicos e históricos. Veremos também os erros de tais previsões e a influência da divulgação científica tanto na literatura do gênero como no imaginário do público.

2.2 IMAGINAÇÃO CIENTÍFICA: ERROS E ACERTOS

Em *Future Shock* (1973) Alvin Toffler comenta que a ficção-científica possui um caráter antecipatório, ou seja, muitas vezes uma especulação científica de uma obra de ficção-científica acaba antecipando eventos do mundo real. O autor comenta:

A ficção-científica é considerada literatura de baixa qualidade, talvez algumas críticas sejam merecidas. Mas se a enxergarmos como uma espécie de sociologia do futuro, ao invés de apenas como literatura, descobriremos na ficção-científica um grande valor como uma forma de expandir os horizontes e especular sobre o futuro.³ (1970, p. 103, tradução nossa)

Como já foi dito, o autor de ficção-científica observa as tendências da ciência do mundo real e especula a partir disso. O que ocorre em alguns casos é que, com o avanço das descobertas científicas, o que era mero uso imaginativo da ciência por parte dos autores do gênero se torna realidade. Um bom exemplo é a engenharia genética, durante muito tempo tema de várias obras do gênero, como *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1969)⁴, de Philip K. Dick. A engenharia genética saiu das páginas da literatura de ficção-científica para a realidade com a clonagem da ovelha Dolly em 1997. Em alguns casos, a ficção-científica não só inadvertidamente previu as descobertas da ciência como também serviu de inspiração para cientistas do mundo real, foi o que ocorreu com William Gibson e seu aclamado romance *Neuromancer* (1984), onde as descrições de equipamentos futuristas influenciaram

a NASA no desenvolvimento de capacetes e luvas de realidade virtual, que servem, por exemplo, de interface entre robôs que consertam satélites no espaço e seres humanos que os manipulam a distância. (ANTUNES, 2003, p. 6)

As palestras do químico inglês Frederick Soddy inspiraram H.G. Wells a escrever sua novela "The World Set Free" (1914), que mais tarde inspiraram o trabalho científico do físico nuclear húngaro Leo Szilard, responsável por importantes contribuições para o desenvolvimento da primeira bomba atômica.

As palestras de Soddy, publicadas em 1909 como "A interpretação do Radium" foram usadas por H.G.Wells em sua novela "The World Set Free", a qual ele dedicou a Soddy. O livro foi publicado semanas antes do início da Primeira Guerra Mundial. Na novela, o visionário Wells descreve a primeira divisão do átomo e uma guerra na Europa onde cidades são destruídas por bombas atômicas lançadas por aviões. Wells descreve as cidades atingidas como locais radioativos. Em meados de 1930, os livros de Wells, permeados com as idéias de Soddy, levaram Leo Szilard a pensar sobre a possibilidade de uma reação em cadeia do átomo e como ela poderia ser

³ No original: Science fiction is held in low regard as a branch of literature, and perhaps it deserves this critical contempt. But if we view it as a kind of sociology of the future, rather than as literature, science fiction has immense value as a mind-stretching force for the creation of the habit of anticipation.

⁴ Este romance posteriormente foi adaptado para o cinema. Trata-se do filme *Blade Runner – O Caçador de Andróides* (*Blade Runner*, 1982).

usada para criar bomba igual à descrita por Wells em sua novela.⁵ (RABER, 2003, p.164, tradução nossa)

Outro exemplo são os “raios de calor” e as máquinas marcianas concebidos por H.G. Wells em *Guerra dos Mundos* (1898). Arthur C. Clarke comenta:

A descrição das máquinas marcianas possui uma incrível semelhança com os robôs hoje usados para operações em locais perigosos ou inacessíveis. Em segundo lugar, há o raio de calor [...] o raio de calor ainda não saiu do papel, e até recentemente parecia que iria continuar no papel, mas não por muito tempo. Mais uma vez, a literatura de Wells está prestes a se tornar realidade. A descoberta científica que tornou isso possível ocorreu por volta de 1960; se você ainda não ouviu falar de raios infravermelhos, temo que irá ouvir em breve.⁶ (1962, p. 17, tradução nossa)

No entanto, a literatura de ficção-científica não se limita apenas a preconizar ou inspirar descobertas ou invenções científicas, mas também possíveis cenários sócio-políticos futuros. Sobre o romance *The Last Man* (1826)⁷, de Mary Shelley Radu Florescu comenta:

Indo além de impressões ocasionais, Muriel Spark observou que “Mary tinha um certo poder intuitivo de prever, pelo qual ela antecipava as conclusões de idéias que estavam à frente de sua época”. *The Last man* avança hipóteses que foram consideradas tão loucas por seus contemporâneos, que o crítico do jornal inglês *John Bull* se perguntava se o livro encontraria um só leitor que fosse. Numa época em que a destruição atômica e biológica do planeta é uma aterradora realidade, a descrição que Mary faz do fim da civilização parece estranhamente apocalíptica. Seu enredo do *The Last Man* situa a história no ano 2073, [...] A Inglaterra tornara-se uma república, o que hoje não parece uma idéia absurda, num século em que caíram vários tronos e a crítica à moral e às finanças da monarquia (muita gente se pergunta hoje se o príncipe Charles algum dia sucederá sua mãe no trono) é mais forte que nunca. Mary mostra uma humanidade reduzida a um só homem, seu herói, por obra de uma doença traiçoeira, incurável e fatal, que vinda da Europa Oriental, cruzou a Europa e ganhou as Américas. Essa visão toma foros de uma certa realidade se

⁵ No original: Soddy lectures, published in 1909 as “The Interpretation of Radium” were used by H.G.Wells in his novel “The World Set Free” which he dedicated to Soddy. The book was published weeks before the outbreak of World War I. In the novel, prescient Wells describes the first splitting of the atom and a war in Europe in which cities are destroyed by atom bombs dropped from air craft. Later in the book, Wells describes the bomb sites as remaining poisonous. In the mid-1930s, Wells’s book, imbued with Soddy’s ideas, set Leo Szilard thinking about the possibility of chain reactions and how they might be used to create such a bomb.

⁶ No original: The description of the remote controlled Martian handling machines bears an altogether uncanny resemblance to the mobile robots now being developed for operations in dangerous or inaccessible environments. And secondly, there is the Heat Ray [...] the Heat Ray has remained on paper, and until recently seemed likely to stay there. We cannot count on this much longer; once again, reality is about to catch up with Wells. The scientific break-through that made Death Rays possible took place around 1960; if you have not yet heard of infrared lasers, I am afraid you will soon do so.

⁷ O mote do romance de Shelley acabou servindo de inspiração para outros livros do gênero como *I am Legend* (1954), de Richard Matheson, que já foi adaptado para o cinema três vezes. Os filmes são *Mortos que Matam* (*The Last Man on Earth*, 1964), *A Última Esperança da Terra* (*The Omega Man*, 1971) e mais recentemente *Eu sou a Lenda* (*I am Legend*, 2007).

considerarmos as estatísticas da difusão da AIDS, e de outros vírus como o Ebola na África, ou a possibilidade do uso de armas bacteriológicas pelo Iraque, na Guerra do Golfo e depois. Lendo as manchetes dos jornais de hoje, os sintomas do fim da vida na Terra, mostrados por Mary, parecem bem reais. No romance, a humanidade se entregara ao hedonismo da moda: os líderes religiosos místicos, as seitas e os falsos profetas proliferavam; os políticos exploravam a boa fé em próprio benefício; homens e mulheres plantavam hortas nos jardins públicos para não morrer de fome, candidatos a tiranos surgiam em cada canto e logo estabeleciam sua ditadura – de que modo Mary poderia ter previsto melhor? Não nos esqueçamos que suas palavras foram lançadas no papel na equilibrada, sólida e séria aurora da era Vitoriana. (1998, pp. 201-202)

Porém o inverso também ocorre, ou seja, como a ficção-científica constrói suas premissas narrativas a partir do uso imaginativo da ciência pode acontecer da ciência do mundo real contrariar essas premissas, invalidando-as e tornando o texto datado. Dificuldades científicas e pouca informação sobre um determinado objeto de estudo, como um planeta, por exemplo, é o que permite autores de ficção-científica dar asas a imaginação, pelo menos enquanto a ciência não se aprofunda em seus conhecimentos. Um exemplo pertinente são as inúmeras histórias de ficção-científica situadas no planeta Vênus como o conto *Entre as Paredes de Eryx* (1936), de H.P. Lovecraft, onde o protagonista encontra uma raça de homens lagartos e suas cidades de cristais no planeta Vênus. No conto Lovecraft parte da premissa de que Vênus seria habitada por algum tipo de raça desconhecida pelo ser humano, essa especulação científica faz sentido para o contexto da época em que a obra foi escrita, 1936, ou seja, 25 anos da primeira sonda espacial, a soviética Venera 1, lançada no dia 12 de Fevereiro de 1961, visitar Vênus e descobrir que o planeta é inabitado. Porém, para a ciência dos anos 30, e principalmente para o senso comum da época, Vênus ser habitada era uma hipótese plausível, pois pouco se sabia sobre o planeta, o que permitia os autores de ficção-científica trabalhar o tema de forma imaginativa. A superfície de Vênus é recoberta por uma nuvem permanente e

apenas há 50 anos os astrônomos imaginavam, sob esta nuvem, um planeta palpitante de vida: uma espécie de floresta tropical e saturada de vapor, que alguns astrônomos mais imaginativos viam percorrida por monstros semelhantes a dinossauros, enquanto outros interpretavam o halo luminoso que por vezes se avista em torno de Vênus como o brilho de cidades durante a noite. (SELECÇÕES DO READER'S DIGEST, 1979, p. 20)

Se dentro da própria comunidade científica pouco se sabia e muito se especulava até poucas décadas atrás, nada mais natural que os escritores de ficção-científica fizessem o mesmo, mas quando

as nuvens venusianas foram atravessadas por sondas espaciais americanas e russas, as construções fantasistas ruíram, vindo a provar-se

que a realidade é muito diferente. O planeta, cuja temperatura à superfície é de 500 C°, está envolvido por um gás venenoso, o dióxido de carbono. (SELECÇÕES DO READER'S DIGEST, 1979, p. 20)

Em termos leigos, isso significa que Vênus é um planeta morto, de condições atmosféricas incapaz de sustentar qualquer forma de vida, encerrando assim todas as histórias de ficção-científica aos frutos do imaginário científico de uma época específica. E esse imaginário é fundamental para a construção da verossimilhança na ficção-científica. Imaginário este construído não só pelo conhecimento científico de sua época, mas também pela mídia. Iremos agora analisar o papel e a influência da mídia na popularização de conceitos científicos.

2.3 O IMAGINÁRIO COLETIVO & A FICÇÃO-CIENTÍFICA

Segundo Fábio Pietraroia (2004) a mídia, ao divulgar as últimas descobertas científicas, é responsável não apenas por inspirar os autores do gênero, mas também por preparar o imaginário coletivo para recepção dessas obras. Pietraroia conta que em 1791 o anatomista italiano Luigi Galvani realizou experimentos que consistiam em fazer sapos mortos se movimentar com descargas elétricas. Suas experiências tiveram grande repercussão por toda a Europa, gerando uma onda de experimentos por parte de cientistas que procuravam formas de reanimar cadáveres por meio de descargas elétricas. Esses cientistas ficaram conhecidos como “galvanistas”, a onda de experiências tentando ressuscitar os mortos chegou a um ponto que o governo da Prússia, por exemplo, foi obrigado a baixar um decreto em 1804 proibindo o uso de cadáveres de criminosos decapitados em suas experiências. O galvanismo foi uma verdadeira febre entre os cientistas da época. *Frankenstein*, de Mary Shelley, escrito em 1818, narra à história de um cientista que cria uma aberração humana juntando partes de cadáveres e reanimando-os com descargas elétricas. O clima do galvanismo, que a essa altura já fazia parte do imaginário popular, foi a inspiração de Shelley.

Foi neste contexto que Mary Shelley escreveu, em 1818, seu romance de ficção científica. Consonante à memória que havia sido construída do conhecimento científico naquela época, a história de *Frankenstein* centra-se numa personagem concomitantemente humana e monstruosa, que teria sido “montada” a partir de peças extraídas de diferentes cadáveres e que voltava a viver por meio de fortes correntes elétricas. Na prática, Mary

Shelley estava inspirando-se no clima (que havia sido criado por diversos cientistas do seu tempo) de crença generalizada no galvanismo. Sua ficção era um recado ou, se quisermos, um diálogo, claro com os cientistas da época: a possibilidade de criar vida em laboratório poderia não trazer tanto progresso quanto aparentava. (PIETRARROIA, 2004, p. 38)

O imaginário popular também teve grande influência na recepção do romance *A Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells, escrito em 1898, e na dramatização radiofônica realizada décadas mais tarde por Orson Welles em 1938. Narrado como se fosse uma reportagem jornalística, a dramatização de Welles levou a população a acreditar se tratava de *eventos reais* e que a terra estava de fato sendo invadida por marcianos, gerando pânico e histeria em massa na população. Essa reação só foi possível porque a ciência e sua conseqüente divulgação midiática tiveram um importante papel na construção desse imaginário. Tudo começou com o astrônomo italiano Giovanni Virginio Schiaparelli (1835–1910). Ele foi o primeiro a detectar o que hoje conhecemos como canais de Marte. Os canais são fenômenos geográficos naturais produzidos pela erosão do solo, mas devido a um erro de tradução a palavra “canali” (plural), que designa o fenômeno natural, foi confundida com a palavra “canale” (singular), que designa *canais construídos artificialmente*. O resultado é que a palavra foi traduzida erroneamente em toda a Europa e não tardou para a imprensa popular divulgar a notícia e fazer especulações sobre vida em Marte.

A idéia parecia, aliás, bastante plausível, afinal, de acordo com as teorias sobre a origem do sistema então vigentes, Marte teria sido formado antes que a Terra e era, portanto, considerado o melhor candidato para ter vida extraterrestre. Isto levou à crença de que seres inteligentes construíram canais de irrigação. Um número expressivo de astrônomos contribuiu para aumentar o mal-entendido. (PIETRARROIA, 2004, p. 40)

Entre esses astrônomos estavam William Henry Pickening (1858–1938) que registrou manchas escuras em torno dos canais e afirmou serem oásis, e Percival Lowell (1855–1916), que ficou conhecido pelo seu livro *Marte* (1895) e uma série de outras publicações, que durou várias décadas, de desenhos dos canais de Marte. As mudanças na cor do planeta, que em algumas épocas era vermelho e em outras adquiria uma coloração esverdeada, sugeria ao imaginário científico a possível existência de uma vegetação no planeta. Até meados da década de 1960 a tese de Marte ser habitada ainda era defendida por astrônomos como Ernst J. Opik. O livro de Lowell *Marte*, publicado três anos antes de *A Guerra dos Mundos* (1898), é uma

obra científica onde o autor argumentava o porquê acreditava que havia vida no planeta. Segundo Lowell o planeta Marte

estaria morrendo, pois secava lentamente e perdia a sua atmosfera rarefeita para o espaço sideral. A civilização extremamente avançada que nele habitava, mantinha-o vivo através de gigantescos projetos de irrigação – os canais que podiam ser vistos da Terra [...] Foi baseado nas deduções de Lowell [...] que H.G. Wells se inspirou para criar a história em que nossos vizinhos atacavam a Terra (a qual Orson Welles e sua equipe posteriormente adaptaram para o rádio). Afinal de contas, Marte seria habitado por engenheiros brilhantes que deveriam estar desesperados para salvar sua gente da extinção.

Não podemos esquecer que estas idéias não derivavam de líderes esotéricos ou religiosos, mas, sim, de cientistas então muito respeitados, como Percival Lowell e William Pickening. Os norte-americanos não se esqueceram disso, memorizaram! Quando, em 1938, Orson Welles transmitia sua “A Guerra dos mundos”, a memória coletiva [...] sobre Marte estava suficientemente consolidada [...] a memória coletiva [...] sobre os marcianos e sobre as condições dos mesmos, [...] funcionou como uma referência capaz de concorrer para que muitos ouvintes substituíssem, em suas mentes, a realidade pela ficção. (PIETRAROIA, 2004, p. 42)

A relação entre literatura de ficção-científica e ciência pode ser resumida da seguinte forma: a ciência constrói um determinado conhecimento científico sobre um objeto específico – nesse caso específico vida em outros planetas (vamos nos ater a esse exemplo para facilitar a explanação) – e a literatura de ficção-científica constrói seu universo narrativo a partir desse conhecimento científico. Então surge uma nova descoberta científica que altera radicalmente o conhecimento científico vigente, provocando uma desestruturação e reorganização do imaginário popular, o que por sua vez causará repercussões na literatura de ficção-científica. Tomemos a questão de vida no planeta Marte: a descoberta dos canais em Marte por Schiaparelli trata-se de uma nova descoberta científica, e a confusão em torno da tradução da palavra italiana “canali” causou uma reconfiguração do imaginário popular, pois, ao contrário do que Schiaparelli descobriu (canais *naturais* em Marte) foi propagada pelo jornalismo da época a crença da existência de canais *artificiais*, ou seja, construídos por algum tipo de vida inteligente do planeta.

Lowell, Pickening e outros astrônomos do século XIX se aproveitaram das descobertas de Schiaparelli sobre canais em Marte, ou melhor dizendo, a informação errada sobre canais em Marte provocado pelo erro de tradução da palavra “canali”, para elaborar suas idéias e divulgarem seus textos perante o grande público, construindo assim todo um imaginário popular sobre o tema “vida em Marte”. Porém, novas descobertas científicas desestabilizaram todo o imaginário popular construído em torno da possibilidade de vida em Marte. No caso de Marte a

nova descoberta científica que desestabilizou o imaginário popular construído pela astronomia do século XIX e popularizada pelo senso-comum foi o envio das sondas *Mariners* ao planeta Marte em meados do século XX, que acabou com todas as especulações sobre o tema. Portanto, esse evento – o envio das sondas *Mariners* ao planeta Marte no século XX – afeta o processo de transposição do texto literário para a mídia fílmica da seguinte forma: as condições de recepção de uma obra como *Guerra dos Mundos* (1898), de H.G. Wells, por exemplo, não são mais as mesmas condições do público da década de 50 ou do século XXI. Exemplificando de uma forma bem prática: na mais recente transposição fílmica de *Guerra dos Mundos*, dirigida por Steven Spielberg em 2005, não há nenhuma menção explícita ao planeta Marte⁸, no texto de Wells é deixado bem claro que os invasores são de Marte enquanto que no filme de Spielberg os invasores são de um planeta desconhecido. Fenômeno semelhante irá ocorrer com o texto literário *A Máquina do Tempo* e sua respectiva transposição fílmica como será visto de forma mais detalhada adiante.

Em suma, o calcanhar de Aquiles da ficção-científica reside no fato da narrativa do gênero – que depende do uso imaginativo da ciência – correr o risco de se tornar datada pela ciência do mundo real.

Dom Quixote é lido hoje com o mesmo interesse – talvez maior – de séculos atrás. Mas não se lê hoje com o mesmo interesse um bom livro de FC [ficção-científica] escrito há 30 anos: aqui, o que antes era bom não o é mais necessariamente na atualidade. E quando um livro de FC resiste mais ao tempo – como ocorre com clássicos do tipo *Cidade*, de Clifford Simak; *Fundação*, de Isaac Asimov; *Crônicas Marcianas*, de Ray Bradbury – o fato se deve mais ao acabamento formal da narrativa (isto é, a sua realização segundo os modelos consagrados pela literatura estabelecida) do que aos conteúdos ideológicos veiculados e que, em última instância, constituem a especificidade da FC. Um clássico como *Cidade* é inferior em força narrativa e em capacidade de sedução do leitor *A Máquina do Tempo*, de Wells, que é uma obra-prima de composição.

Essa vulnerabilidade histórica deve-se ao fato de a FC exprimir basicamente o imaginário científico da época. E quando, tempos depois, esse imaginário é confirmado ou mesmo ultrapassado o interesse pela narrativa que o exprimia fenece, restando apenas os valores estruturais: a construções das situações, a dosagem da aventura, o suspense. Até hoje, são lidos com prazer – e são objetos de estudos – os livros de Julio Verne e H.G. Wells. Mas as chamadas previsões de Verne (aparelho voador, submarino, vôos espaciais, etc.) eram na verdade hipóteses científicas de sua época. Wells também partia de hipóteses científicas de sua época. (SODRÉ, 1973, p. 39)

Porém, cabe aqui uma pequena ressalva, seria reducionismo demais julgar que as mudanças estruturais da narrativa literária para a narrativa fílmica são frutos

⁸ O planeta Marte aparece no filme em uma tomada rápida no início do filme como uma referência sutil a obra de Wells e um “cumprimento” ao público familiarizado com o texto literário.

de uma mera adequação do texto fílmico ao paradigma científico de uma determinada época. Há outros fatores que também influenciam – e que serão tratados de forma mais detalhada adiante – entre eles o processo de resignificação política de uma obra literária. Ou seja, se os invasores de Marte de *Guerra dos Mundos* de Wells serviam como um meio de crítica ao imperialismo britânico do século XIX, os invasores de Spielberg funcionam como uma representação do clima de medo e paranóia dos Estados Unidos pós 11 de setembro. O que tratamos, por enquanto, foi de umas das condições que permitem essa resignificação de uma obra literária dentro da mídia fílmica, que consiste justamente na forma como a questão do paradigma científico e imaginário popular se articulam entre si. Em outras palavras, para se resignificar uma obra literária de ficção-científica – em termos de atualização histórica e política – no processo de transposição para a mídia fílmica é preciso primeiro torná-la verossímil para o público por meio da adequação do paradigma científico da obra literária – que como já vimos muitas vezes pode se tornar datada – ao paradigma científico da época de sua produção cinematográfica. Portanto, a verossimilhança do discurso científico literário em relação à realidade científica e ao momento histórico atual é um dos principais problemas que o autor fílmico deve resolver quando traduz um texto literário de ficção-científica para a mídia cinematográfica.

Aqui encerramos a parte da dissertação que visa analisar a questão da verossimilhança na narrativa de ficção-científica. No capítulo seguinte iremos analisar as condições históricas e econômicas do surgimento do cinema B norte-americano. Conhecer a indústria cinematográfica em maiores detalhes é importante por que a organização da indústria é outro fator que influenciou a transposição do livro *A Máquina do Tempo* para o cinema.

3 O CINEMA B NORTE-AMERICANO

3.1 O NASCIMENTO DO FILME B: UMA VISÃO PANORÂMICA

Atualmente a expressão filme B tem sido usada de forma equivocada pelo público leigo e até mesmo entre os cinéfilos, sendo utilizada muitas vezes para designar produções de qualidade duvidosa e baixo orçamento. Em muitas situações a expressão filme B é erroneamente usada como sinônimo de filme *Trash* (lixo), termo usado para designar produções de gosto duvidoso, que em alguns casos beiram o amadorismo.

Porém, a origem da expressão filme B pouco tem a ver com a qualidade estética do filme em si e muito a ver com a maneira como a indústria cinematográfica norte-americana se organizou em seus primórdios. Pode-se dizer que o filme B foi essencialmente o resultado de dois fatores: o domínio econômico da arte cinematográfica por parte dos grandes estúdios de Hollywood e a Grande Depressão da década de 1930, causada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929. Sobre o primeiro item Antonio Costa comenta:

A afirmação da supremacia de Hollywood na economia cinematográfica mundial é o primeiro dado significativo. Tal supremacia é seguramente uma consequência do andamento e do êxito da Primeira Guerra Mundial, mas é também o resultado de uma política de produção baseada sobre enormes investimentos de capital e sobre o desenvolvimento de formas de *integração vertical*, isto é, de controle por parte de sociedades individuais de todos os três setores em que se articula a indústria cinematográfica: produção, distribuição, exibição. (1985, p. 65)

Esse sistema de *integração vertical* ficou conhecido como *Studio System* e teve um de seus maiores expoentes a figura de Adolph Zukor e sua companhia Paramount Pictures. A ascensão do estúdio de Zukor se deu dentro desse esquema onde o estúdio, além de produzir os filmes e distribuí-los, também tinha controle sobre a exibição, ou em outras palavras, o estúdio possuía suas próprias salas de exibição. Esse modelo se tornou o padrão entre os grandes estúdios da época.

Naturalmente, o Studio System não é apenas uma particular forma de integração entre diversos setores da indústria, mas representa também um método preciso de organização do trabalho destinado á maximização de recursos. Isso comporta uma rígida divisão do trabalho e uma total subordinação de todos os componentes da produção (diretores, atores, roteiristas,etc.) à figura do produtor. (COSTA, 1985, p.66)

Nos anos 30 e 40 – a época áurea de Hollywood – quando os grandes estúdios como a Paramount, a Warner e a MGM dominavam completamente o mercado cinematográfico dos EUA surgiu à expressão filme B. Nos anos 20 os estúdios não apenas produziam os filmes como também possuíam cadeias de distribuição, além de possuírem grandes cadeias de salas exibidoras. Os exibidores independentes eram os maiores prejudicados, pois possuíam pouco dinheiro e salas pequenas e eram obrigados a comprar dos estúdios pacotes fechados de filmes. Em outros termos, a sala de cinema que tivesse interesse em um ou dois filmes específicos era obrigado a comprar uma série de outros filmes que vinham junto com o pacote.

Com a queda da Bolsa em 1929 veio a Grande Depressão da década de 30. A indústria cinematográfica teve uma forte queda nos lucros e a ida do público aos cinemas diminuiu drasticamente. A solução encontrada pela indústria para recuperar o público – principalmente o público de cinemas de bairros pobres e de periferia – foi criar sessões duplas, ou seja, sessões de dois filmes pelo preço de uma sessão normal, em que era exibido um filme de orçamento maior, o filme A, e um filme de baixo orçamento, o filme B. A estratégia de oferecer uma sessão dupla por parte dos grandes estúdios era uma espécie de compensação aos cinemas de bairro e periferia. Heitor Capuzzo explica que

o circuito das salas obedecia a uma diferenciação entre as áreas centrais ou nobres, e as chamadas áreas periféricas das cidades. É o que comumente se chamou, nas grandes cidades, de cinemas de centro e cinemas de bairro. Cientes das diferenciações de renda entre as populações das áreas nobres e das áreas periféricas, assim como cientes da necessidade de continuidade de trabalho, os estúdios produziam dois tipos de filmes, atendendo distintamente ambos os mercados.

Para os cinemas do centro, eram reservados os filmes principais, ou seja, produções de alto e médio custo, inéditas. Aos cinemas de bairro eram oferecidos também os filmes de alto e médio custo, mas somente após terem sido exibidos em todos os grandes centros, o que poderia na prática levar quase um ano [...] Para compensar o atraso, os cinemas de bairro funcionavam com o sistema de programas, ou seja, dois filmes num mesmo programa. (1990, p.19)

Para atender esse nicho de mercado os estúdios criaram divisões especializadas na produção de filmes B. Entretanto, muitos filmes B não eram de baixa qualidade técnica, de atuação ou direção. Grandes obras foram produzidas dentro do esquema B de produção. O baixo orçamento e condições geralmente precárias de produção – que muitas vezes utilizava restos de outras produções como cenários, figurinos, etc. – obrigava os seus realizadores a buscar soluções

criativas para esses problemas, o que em alguns casos resultava em obras de valor artístico ímpar.

Estúdios pequenos como a *Republic Pictures* e a *Monogram Pictures* se especializaram em produzir filmes B e vendiam seus títulos para os grandes estúdios, que o distribuíram junto com o filme A através de sua estrutura de distribuição. Uma característica do filme B é que este, por se tratar de um filme bônus, não podia ter uma trama muito complexa nem ser muito cansativo para o público, pois podia por em risco a apreciação do “prato principal”: o filme A. Por esta razão os filmes B tinham, via de regra, tramas simples e superficiais.

Para que ele [o filme B] não seja preterido e cumpra com eficiência sua função, deve ter seus atrativos. Se possível, poderá ser a surpresa de um programa onde sequer foi cogitado. Para tal, ele obedece quase sempre a algumas características formais: seu gênero é bem definido, é uma espécie de complemento do filme principal. Tem duração determinada: não poderá passar de 100 minutos. Seu ritmo obrigatoriamente é ágil, pois, caso contrário, irá sobrecarregar o espectador para um segundo filme. Isso determina o tipo de dramaturgia que irá nascer. Por ter pouco tempo de duração, escassos recursos de produção e necessitar de ritmo ágil, irá se adequar melhor a certas modalidades dramáticas, como filme de terror ou o filme de ficção-científica, principalmente a partir dos anos 50. (CAPUZZO, 1990, p. 21)

O governo americano deu um fim ao *Studio System* praticado pelos grandes estúdios com a lei antitruste de 1948, parte do *New Deal*⁹ do presidente Franklin D. Roosevelt, que determinou que os estúdios de cinema deveriam se separar das salas de exibição, acabando com o monopólio dos grandes estúdios em Hollywood. Como consequência as exibições duplas acabaram e o mercado nos anos 50 se abriu para os produtores, distribuidores e exibidores independentes. A partir de então praticamente qualquer um que tivesse algum dinheiro e um pouco de criatividade podia se aventurar na arte de produzir filmes.

[...] a ficção-científica não nasceu em berço de ouro com as produções milionárias *Guerra nas Estrelas*, *E.T.* ou *Matrix*. A idéia de que a ciência podia afetar negativamente a história da humanidade e que a qualquer momento uma catástrofe global assolaria o universo influenciou o nascimento das produções com uma força tão grande que até quem não tinha dinheiro se empenhou em fazer seu filme. Os filmes B, então nasceram nessa atmosfera de baixos orçamentos, prazos curtos de filmagens e efeitos especiais precários. (COUTO, 2005, p. 51)

Foi nesse período – devidamente influenciado pela paranóia da guerra fria, do avanço das tecnologias nucleares e do fim da Segunda Guerra Mundial com o uso da bomba atômica – que começaram a surgir filmes de ficção-científica sobre

⁹ *New Deal* foi uma série de programas econômicos governamentais cujo objetivo era recuperar a economia norte-americana prejudicada pela Grande Depressão.

monstros gigantes resultado de mutações causadas por radioatividade e invasões de visitantes de outros planetas. No final da década de 50 a produção de filmes B foi aos poucos diminuindo com o advento da televisão, a nova concorrente do cinema, fazendo os estúdios e salas de exibição perderem o interesse por um filme secundário que acompanhasse o filme principal, levando o filme B ao seu fim.

Concluindo, o termo filme B passou a ter um significado pejorativo em função de todo esse processo pela qual a indústria cinematográfica passou. O filme B, por ser um “aperitivo” do prato principal, o filme A, e ser destinado a um público de periferia, foi injustamente denominado sinônimo de filme ruim. Embora o termo ainda seja usado tanto por cinéfilos como leigos, num sentido *stricto sensu* não se pode dizer que hoje em dia sejam feitos filmes B¹⁰, pois isso foi uma exigência do mercado cinematográfico de uma época específica. O que se pode dizer é que ainda hoje são feitos filmes de baixo orçamento que ganham várias denominações – Trash, Cult, filme B – dependendo do grau de prestígio artístico que o filme adquire.

3.2 O CINEMA DE GÊNERO

A organização da produção de filmes dentro do esquema de *Studio System* por parte dos grandes estúdios americanos foi o grande responsável pela consolidação do cinema de Hollywood. Agora resta entendermos como se configurou o cinema de gênero e qual foi sua importância para o sucesso do *Studio System*.

A necessidade de definir claramente a que gênero um filme pertence atende a necessidades do próprio mercado. Quando o espectador médio abre o jornal na página da programação das salas de cinema costuma-se ter os filmes divididos em gêneros bem definidos (comédia, ação, terror, drama, ficção-científica, etc.). Dessa forma o público sabe exatamente que tipo de filme os espera na sala de cinema e

¹⁰ Porém, se analisarmos os filmes de ficção-científica recentes atentos a suas estruturas narrativas encontraremos muitos resquícios do cinema B em filmes de grandes orçamentos. Filmes como *Alien – O 8º Passageiro* (*Alien*, 1979), *Predador* (*Predator*, 1987) e *Independence Day* (*Independence Day*, 1996), por exemplo, retomam o velho tema de invasores do espaço e a luta dos humanos contra estes.

podem escolher o que desejam ver de acordo com seu gosto. Antonio Costa observa que

a pura e simples etiqueta de gêneros como *western, musical, gangster, etc.* [...] orienta claramente o espectador quanto à ambientação, estilo e, dentro de certos limites, ideologia: e isso independentemente do fato de que as assinaturas sejam de John Ford, Vincent Minnelli ou Nicholas Ray. [...] Gêneros como o filme *noir, o musical, o western, o horror* são o resultado de uma produção de universos figurativos e mecanismos narrativos que devem ser considerados como verdadeiras criações coletivas nas quais se expressa uma visão do mundo e uma filosofia devida, uma concepção estética e ideológica. (1985, pp. 93-94)

O fenômeno do cinema de gênero pode ser compreendido a partir da análise de seu processo de produção. Como já foi observado a indicação do gênero a qual pertence um determinado filme é muito útil ao espectador. Por esta razão a organização da produção de filmes dentro de um esquema da classificação de filmes por gênero visava duas funções básicas: a primeira é organizar os investimentos do estúdio, ou seja, o estúdio organiza a produção de filmes em gêneros com o propósito de repartir o orçamento em diversos gêneros segundo as tendências do mercado (o gosto do público, necessidades das salas de cinema com sessões duplas, etc.).

A segunda função visa o marketing. O estúdio se especializa em determinado gênero, concentrando sobre ele todos seus esforços financeiros e criativos com o objetivo de criar uma imagem para o estúdio onde o público identifique como sinônimo de qualidade. Por exemplo: A MGM se especializou em filmes musicais, criando assim para si uma imagem de estúdio produtor de excelentes obras desse gênero, levando o público a confiar *a priori* na qualidade dos filmes do gênero musical com a “marca” MGM.

Os astros e estrelas cumprem uma função vital na delimitação do filmes em gênero. Humphrey Bogart é o detetive durão dos filmes *noir*, Fred Astaire o dançarino dos musicais, Marilyn Monroe a loira burra e sensual das comédias e filmes românticos, Vincent Price é o cientista louco de filmes de terror, John Wayne o cowboy dos *westerns*, etc. John Ellis comenta:

A estrela de cinema surgiu como uma estratégia de marketing do cinema americano no momento em que o cinema começava a se desenvolver. [...] Havia uma necessidade de distinguir filmes um dos outros para que o público e salas exibidoras pudessem diferenciá-los. Com o tempo as formas narrativas foram se organizando em gêneros possíveis de ser reconhecidos por meio de pôsters, resenhas e fofocas, isso quando não eram identificados por um rótulo específico. [...] a imagem da estrela de cinema

começou a fazer parte do processo de criação cinematográfica.¹¹ (1992, p. 615, tradução nossa)

Em outras palavras, astros e estrelas se especializavam em um determinado tipo de personagem porque este personagem ajudava a tornar o gênero a qual o filme pertencia mais distinguível de outros gêneros. Se o espectador abrisse o jornal e encontrasse o filme *A Beira do Abismo* (*The Big Sleep*, 1946) classificado como policial teria essa certeza reforçada pela imagem de Humphrey Bogart – que já havia atuado em outros filmes do gênero – como o detetive Phil Marlowe no pôster do filme.

Toda essa padronização pode levar a crer que os filmes de gênero são um artesanato cinematográfico sem identidade própria e de valor artístico nulo. Mas a questão é infinitamente mais complexa. Foi dentro do esquema de *Studio System* e de filmes de gênero que diretores como Alfred Hitchcock, John Houston, Billy Wilder, entre outros realizaram obras consideradas autorais e de grande valor artístico por muitos teóricos e críticos de cinema. Como Heitor Capuzzo observa as estruturas narrativas do cinema de gênero remetem o espectador “à familiaridade, ao já visto, ou ao conhecimento prévio do tipo de programa. É a segurança que o público tem para arriscar seu investimento num ingresso” (1990, p.23). Se o espectador vai assistir a um *western* ele sabe que em algum momento do filme, geralmente o final, haverá um duelo de pistolas. Se ele vai assistir um filme de terror sabe que alguém será morto de maneira horrível por um monstro de origem sobrenatural (vampiro, lobisomem, múmia, etc.). Se o espectador for assistir a uma comédia romântica sabe que o casal de protagonistas, após uma série de encontros e desencontros, irão ficar juntos no final. A confiança do público naquilo que ele já viu, já conhece e o desejo de ver de novo, mas em um contexto ligeiramente diferenciado, ou seja, em um novo filme do mesmo gênero, é que o leva ao cinema e garante o sucesso das fórmulas do cinema de gênero. Porém a autoria e o valor artístico do cinema de gênero aparecem quando este maximiza suas potencialidades e subverte ou reinventa o sentido de suas próprias convenções. Leo Braudy comenta:

Na teoria do autor, cineastas de filmes de gênero com público cativo transformaram-se em artistas românticos que lutavam para tentar

¹¹ No original: The star arrived as a marketing strategy in American cinema at the point at which the initial expansion of cinema had taken place. [...] Films needed to be distinguished from each other so that they could be recognisable to exhibitors and mass audience. Increasingly, narrative forms settle into genres, recognizable form posters, reviews, and gossip, if not named by a specific label. [...] The image of the star began to become a major part of the creation of narrative images.

estabelecer sua visão artística dentro do sistema de produção comercial. Frank Capra observa uma possibilidade oposta: na época do monopólio dos grandes estúdios havia uma grande liberdade para fazer experimentalismos porque todo filme já tinha distribuição garantida, ao contrário dos filmes de hoje, que com a crescente produção independente, tornaram-se mais padronizados porque precisam garantir seu retorno financeiro. [...] A maioria dos filmes estão entre uma pura expressão artística e pura exploração comercial do estúdio, combinando as exigências da arte e da cultura, criatividade e talento.¹² (1992, p. 438, tradução nossa)

Ou seja, a organização do *Studio System* possibilitava aos realizadores um certo grau de liberdade artística, o cineasta que quisesse experimentar algumas inovações, seja em termos formais ou de conteúdo, podia fazer sem maiores empecilhos pois a distribuição e exibição do filme estava garantida pelo *Studio System*. Leo braudy novamente comenta:

Os filmes de gênero exigem que conheçamos as dinâmicas da reação do público e muitas vezes exigem um público especial que conheça as versões anteriores das convenções daquele gênero, mas a reação nunca é invariável. Convenções não são apenas aquilo que não prestamos atenção. [...] Os filmes de gênero ludibriam o público levando-os a situações familiares, cheia de personagens, ação e trama estereotipadas. Mas as aparências podem enganar, e, em alguns casos, confiar nas convenções e aparências mostra-se uma péssima escolha – esse é o tema básico de filmes de Hitchcock como *Blackmail* (1929), *Rear Window* (1954) e *Psycho* (1960). [...] filmes de gênero podem explorar suas próprias convenções e subvertê-las para puxar o tapete de seus espectadores.¹³ (1992, p. 439, tradução nossa)

Dos filmes citados por Braudy talvez *Psicose* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock seja o melhor exemplo de como é possível brincar com as expectativas do público dentro das convenções de cinema de gênero. *Psicose* inicia com a secretária Marion Crane, vivida por Janet Leigh, que rouba 40 mil dólares da imobiliária onde trabalha e foge da cidade, se hospedando em um hotel a beira da estrada. Até a

¹² No original: In the auteur theory, genre directors with large popular audiences become transformed into embattled Romantic artists trying to establish their personal visions in the face of an assemblyline commercialism. Frank Capra has pointed out the opposite possibility: in the days of the big studio monopoly, there was a great deal of freedom to experiment because every film had guaranteed distribution, whereas now, with increased independent production, films have become more uniform and compromised, because each has to justify itself financially. [...] the bulk of films fall between pure personal expression and pure studio exploitation, mingling the demands of art and culture, creativity and talent.

¹³ No original: Genre demands that we know the dynamics of proper audience response and may often require a special audience because of the need to refer the latest instance to previous versions, but response is never invariable. Convention isn't only whatever we don't pay attention to. [...] The genre film lures its audience into a seemingly familiar world, filled with reassuring stereotypes of character, action, and plot. But the world may actually be not so lulling, and, in some cases, acquiescence in convention will turn out to be bad judgment or even a moral – the basic theme of such Hitchcock films as *Blackmail* (1929), *Rear Window* (1954), and *Psycho* (1960). [...] genre films can exploit the automatic conventions of response for the purposes of pulling the rug out from their viewers.

metade do filme tudo indica que se trata de uma trama policial com elementos básicos do gênero, a anti-heróina em fuga, o roubo, etc. O público é induzido a acreditar que Marion é a protagonista do filme e *Psicose* dá uma volta de 180° graus quando Marion é assassinada no meio do filme pelo psicopata Norman Bates, o gerente do hotel, transformando-se de filme policial/noir em um filme de suspense/thriller psicológico. *O Planeta Proibido* (*Forbidden Planet*, 1956), de Fred Wilcox também é outro bom exemplo de como o jogo com as convenções de um determinado gênero permitem inovações narrativas.

Em *O Planeta Proibido* a espaçonave C-57D viaja ao planeta Altair IV em busca de sobreviventes de uma expedição anterior ao planeta. A trama se passa no futuro onde explorações espaciais são corriqueiras. Ao chegar em Altair IV a tripulação encontra os únicos sobreviventes da expedição anterior: o doutor Morbius e sua filha Altaria. Ambos vivem em um lugar paradisíaco construído com restos da nave e cercados por animais e cachoeiras. Quando indagado pelo comandante da tripulação, J. J. Adams, sobre o que aconteceu com o resto da equipe da expedição, o doutor Morbius afirma que foram todos mortos por uma misteriosa criatura que habita o planeta. Não tarda para que o comandante J. J. Adams e sua tripulação sejam atacados pela misteriosa criatura.

O diferencial de *O Planeta Proibido* é o seguinte: a convenção do gênero ficção-científica é que o monstro do filme seja uma ameaça externa, o que não é o caso aqui, o monstro de *O Planeta Proibido* é o próprio doutor Morbius, ou seja, a ameaça no filme é interna, vêm de dentro do próprio ser humano. Explicando melhor: Morbius descobriu no planeta Altair IV a tecnologia avançada da extinta raça Krell, que outrora habitava o planeta e desapareceram misteriosamente. Dentre as descobertas de Morbius está uma máquina dos Krells que amplifica a capacidade mental das pessoas. Morbius usa a máquina em si mesmo, tornando-se mais inteligente.

Mas a máquina possui um efeito colateral: ela personifica o *id* de quem a usa. O *id* na psicanálise é instância da psique humana formada por instintos, impulsos orgânicos e desejos inconscientes. A grosso modo, o *id* é o lado instintivo e primitivo do ser humano. A criatura que assassinou a tripulação de Morbius e agora ameaça o comandante Adams e sua tripulação nada mais é que o lado obscuro de Morbius personificado. *O Planeta Proibido* inova ao explorar princípios de psicanálise no gênero ficção-científica, mostrando um outro tipo de monstro diferente daqueles já

consagrados pelo gênero (geralmente vindo do espaço ou fruto de radiação). O monstro de *O Planeta Proibido* é o monstro que existe dentro de cada ser humano.

Segundo Robert Stam

os teóricos começaram a perceber o gênero como a cristalização de um encontro negociado entre cineasta e audiência, uma forma de conciliação entre a estabilidade de uma indústria e o entusiasmo de uma arte popular em evolução. Steve Neale, por exemplo, sustentou que os gêneros eram “sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, o texto e o sujeito”. Com base na linguagem da teoria da recepção, Neale entendia que cada novo filme alterava o nosso “horizonte genérico de expectativas”. (2006, p.148)

Em suma, o cinema de gênero serve como um termômetro dos desejos do público. Paradoxalmente, a criatividade e originalidade do filmes de gênero nasce da tensão provocada entre a necessidade de mediar os desejos do público e satisfazê-los e o desejo do cineasta de criar uma obra de qualidade estética aceitável. Portanto, é dessa tensão entre as convenções do gênero, expectativas do público e criatividade do cineasta que surgem filmes inovadores e de grande valor estético. Nas próximas páginas iremos ver como o contexto histórico dos anos 50 influenciou a produção dos filmes B de ficção-científica.

3.3 O CINEMA DE FICÇÃO-CIENTÍFICA DOS ANOS 50

Vamos começar apresentando um breve panorama do contexto político da década de 50. Compreender esse contexto político é importante para entendermos a sua influência no cinema B hollywoodiano, aqui trataremos especificamente dessa influência no cinema de ficção-científica. O bombardeio das cidades de Hiroshima e Nagasaki com armas nucleares não só decretou o fim da Segunda Guerra Mundial como deu início a um novo conflito que ficou conhecido como Guerra Fria. Basicamente a Guerra Fria foi uma espécie de guerra de ideologias entre as duas superpotências que emergiram do cenário pós-guerra: Estados Unidos e União Soviética.

Na guerra fria, as palavras adquiriram uma importância sem precedentes como armas. Três razões para isso podem ser citadas imediatamente. Uma delas é o caráter das armas em poder dos militares que, em segundo plano, esperam o fim das palavras. A guerra quente perdeu seu atrativo. Entre as modificações revolucionárias provocadas pelas armas nucleares está o forte freio da repressão que impôs a todos os governos. Nunca os estadistas se

atemorizaram tanto ante as perspectivas de guerra, porque nunca tiveram para isso razões tão fortes. (MORRAY, 1961, p.12)

O mundo pós-guerra tinha recém conhecido o poder das armas de destruição em massa. Pela primeira vez o mundo conhecera armas capazes não apenas de decidir a vitória em um conflito, mas talvez de acabar com toda a vida no planeta. Essa situação gerou um clima de mal-estar e paranóia no mundo inteiro, principalmente nos Estados Unidos, uma vez que o país entrara numa corrida armamentista nuclear com a União Soviética. Eric Hobsbawm comenta que

gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento, e devastar a humanidade. Na verdade, mesmo os que não acreditavam que qualquer um dos lados pretendia atacar o outro achavam difícil não ser pessimista. [...] À medida que o tempo passava, mais e mais coisas podiam dar errado, política e tecnologicamente, num confronto nuclear permanente baseado na suposição de que só o medo da “destruição mútua inevitável” (adequadamente expresso na sigla MAD, das iniciais da expressão em inglês – *mutually assured destruction*) impediria um lado ou outro de dar o sempre pronto sinal para o planejado suicídio da civilização. Não aconteceu, mas por mais de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária. (1995, p.224)

Dentro desse cenário de eminente conflito, onde se contava apenas com a sensatez de ambos os lados para evitar uma destruição em massa, as divergências entre o mundo capitalista e o mundo comunista passaram a ser travadas também no campo da ideologia. O episódio mais marcante dessa batalha ideológica movida pela paranóia e medo foi o período conhecido como “macartismo”, cujo nome vem do senador republicano Joseph McCarthy. McCarthy foi o principal nome por trás da Comissão McCarthy que indiretamente influenciou as atividades do Comitê para as Atividades Anti-Americanas da Câmara, vulgo HUAC (House of Un-American Activities Committee), tanto a Comissão McCarthy como a HUAC eram dedicados à repressão política dos supostos comunistas infiltrados nos EUA, cuja missão seria subverter os valores e ideais americanos, realizar ações de espionagem, entre diversas outras atividades consideradas perigosas para a nação americana. Estrangeiros, políticos, intelectuais de esquerda e profissionais do cinema, todos foram perseguidos pelo Macartismo e pela HUAC acusados de “subversivos” infiltrados na sociedade americana.

A HUAC considerava o cinema – dado à popularidade e capacidade de alcance de grandes massas proporcionadas pela mídia fílmica – como um grande meio para que os comunistas pudessem propagar seus ideais na sociedade

americana. Popularmente o período ganhou o nome “caça as bruxas” e foi uma verdadeira inquisição moderna.

A investigação de Hollywood e do conjunto da indústria do entretenimento – talvez mais ampla, sistemática e de efeito mais devastadores – entrou para a história como exemplo revelador de ação inquisitorial contra toda uma comunidade. Documentada, estudada e dissecada em grande número de livros, ilustrada em vários filmes, ela permita – melhor do qualquer outra coisa – reconstituir o clima do macartismo, suas cerimônias de degradação e seus rituais de delação, além dos efeitos diretos ou indiretos na cotidiana de uma comunidade, nos dramas familiares e nos comportamentos individuais. (FERREIRA,1989, p.123)

O profissional da indústria cinematográfica que era acusado de comunista pelo comitê automaticamente se via desempregado no dia seguinte. Muitos profissionais do cinema (roteiristas, atores, diretores, etc.) passaram por essa situação, dando origem às famosas listas negras de Hollywood. Lista negra de Hollywood foi o termo cunhado para designar todos os profissionais do cinema que foram acusados de “atividades subversivas” pelo macartismo e por conseguinte passaram a ser párias de Hollywood, não conseguindo mais trabalho na indústria americana. Entre os vários casos notórios de celebridades investigadas pelo comitê – e que tiveram suas carreiras no cinema prejudicadas – podemos citar os nomes de Charles Chaplin, Orson Welles e Bertold Brecht.

Podemos, a partir do que foi dito até agora, analisar a relação entre o contexto histórico dos anos 50 e o cinema de ficção-científica. Em primeiro lugar temos o medo de uma eminente guerra nuclear. O resultado de um holocausto nuclear e os efeitos da radiação eram desconhecidos, abrindo grande margem para especulações científicas de todo tipo, desde a mutação genética da espécie humana ao crescimento anormal de outras espécies como aranhas e formigas, tornando-as perigosas ao homem. Em segundo lugar temos a preocupação da indústria cinematográfica em identificar os tipos de estruturas narrativas que atraíam o público aos cinemas e produzir filmes de acordo com estes parâmetros. E em terceiro lugar temos o patrulhamento ideológico anticomunista promovido pelo macartismo e pela HUAC. Dada essas circunstâncias de produção histórica os filmes do gênero ficção-científica nos anos 50 passaram a seguir uma espécie de cartilha narrativa mais ou menos padronizada

J. Siclier e A.S. Labarthe observam que “a ficção-científica cinematográfica não nasce do tema da integração da ciência na vida cotidiana do século XX” (1963,

p.85), e sim reflete “os temores ou as preocupações da América dos nossos dias.”¹⁴ (1963, p.85). Esses temores e preocupações podem ser resumidos em dois temas básicos: o medo da era atômica e medo do “outro”, daquilo que fosse diferente a própria cultura americana. Barry Langford comenta:

Parece que a tendência do gênero ficção-científica de discutir as conseqüências em geral ameaçadoras das mudanças que a tecnologia provoca na sociedade serve bem ao propósito de falar sobre as preocupações e ansiedades de uma cultura. [...] Sendo um gênero onde a especulação científica frequentemente anda lado a lado com uma longa tradição de alegoria social, a ficção-científica é um gênero muito mais apropriado que o Western ou musicais, ou mesmo gêneros como filmes de guerra e problemas sociais, quando se trata de simbolizar os conflitos de uma época, nas formas narrativas isso é esclarecedor, desafiador, divertido, e ainda assim na maioria dos casos diretamente ligado a questões políticas.¹⁵ (2005, p. 183, tradução nossa)

Filmes como *O Mundo em Perigo* (*Them!*, 1954), de Gordon Douglas, e *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), de Robert Wise, refletiam diferentes facetas do medo da era atômica e dos perigos do mau uso da ciência. Em *O Dia em que a Terra Parou* um visitante de outro planeta visita a Terra em uma missão de fazer com que os humanos parem com suas experiências com armas nucleares, pois estes estão se tornando uma ameaça à paz de todo universo (figura 1). Em *O Mundo em Perigo* experiências com bombas nucleares no deserto americano tem como efeito colateral o crescimento exagerado de formigas, transformando-as em monstros que ameaçam o planeta (figura 2).

¹⁴ Trata-se de um livro escrito na década de 1960. Por isso os autores usam a expressão “América dos nossos dias”.

¹⁵ No original: It would seem that SF's [Science-Fiction] abiding concern as a genre with the – usually threatening – consequences of technological change on human society and identity is particularly well placed to address the concerns and anxieties of a culture in which advanced technology is more central, in rapidly and endlessly mutating forms, than ever before. [...] As a genre whose speculative futuristic orientation has often combined with a long tradition of both fantasy and social allegory, SF seems far better suited than either nostalgic genres like Westerns or musicals, or intensely topical genres like the war or the social problem film, to mediate these changes and their possible meanings, in narrative forms that are illuminating, challenging, entertaining, yet in most cases not inescapably didactic or directly implicated in ephemeral political debates.

Figura 1

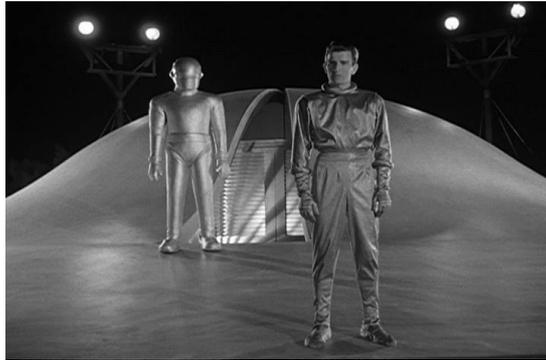


Figura 2



Enquanto *O Mundo em Perigo* aborda a temática da vingança da natureza contra o homem e seus abusos a ela, *O Dia em que a Terra Parou* segue a linha de discutir a irracionalidade do ser humano e sua incapacidade de viver em paz. Mas em ambos os filmes uma tônica permanece: as conseqüências que aguardam o ser humano se ele não souber lidar sabiamente com o conhecimento científico. Havia também os filmes de invasão alienígena. Em filmes como *A Invasão dos Discos Voadores* (*Earth vs. the Flying Saucers*, 1956), de Fred F. Sears, extraterrestres chegavam em seus discos voadores e iniciavam uma onda de destruição pelo planeta, enquanto que em filmes como *Vampiros de Almas* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), de Don Siegel, a invasão era furtiva, os invasores atacavam em silêncio se infiltrando no dia-a-dia da vida americana, subvertendo-a aos poucos,

bem da maneira como a HUAC e o macartismo alegavam que os comunistas infiltrados agiam. Todos os filmes citados, em um grau maior ou menor, estão ligados ao tema do “outro”, ou melhor dizendo, da aversão ao “outro”. O “outro” na ficção-científica americana essencialmente era visto como uma ameaça ao *american way of life*¹⁶. Essa reafirmação do *american way of life* pela via do cinema de ficção-científica é compreensível, considerando-se que se tratava na época de uma cultura que vivia sobre a sombra de um holocausto nuclear, e corria o risco de ver todo seu modo de vida desaparecer de repente. Peter Biskind comenta:

A ficção-científica sempre esteve fascinada com o tema do Outro e analistas da cultura popular rapidamente perceberam que o Outro é sempre algo diferente, o que significa que discos voadores e monstros são “símbolos” representando esse algo diferente. Desde que Susan Sontag observou que o Outro na ficção-científica dos anos 50 quase sempre estava ligado de alguma forma a radiação, virou lugar-comum pensar no Outro como um equivalente a bomba atômica.¹⁷ (1983, p.197, tradução nossa)

Resumindo, alienígenas, animais gigantes, mutantes radiativos, todos esses ícones da ficção-científica simbolizavam o “outro”, tudo aquilo que era estranho ao *american way of life*, e eram representados da forma mais maniqueísta possível: uma ameaça a ser eliminada para que a paz e a ordem possam ser estabelecidas novamente. No caso específico de filmes de invasões alienígenas o ícone do extraterrestre estava, no inconsciente coletivo, mais ligado ao terror comunista enquanto que filmes sobre mutações radiativas (formigas gigantes, etc.) o “outro” nada mais era que as conseqüências das próprias ações humanas referente ao uso de radiação. Os protagonistas, por sua vez, representavam o típico americano médio e comum, e que geralmente saia vitorioso no final. Entre alguns exemplos desses protagonistas transformados em heróis pelas circunstâncias podemos citar o adolescente de subúrbio vivido por Steve McQueen em *A Bolha Assassina (The Blob, 1958)* ou o personagem do doutor Miles J. Bennell, um médico de uma pacata cidade do interior americano em *Vampiros de Almas*.

Temos assim as circunstâncias históricas nas quais os realizadores fílmicos devem trabalhar sua transposição do texto literário de H.G. Wells – produto de uma época e cultura diferente – para a mídia fílmica. A função dos realizadores fílmicos é

¹⁶ Termo usado para designar o ideal de vida capitalista e democrático norte- americano.

¹⁷ No original: Sci-fi has always been fascinated with the Other and critics of popular culture have been quick to point out that the Other is always other than itself, which is to say, the pods and blobs are “symbols” standing for something else. Even since Susan Sontag pointed to the fact that the Other in fifties sci-fi was often linked to radiation, it has been customary to equate the Other with the Bomb.

basicamente combinar os elementos da obra de H.G. Wells com os elementos de sua época. E nesses elementos estão incluídos tanto o contexto histórico e aflições da cultura da época como todas as convenções do gênero ficção-científica B dos anos 50, passando pelos paradigmas científicos da época, sendo que todos estes elementos se influenciam mutuamente. Como o cinema é a arte industrial por excelência os realizadores fílmicos devem trabalhar pensando nas exigências do mercado e expectativas do público. Richard Maltby comenta:

Os interesses da produtora estavam garantidos se o texto literário fosse adaptado segundo as convenções do cinema de gênero e a expectativa do público: “uma adaptação cinematográfica poderia inspirar algumas poucas pessoas a ler o livro, mas o principal objetivo era estimular as pessoas a irem aos cinemas”. Devido a interesses comerciais, a indústria cinematográfica estava pouco preocupada com a adaptação do texto literário e sim em adaptar o texto literário conforme as necessidades ditadas pelas condições políticas externas.¹⁸ (1992, pp.557-558, tradução nossa)

Devemos também levar em consideração o caráter coletivo do cinema. Giba Assis Brasil comenta:

O cinema é uma criação coletiva, enquanto a literatura, em sua quase totalidade, é uma criação individual. [...] claro que tem um maestro, que é o diretor do filme, mas sempre somando contribuições de várias pessoas, desde o roteirista, o diretor de arte, o fotógrafo, os atores, o figurinista, até as pessoas que trabalham na parte técnica [...] Isso é que faz o cinema ter um caráter essencialmente industrial. Não se pode pensar no cinema feito pelo autor sozinho; não se pode pensar no cinema sem divisão de trabalho; não é só por causa da tecnologia que o cinema só foi surgir no início do século XX, no final do século XIX. É também uma questão econômica; pelo fato de que o cinema só pode existir enquanto tal na medida em que a sociedade for uma sociedade industrializada. (1993, pp. 198-199)

Seria fácil dizer, a partir dos dados levantados, que os realizadores fílmicos produzem o filme tendo em mente apenas os interesses dos investidores e do estúdio, que o filme seria apenas o resultado de um conjunto de forças históricas e econômicas de uma determinada época. Esta é uma visão equivocada, embora circunstâncias históricas e necessidades mercadológicas do cinema possam influenciar é muito reducionismo pensar que estes elementos por si só são os determinantes do processo criativo de um filme. Deve ser levado em consideração também o interesse pessoal do idealizador do projeto cinematográfico – seja o produtor ou diretor ou seja o próprio roteirista – que leu o livro e se identificou a nível

¹⁸ No original: The production company's interest was satisfied if the source material was adapted to the conventions of its movie genre and the expectations of the audience: “while such an adaptation might inspire a few people to return to the novel, the chief concern was that it enticed them to return to the moviehouse”. Beyond such commercial vulgarities, the industry was less concerned with the adaptation of a work than with its adaptation to a set of external political conditions.

pessoal com este, desejando assim levá-lo as telas de cinema por motivos que vão além de meras razões mercadológicas.

Ampliando nosso ângulo de observação, a grosso modo, podemos dizer que toda vez que uma obra de arte serve de motivação externa a outra é porque o criador da segunda vislumbrou naquela uma certa correspondência com a realidade. Esta motivação, oriunda da adesão imediata fruto da simpatia e da identidade entre sujeito e o objeto, gera uma ressonância no espírito do observador e transforma-se em motivação estética. Podemos dizer que a recepção da obra desencadeia um processo criativo e a motivação passa a ser interna, porque resulta já de uma de leitura pessoal. Fator que o leva a querer repetir e ampliar, de outro ângulo, o que vislumbrou, num gesto de amor e identidade. Cria, então, uma outra obra a partir do seu próprio meio de expressão, com a manutenção dos aspectos que o motivaram. (SILVA, 2001, p.397)

Tendo essa reflexão em mente iremos no próximo capítulo analisar o livro e o filme *A Máquina do Tempo*, comparando suas diferenças dentro da perspectiva do contexto histórico de suas respectivas épocas.

4 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O LIVRO E FILME *A MÁQUINA DO TEMPO*

4.1 ESPECULAÇÃO CIENTÍFICA NO LIVRO E NO FILME

Como já vimos anteriormente, a narrativa de ficção-científica, ao especular de forma imaginativa sobre diversas possibilidades científicas, pode se tornar datada à medida que a ciência do mundo real avança. É o que ocorre no livro *A Máquina do Tempo* como veremos a seguir.

Basicamente o texto de H.G. Wells parte da seguinte premissa: narra à aventura do personagem identificado apenas pelo nome de “o viajante do tempo” – um eminente cientista da Inglaterra Vitoriana que constrói uma máquina do tempo e viaja para cerca de 8 mil anos no futuro. Lá ele encontra uma sociedade completamente diferente da nossa. A humanidade se dividiu em duas espécies distintas: os Morlocks e os Eloi. Os Morlocks são criaturas grotescas que habitam o subsolo da cidade e são os responsáveis pela manutenção da cidade no mundo da superfície, habitada pelos Eloi. Estes são criaturas de traços infantis, que mal chegam a 1,20m de altura e possuem a mentalidade de uma criança de três anos, mostrando baixa capacidade de concentração. Os Eloi são completamente dependentes dos Morlocks, que providenciam todos os elementos necessários ao bem-estar destes, desde roupas a alimentos. O viajante do tempo, numa tentativa de compreender como essa civilização se organizou dessa forma, elabora a seguinte teoria: os Eloi são descendentes da classe burguesa e os Morlocks descendentes da classe operária.

A Máquina do Tempo parte de duas especulações científicas básicas: a primeira consiste na possibilidade de se viajar no tempo e a segunda trabalha em cima do conceito de darwinismo social. A que mais nos interessa é segunda. A questão da viagem no tempo não será de grande importância para este trabalho devido à seguinte razão: a possibilidade de viagem no tempo, se não foi comprovada pela ciência atual, por outro lado também não foi refutada. A possibilidade científica de se viajar no tempo foi inaugurada pela teoria da

relatividade de Albert Einstein que lançou os fundamentos que torna possível, no campo teórico da física, a viagem no tempo.

A viagem no tempo é estudada com persistência por cientistas dos principais centros de pesquisa. Para eles, embora a invenção de um mecanismo que permita a alguém se deslocar no tempo ainda esbarre em problemas logísticos de toda ordem, viajar ao passado ou ao futuro é, em teoria, perfeitamente possível. (VENTUROLI, 2005, p.110)

Físicos renomados como Stephen Hawking argumentam contra a possibilidade de um dia vir a existir uma máquina do tempo. Porém cientistas igualmente renomados como Carl Sagan discordam. Sagan comenta que

houve algumas experiências imaginárias nas quais, justo no momento em que a máquina do tempo é posta para funcionar, o universo conspira para destruí-la, o que levou Hawking e outros a concluir que a natureza conspirará de forma que a viagem no tempo nunca ocorra de fato. Mas ninguém na verdade sabe se este é o caso, e isso não pode ser sabido até que nós tenhamos uma teoria completa da gravidade quântica, que nós não parecemos estar prestes a inventar. [...] há a possibilidade de que a viagem no tempo é perfeitamente possível, mas requer um grande avanço em nossa tecnologia, e a civilização humana se destruirá antes que viajantes do tempo a inventem. (CETICISMO ABERTO, 2009)

Curiosamente, a forma de Sagan e Hawking de se pensar teoricamente a questão de viagem do tempo se aproxima muito do processo criativo dos escritores de ficção-científica: trabalhar com hipóteses e especulações. Mas o que interessa aqui é o seguinte: a viagem do tempo, como concepção teórica não comprovada pela ciência, ainda faz parte do imaginário popular, ou seja, ainda é uma possibilidade aberta, assim como vida em Marte também o foi no século XIX.

Vamos voltar agora à questão do darwinismo social. O darwinismo, biologicamente falando, é o termo cunhado para denominar as idéias de evolução e a seleção natural de Charles Darwin e seus processos relacionados. O conceito básico de seleção natural é que características favoráveis a sobrevivência que são hereditárias tornam-se mais comuns em gerações sucessivas de uma população de organismos vivos que se reproduzem, e que características desfavoráveis que são hereditárias tornam-se menos comuns. Em suma, o darwinismo biológico tenta explicar a diversidade de espécies de seres vivos através do processo de seleção natural.

Já o darwinismo social é uma tentativa de transpor o conceito de darwinismo as sociedades humanas, é a aplicação das teorias de Darwin ao mundo social. O darwinismo social defende a tese de que assim como organismos vivos mais aptos se adaptam biologicamente ao meio-ambiente, o mesmo aconteceria dentro da

dinâmica das relações sociais, ou seja, os mais aptos ascenderiam na pirâmide social, alcançando as posições de prestígio, privilégio e de domínio dentro da sociedade. De acordo com o darwinismo social, existiriam características biológicas e intelectuais que determinariam a superioridade de um indivíduo, grupo social ou raça em relação a outro. Algumas características de superioridade seriam o poder aquisitivo, a habilidade nas ciências e artes e a raça. O darwinismo social defende a tese de que os indivíduos são selecionados naturalmente para determinadas funções dentro da sociedade, a partir de suas aptidões biológicas e intelectuais. Esse pensamento foi usado para explicar a pobreza durante a Revolução Industrial, sugerindo que os pobres eram os menos aptos e os ricos que evoluíram economicamente seriam os mais aptos a sobreviver e, portanto, os mais evoluídos, assim como também foi usado para justificar o imperialismo no século XIX. O darwinismo social estava muito em voga na Europa nessa época. Antônio Carlos Brego nos traduz o típico pensamento da época em sua análise sobre o darwinismo social.

O grau de complexidade atingido é o critério para considerar as sociedades mais avançadas [...] O mesmo pode-se dizer da relação do homem primitivo emocional com ao atual [...] Certos tipos desenvolvem-se mais acarretando o retrocesso de outros. A rivalidade gera o domínio dos superiores ao ocuparem as regiões mais favoráveis, impelindo os inferiores a regiões piores, com o desuso e perda de faculdades superiores. (1988, p.212)

O darwinismo social foi amplamente divulgado por pensadores da época como Herbert Spencer e Julian Huxley para explicar as diferenças tanto entre as classes sociais como entre diferentes culturas. Acreditava-se que “o desenvolvimento de espécies superiores é condição do progresso e finalidade da raça humana”. (BREGO, 1988, p.216).

Como L. David Allen observa, em *A Máquina do Tempo* “o foco principal do romance não está na ação, mas sim na sociedade que se desenvolveu e nas interpretações que o viajante do tempo faz” (198-, p.50). E a interpretação do viajante para os eventos consiste no narrado a seguir.

Parecia-me claro como água que as diferenças sociais entre o capitalista e o operário foram a chave da explicação. Há uma tendência, em nosso tempo, de utilizar o espaço subterrâneo para as exigências menos elegantes da civilização: os trens subterrâneos, por exemplo; passagens e ruas debaixo da terra. Eu imaginava que essa tendência aumentara gradativamente até que a indústria perdeu seu direito à luz do sol. Estendera-se cada vez mais em vastas fábricas subterrâneas até que, com o passar do tempo... Mesmo em nossos dias muitos trabalhadores já vivem em condições de todo artificiais, praticamente suprimidos da superfície natural da terra. [...] no fim de tudo, ficaram em cima os abastados, sempre

à procura do prazer, da beleza e do conforto; abaixo do solo, ficaram os destituídos, os operários, que se adaptaram progressivamente às condições de seu trabalho. (WELLS, 1972, p. 63)

H.G. Wells especula a partir do darwinismo social para criar uma sociedade distópica, onde a divisão de classes é levada às últimas conseqüências, resultando em duas espécies diferentes. Mas ao contrário dos defensores do darwinismo social, que tinham uma visão otimista e uma crença cega de que a vitória dos mais aptos e fortes levaria inevitavelmente ao progresso da humanidade, Wells projeta um futuro sombrio para a humanidade.

Os Morlocks, descendentes do proletariado, após milênios vivendo debaixo da terra, começaram a se adaptar as suas funções não apenas como classe social, mas também biologicamente, conforme o viajante do tempo constata, ao descobrir, entre outras coisas, que os Morlocks conseguem enxergar no escuro e são sensíveis à luz solar, resultado da adaptação de gerações vivendo no subsolo, enquanto que os Elois, descendentes da burguesia, desfrutavam a prosperidade e a satisfação de necessidades disponíveis as classes abastadas da sociedade capitalista. Transposta essa linha, onde a prosperidade já em muito se excedeu, começou a decadência, a era do supérfluo e do hedonismo, que resultou na decadência intelectual e física dos frágeis Elois, que são pouco mais que crianças e são totalmente dependentes dos Morlocks. A brutalização dos Morlocks e a fragilização dos Elois teve como resultado uma inversão do jogo de poder entre as duas classes: os Elois são criados e cuidados como gado pelos Morlocks, que, de tempos em tempos, sobem de noite à superfície para capturar os elois e se alimentar deles. Sobre a verossimilhança do texto L. David Allen comenta que

como uma extrapolação de tendências e circunstâncias comuns da época em que o romance foi escrito [...] ela é lógica. [...] Assim, a existência subterrânea dos Morlocks remonta às origens do que o Viajante do Tempo acredita ser tendência rapidamente crescente em sua própria época (que é a época de Wells): construir galerias subterrâneas e salas de trabalho subterrâneas, colocar debaixo da terra alguns dos aspectos menos atraentes da vida, reservando o espaço acima da terra para os aspectos mais decorativos da sociedade. [...] É lógico que, se a maior parte da maquinária que sustenta a vida devia ser colocada debaixo da terra, os trabalhadores passariam uma grande parte do seu tempo da terra; não parece impossível, admitidas essas tendências, que eventualmente a maior parte de suas vidas seriam deste modo passadas. Naturalmente, sabemos agora revendo o passado, que este não é o caminho tomado por tais desenvolvimentos; não obstante, o que propôs era uma possibilidade lógica. (198-, pp. 51-52)

A análise de Allen nos revela o primeiro problema que a obra de Wells apresenta ao se pensar sua transposição para a mídia cinematográfica. O texto de Wells, no que se refere à interpretação de seu protagonista para os eventos narrados, está datado. Como Allen bem observou o que era uma tendência, uma possibilidade lógica na época de Wells – no caso fábricas e classe operária se mudando para o subsolo das cidades – terminou sendo refutada pela própria história, pois como sabemos nada disso aconteceu. Ironicamente o próprio H.G. Wells, ao escrever uma resenha sobre o filme *Metropolis* (*Metropolis, 1927*)¹⁹, de Fritz Lang, explica os erros de tal abordagem.

No ano de 1897 era aceitável representar relações sociais desse modo, mas isto foi há trinta anos atrás, e muitas coisas mudaram. Hoje se sabe que a concepção de cidades verticais é altamente improvável. Mesmo em cidades como Nova York e Chicago, onde há muita concentração humana no centro da cidade, a única região onde se constrói galerias e instalações subterrâneas é o centro e regiões de entretenimento. A mesma necessidade financeira que leva ao aproveitamento máximo de regiões centrais é que leva o processo de industrialização para áreas mais baratas e zonas residenciais serem construídas em áreas afastadas.²⁰ (METROPOLIS FILM ARCHIVE, 2009)

Em resumo, construir no subsolo se tornou economicamente inviável, levando o processo de industrialização a explorar regiões afastadas das regiões centrais. Outro ponto refutado diz respeito ao uso do darwinismo social para explicar a origem dos Morlocks e Elois, cujas premissas não são mais aceitas pela sociologia (embora Allen chame a atenção para o fato de que a premissa da trama é lógica se considerarmos a época em que foi escrito).

Wells descreveu de forma precisa o processo de seleção natural que levou ao desenvolvimento de olhos grandes em ambientes de pouca luz [o autor refere-se à explicação que Wells dá para a evolução dos Morlocks] e a evolução degenerativa dos Elois. Wells, no entanto, erra ao não perceber a diferença entre evolução genética e social, uma diferença crucial que foi

¹⁹ O filme *Metropolis* possui uma premissa semelhante a de *A Máquina do Tempo* e de outra obra de H.G. Wells, *When the Sleeper Wakes* (1899). Ou seja, tanto no filme de Fritz Lang como em ambas as obras de Wells há uma sociedade dividida em duas classes, uma vivendo na superfície e outra no subsolo em fábricas subterrâneas.

²⁰ No original: Now far away in the dear old 1897 it may have been excusable to symbolize social relations in this way, but that was thirty years ago, and a lot of thinking and some experience intervene. That vertical city of the future we know now is, to put it mildly, highly improbable. Even in New York and Chicago, where the pressure on the central sites is exceptionally great, it is only the central office and entertainment region that soars and excavates. And the same centripetal pressure that leads to the utmost exploitation of site values at the centre leads also to the driving out of industrialism and labour from the population center to cheaper areas, and of residential life to more open and airy surroundings.

esclarecida mais tarde com a descoberta do DNA.²¹ (SLONCZEWSKI; LEVY, 2003, p. 207, tradução nossa)

Esses dois acontecimentos – o fim da prática de se construir fábricas e galerias subterrâneas e a refutação do darwinismo social pela sociologia – provocaram uma série de mudanças no imaginário popular e no senso-comum do público. Portanto, a primeira tarefa do tradutor fílmico é repensar o texto literário dentro tanto da perspectiva da ciência de sua época como da perspectiva do próprio contexto social em que este está inserido, sendo que ambos andam juntos, uma vez que na sociedade moderna os avanços científicos e o progresso tecnológico trazem uma série de impactos e transformações no nosso modo de vida. Transpor o texto de H.G. Wells – mais especificamente a explicação envolvendo as origens da sociedade distópica formada pelos Morlocks e Eloi – para a tela de cinema *ipsis litteris* acarretaria em um problema para o imaginário popular e o senso comum do público, pois como já foi constatado, as premissas de Wells, plausíveis em sua época, não transcorreram conforme o imaginado pelo autor.

Na versão fílmica a divisão da raça humana em duas espécies diferentes é o resultado de uma guerra atômica. Os Morlocks são descendentes daqueles que se refugiaram em abrigos nucleares enquanto que os Eloi são os descendentes daqueles que permaneceram na superfície. Uma premissa bem plausível para o contexto da produção do filme, os anos 50.

Fazia apenas 15 anos desde a explosão das bombas de Hiroshima e Nagasaki no Japão e a paranóia de um eminente conflito armado, envolvendo armas nucleares, entre as duas superpotências da época se tornava cada vez maior, à medida que eventos como a explosão da primeira bomba atômica e a guerra fria transcorriam. Todo esse contexto histórico proporcionou uma situação onde autores de ficção-científica passaram a especular sobre os possíveis cenários de uma guerra nuclear e suas conseqüências. A década de 50 conheceu a explosão e popularização de obras sobre o tema em várias mídias, principalmente no cinema e na literatura, abordando a paranóia de um eminente conflito nuclear e os perigos do mau-uso da energia atômica. Dentre alguns exemplos podemos destacar na

²¹ No original: Wells accurately depicts the result of natural selection in terms of the evolution of large eyes in the dimly lit underground, and the degenerative evolution of the Eloi. He fails, however, to distinguish between genetic and social evolution, a crucial distinction that became clear later with the discovery of DNA.

literatura *Um Cântico para Leibowitz* (1959), de Walter Miller Jr. e no cinema filmes como *Five (Five, 1951)*, de Arch Oboler, e o já citado *O Mundo em Perigo (Them, 1954)*, de Gordon Douglas, cada um refletindo o imaginário da era atômica de forma diferente. Embora tenha sido abordada pela literatura de ficção-científica dos anos 50 foi no cinema que a paranóia nuclear encontrou terreno fértil e foi explorada a exaustão pelo filme B norte-americano.

4.2 OS DOIS NÍVEIS DE LEITURA DA FICÇÃO-CIENTÍFICA

O gênero ficção-científica, ao especular ficcionalmente sobre os possíveis rumos da ciência e os efeitos desta no ser humano e na sociedade, torna-se refém do próprio avanço científico, pois este pode tomar rumos inesperados perante novos dados e tornar datado o discurso científico da narrativa da ficção-científica. A mudança de paradigmas na ciência é inevitável devido à própria natureza do método científico.

Em primeiro lugar, os pesquisadores sabem que seus achados têm o status de hipóteses. As condições de pesquisa podem mudar, alguns fatores imprevisíveis podem surgir e alterar o resultado de um experimento. Portanto os resultados científicos apresentam uma verdade meramente provisória que talvez um dia seja refutada. (FOKKEMA; IBSCH, 1999, p.20)

Sendo assim, o que a ciência dá ao ser humano é uma “verdade provisória”, e é a partir dessa verdade provisória, ou situação atual da ciência, que autores de ficção-científica constroem seus mundos ficcionais. Porém, em muitos textos de ficção-científica há um segundo elemento em ação. Esse elemento é a possibilidade de se criar, a partir de especulações científicas, um texto de ficção-científica que especule sobre o futuro a partir de uma verdade provisória científica e ao mesmo tempo seja uma crítica ou reflexão sobre a situação política e social do mundo atual. Estes seriam os dois níveis de leitura de um texto de ficção-científica. Para compreendermos melhor essa assertiva vamos analisar rapidamente as premissas da segunda versão fílmica de *A Máquina do Tempo*, realizada em 2002. Tanto como no livro de Wells como na versão fílmica de George Pal temos um cientista que constrói uma máquina do tempo e viaja para o futuro, onde encontra a humanidade dividida em duas raças: os já citados Elois e Morlocks. O que nos interessa saber

dessa mais recente versão fílmica são as razões científicas e circunstâncias que levaram a espécie humana se dividir em duas raças diferentes.

Após construir sua máquina do tempo, o viajante do tempo – agora batizado de Alexander Hartdegen – inicia sua viagem para futuro. Sua jornada pelo tempo começa na cidade de Nova Iorque no ano de 1889. Hartdegen chega ao ano de 2030 e encontra uma cidade de Nova Iorque quase utópica, com suas ruas limpas, arranha-céus e bibliotecas holográficas, e descobre que a lua está prestes a se tornar uma colônia. Várias construções estão sendo feitas no satélite para abrigar os primeiros colonizadores humanos. Hartdegen decide voltar a sua máquina do tempo e avançar mais alguns anos no futuro, chegando ao ano de 2037 onde encontra um cenário apocalíptico. As ruas estão desertas, há escombros por toda parte, além de terremotos incessantes e chuvas de meteoros. Hartdegen olha para o céu e tem uma visão assombrosa: a lua está se esfacelando em pedaços.

Hartdegen então é abordado por dois militares que ordenam que ele se junte ao resto da população nos abrigos subterrâneos. Hartdegen pergunta o que aconteceu com a lua, os militares respondem que houve um acidente durante a construção da colônia na lua – uma explosão durante a construção de uma das instalações que afetou a lua em sua infra-estrutura provocando uma reação em cadeia de esfacelamento do satélite, e que esta é a causa dos constantes terremotos, causados pela alteração da gravidade no planeta, e chuvas de meteoros, que são pedaços de rochas lunares que estão atingindo o planeta. Hartdegen retorna a sua máquina do tempo e acidentalmente acaba no ano de 802,701. Hartdegen encontra os Eloi, desta vez uma espécie de tribo indígena e praticamente idênticos tanto em aparência como em psicologia aos seres humanos do século XX, e é abrigado por eles, encontrando-se mais tarde com os Morlocks, que continuam sendo representados como criaturas grotescas (assim como no livro). Novamente os Morlocks são canibais e os Eloi seu alimento principal, mas ao contrário dos Eloi do livro de Wells e dos Eloi de George Pal estes não são criaturas idiotas que aceitam passivamente seu destino. Eles lutam e fogem dos morlocks como podem, embora isso não adiante muito perante a superioridade física dos Morlocks. Não tarda para Hartdegen perceber que os Morlocks são descendentes dos moradores de abrigos subterrâneos de 2037 enquanto os Eloi são descendentes daqueles que ficaram na superfície do planeta.

Essa versão da origem dos Morlocks e Elois se trata de uma especulação científica pura e simples. É perfeitamente possível que o homem um dia colonize a lua e é possível que algum acidente na construção de uma colônia venha a ocorrer e provoque a destruição da lua, e conseqüentemente um cataclisma no planeta Terra e, dadas às circunstâncias, a eventual divisão da espécie humana em duas subespécies diferentes. Alguns poderiam argumentar que trata-se de uma crítica aos perigos dos avanços da ciência e as conseqüências que esperam o homem quando este tenta ultrapassar seus limites. Se formos por esse argumento então concluiremos que *todo e qualquer texto* de ficção-científica – do mais escapista ao mais engajado politicamente – é alegórico porque ficção-científica, em última instância, trata exatamente disso: das conseqüências da ciência na vida do ser humano. Além disso, uma leitura de cunho filosófico da versão de 2002 de *A Máquina do Tempo* seria uma leitura *a posteriori*, ou seja, um sentido extraído a partir da leitura dos elementos do texto e a construção de um outro sentido por parte do leitor. *A priori* o sentido do texto vem da contextualização do mesmo com as circunstâncias políticas e sociais de seu local de produção na história. Em última instância o texto é

o resultado de um acordo entre a proposta do texto e a aceitação pelo leitor; aceitação, ademais que não há de ser interpretada como um ato individual, pois ela não se cumpre sem a admissão, a presunção ou premonição de uma norma estética, que, como qualquer norma é sempre de ordem social. [...] Todo juízo analítico por conseguinte, é passível de reconstituir a representação social de que derivou. (LIMA, 1990, p.76)

Isso equivale a dizer que o sentido do texto é determinado tanto pelas condições históricas de sua produção como pelo estabelecimento de um determinado sentido em detrimento de outros, pela história de leituras que acompanha o texto. O sentido de um texto tende a permanecer inalterado ao longo dos tempos, e que isso ocorre por meio da cultura e da tradição, que solidificam uma determinada leitura de um texto e a transmite sempre com os mesmos significantes e significados atrelados uns aos outros. Dito de outra forma, há narrativas

que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (CALVINO, 2002, p.11)

Ao pensar sobre as conseqüências da Revolução Industrial e do darwinismo social H.G. Wells não apenas especula sobre um futuro cientificamente possível, mas pensa de forma crítica a própria situação política e social da Inglaterra do

século XIX. Ou seja, na ficção-científica o futuro narrado pode servir tanto como uma possibilidade do que pode vir a ser como uma crítica do próprio presente, ou pode ser ambas ao mesmo tempo. A especulação científica adquire um duplo sentido. Isso torna o gênero ficção-científica um caso único dentro do universo literário. Enquanto narrativas do gênero fantástico ocorre à substituição de um item lexical por outro – em fábulas como a da “formiga e a cigarra” a formiga simboliza o “trabalhador” e a cigarra o “vagabundo” – que nada tem a ver com a realidade empírica (formigas e cigarras não falam) e a verossimilhança do texto é apenas interna, na ficção-científica a verossimilhança do texto é externa. De certa forma, é como se o texto de ficção-científica, ao contrário de textos pertencentes ao gênero fábula, que se limitam a dizer algo por substituição de outro, dissesse *“isto pode acontecer no futuro, mas isto também mostra o que está acontecendo hoje”*. Ou seja, *a própria especulação científica torna-se um instrumento de análise crítica da realidade nas mãos de um autor de ficção-científica.*

Dito isso podemos extrair a seguinte conclusão: o científico e o político na ficção-científica se influenciam mutuamente. Ou seja, as descobertas científicas influenciam – algumas de forma direta, outras de forma indireta – toda a organização política e social de uma civilização. O que ocorre então é que, em certos casos, o texto de ficção-científica vai além da mera especulação científica.

4.3 LIVRO E FILME EM SEUS RESPECTIVOS CONTEXTOS HISTÓRICOS

Vamos primeiramente situar o contexto histórico para compreendermos o sentido do texto literário *A Máquina do Tempo*. Porém, o propósito não é *explicar* qual o sentido do texto, isso já foi dito (o texto literário realiza uma especulação científica de cunho crítico sobre a situação social da Inglaterra Vitoriana enquanto o texto fílmico, por sua vez, especula sobre os perigos da era atômica). O propósito aqui é *compreender* detalhadamente os mecanismos que fazem o sentido do texto funcionar.

A Revolução Industrial ocorrida entre o século XVIII e o século XIX foi o marco de uma radical transformação no modo de vida dos seres humanos. As primeiras fábricas começaram a surgir e a produção artesanal aos poucos cedia

espaço para a produção manufaturada, as profissões se tornam cada vez mais especializadas e as máquinas, cada vez mais sofisticadas, substituíram gradativamente a força física do trabalho humano provocando uma mudança radical tanto nas relações de trabalho como nas condições das mesmas. Houve também mudanças nas relações sociais com o surgimento de duas novas classes sociais: burguesia e proletariado.

A época vitoriana tinha um grande número de problemas a enfrentar. Sob vários aspectos, foi uma época de progresso – construção de estradas de ferro, navios a vapor, reformas de todos os tipos –, mas também foi uma época de dúvida. Havia pobreza demais, injustiça demais, feiúra demais e muita pouca certeza sobre a fé ou a moral – tornou-se assim uma época de cruzados, reformadores e teóricos. (BURGESS, 2006, p.215)

Em suma, era uma situação onde uma pequena classe privilegiada desfrutava do conforto urbano enquanto uma maioria era obrigada a se adaptar a condições subumanas.

A Grã-Bretanha era um país habitado por uma massa estóica de pessoas destinadas a passar a vida numa situação de subsistência mínima e incerta, até que a velhice as atirasse ao monturo da lei dos pobres²², subalimentadas, mal abrigadas e mal vestidas. (HOBBSAWM, 1979, p.153)

Cabe lembrar que embora a Inglaterra tenha sido o palco principal da Revolução Industrial o cenário no resto da Europa não era diferente. Em *Os Intelectuais e as Massas* (1991), John Carey faz um estudo sobre a ideologia predominante no meio intelectual do século XIX e toma como objeto de análise o pensamento e concepções de mundo de diversos autores da época, entre eles George Gissing, Arnold Bennet, Wyndham Lewis, T.S. Elliot e H.G. Wells. Trata-se de uma análise de idéias defendidas pelos intelectuais por meio de seus textos (obras de ficção, ensaios, etc.).

Segundo John Carey os intelectuais do século XIX basicamente adotavam uma postura de desprezo às massas. Eles julgavam que a proliferação das massas nos centros urbanos era a grande responsável pela decadência da cultura européia. Os ataques dos intelectuais se direcionavam a alvos tão dispersos como a ascendente indústria jornalística, que afirmavam ser responsável – por meio de textos sensacionalistas e de conteúdo duvidoso – pelo empobrecimento espiritual, mental e cultural da população, aos cortiços e a bairros pobres, que segundo eles, serviam apenas para gerar tipos criminosos, dementes, vagabundos e marginais, e a

²² A lei dos pobres era uma espécie de previdência social da época, cujo funcionamento era precário.

própria massa em si num sentido amplo, que os intelectuais afirmavam serem incapazes de adquirirem o mesmo refinamento cultural, gosto estético e aprimoramento intelectual dos aristocratas e classes altas em geral.

Esse desprezo pelas massas por parte dos intelectuais foi tanto influenciado por Friedrich Nietzsche como tiveram percussores em textos anteriores. Uma década antes de Nietzsche publicar *Assim Falou Zaratustra* (1881) Gustave Flaubert em 1871 escrevia o quanto considerava as massas desprezíveis e que não se podia elevar o espírito das massas por mais que se tente. A opinião de Flaubert estava entre as mais moderadas entre os intelectuais. Havia aqueles como W.B. Yeats que viam na eugenia uma solução para o problema das massas e outros mais radicais como D.H. Lawrence, que acreditava que a única solução restante seria a extinção da raça humana, uma vez que esta havia, segundo o autor, chegado a um ponto de degradação sem retorno graças à influência das massas.

Mas em um ponto todos estavam de acordo, cultura, arte e conhecimento eram importantes demais para se deixar nas mãos das massas, estas são incapazes de saber o que é melhor para si e necessitam da liderança dos intelectuais e dos aristocráticos. Estes, por sua vez, teriam mais direitos e privilégios que os demais. Para os intelectuais pessoas de classes baixas eram sinônimo de burro, retardado, incompetente, vil, degenerado, e o mesmo se aplicava a minorias como negros, indianos, mexicanos, entre outros. H.G. Wells compactuava com essa linha de pensamento.

O desejo incansável de Wells por reformas sociais o fez escrever cada vez mais textos não-ficcionais de natureza especulativa, sociológica ou filosófica. Mesmo antes de se juntar aos Fabians Wells já havia escrito vários livros onde ele expunha sua visão de como a sociedade poderia chegar à utopia, entre estes trabalhos estão *Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress upon Human Life and Thought* (1901) and *A Modern Utopia* (1905).²³ (BLOOM, 1995, p. 168, tradução nossa)

Na utopia Wellsiana haveria uma classe especial, denominada de “os samurais”, estes seriam pessoas cientificamente e filosoficamente treinadas para governar a sociedade. Não seriam eleitos por meios democráticos, mas méritocráticos, ou seja, para ser um samurai era preciso se destacar e realizar algo incomum como escrever um livro ou obter algum diploma científico.

²³ No original: Wells's restless desire for social reform impelled him to turn more and more to nonfiction work of a speculative, sociological, or philosophical nature. Even before joining the Fabians he had written several books expressing his vision of society's potential to evolve toward utopia, including *Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress upon Human Life and Thought* (1901) and *A Modern Utopia* (1905).

Os indesejáveis, sejam estes pobres, defeituosos congênitos ou pessoas de origem não-européia, eram eliminados por métodos que variavam entre o simples extermínio (como Wells sugere em *Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress upon Human*) e a esterilização (como ocorre *Modern Utopia*, onde apenas aqueles considerados “aptos” – entenda-se como aqueles intelectualmente e fisicamente “superiores” – têm permissão do estado para procriar). Em suma, a sociedade Wellsiana trata-se de uma sociedade onde a crença no saber científico conduziria a humanidade ao nível máximo tanto de eficiência quanto de regozijo físico e mental.

Porém, como John Carey observa, Wells é um autor contraditório e ambíguo, o que torna difícil uma compreensão do conjunto de suas idéias. Ao sair da ficção-científica e explorar outros gêneros literários – num momento posterior de sua carreira inicial, onde se consagrara com obras como *A Máquina do Tempo* (1895), *A Ilha do Doutor Moreau* (1896), *O Homem Invisível* (1897) e *Guerra dos Mundos* (1898) – Wells mostra um visão bem mais simpática às classes humildes em contos de cunho realista como *Love And Mr. Lewisham* (1900), *As Aventuras do Sr. Polly* (1900), *Kipps* (1905) e *Ann Veronica* (1909). Em todas essas obras os protagonistas são personagens de classes baixas retratados como vítimas de uma sociedade que não lhes deu oportunidade. Mas mesmo em alguns de seus primeiros trabalhos encontramos um Wells que ao mesmo tempo condena tanto as massas quanto os aristocratas.

Até mesmo a devoção de Wells à idéia do indivíduo superior, que é o núcleo de seu programa de reforma mundial, fica desgastada quando sua imaginação ambígua começa a agir. É verdade que algumas de suas fábulas a aceitam de maneira bastante indiscutível. Os simpáticos jovens gigantes de *O Alimento dos Deuses*, que alcançaram a estatura de doze metros por terem sido expostos a uma revolucionária substância química e se acham no ostracismo, representam claramente o destino de gente excepcional em um mundo de mediocridades. [...] Mas em outras histórias – *O Homem Invisível* (1897), *A Ilha do Doctor Moreau* (1896), *The Country of the Blind* (1904) – a superioridade do indivíduo singular não se evidencia de nenhuma forma. [...] Moreau é certamente mau, mas as massas tampouco se saem bem na história. Quando o narrador Pendrick retorna à civilização, não consegue livrar-se da idéia de que as multidões de Londres são compostas de bestas mutantes como as que habitavam a ilha dos horrores. (CAREY, 1991, p.133)

Em *O Homem Invisível* temos um exemplo desse cenário. Griffin – cientista brilhante que descobre o soro da invisibilidade e se torna invisível – é um homem de caráter duvidoso que é traído por um mendigo de caráter igualmente duvidoso. Em sua novela *The Research Magnificent* (1915) Wells faz uma crítica a toda a idéia do

aristocrata intelectual tal como foi proposta pelo próprio autor com seu conceito de “samurai”. Na novela

o jovem e rico William Benham decide dedicar sua vida à busca de um ideal de aristocracia que incluirá a conquista do medo e da dor, e aventuras nos lugares selvagens da terra, longe dos homens que “cozinham nas cidades”. Os intelectuais, proclama, têm de tornar-se “senhores do mundo” e promover a civilização a despeito “da inércia, da indiferença, da insubordinação, da hostilidade instintiva da massa da humanidade”. Isso soa exatamente como um samurai Wellsiano. No entanto Benham revela ser pedante, ineficaz e cruel: “Malditos”, dizia ao lançar uma moeda de dez cêntimos para algum importuno à porta da igreja, “por que nasceram?”. (CAREY,1991, p.134).

Apesar dos paradoxos de Wells, é possível extrair uma síntese de seu pensamento. Para Wells as massas são estúpidas, e os aristocratas são arrogantes e pretensiosos. É essa relação entre a pretensão da aristocracia e a estupidez das massas que na visão de Wells condenará toda a humanidade, caso mudanças não sejam feitas.

Esse tema permeia toda sua obra, especialmente seus primeiros trabalhos de ficção-científica. Em *Os Primeiros Homens na Lua* (1901) uma equipe de exploradores viaja até lua onde encontra uma raça chamada Selenitas. Os Selenitas são uma sociedade altamente “desenvolvida”, no sentido de que cada indivíduo é condicionado a executar uma determinada tarefa de acordo com a sua posição social. Os selenitas são uma raça insectóide onde os dirigentes possuem corpos que são praticamente cérebro enquanto que a classe trabalhadora é submetida a uma série de processos industriais visando potencializar seu condicionamento físico e força bruta.

Em *Guerra dos Mundos* (1898) encontramos temática parecida, os marcianos que invadem a Inglaterra Vitoriana também são uma raça altamente avançada, porém, a civilização marciana está decadente e seus corpos estão definhando, o que os torna dependente da necessidade de sangue humano para sobreviver. Igual a classe selenita dirigente na lua, os marcianos de Wells são descritos como seres de cérebro de tamanho descomunal e corpos deformados, semi-atrofiados.

A relação entre Morlocks e Elois em *A Máquina do Tempo* não foge ao esquema citado anteriormente. Tantos os primeiros quanto os segundos são retratados de forma negativa pelo autor, os Elois são retratados como indolentes e os Morlocks, por sua vez, como bárbaros desumanizados pelo trabalho industrial. Darko Suvin comenta:

A análise de Christopher Caudwell, que consiste em afirmar que o Viajante do Tempo ocupa uma posição intermediária entre as duas novas espécies [Elois e Morlocks], uma posição análoga à posição do pequeno burguês Wells, que desdenhava a decadente classe alta, mas estava horrorizado com a rude classe baixa, na minha opinião continua sendo, apesar de todas suas nuances e elaborações, a chave para a interpretação da topografia e do rico simbolismo desse trecho.²⁴ (1973, p. 347, tradução nossa)

Sendo assim, podemos extrair a seguinte conclusão: em *A Máquina do Tempo* Wells escapa da visão lugar-comum onde uma classe é vista como a “boa”, a vítima inocente e oprimida, e a outra é vista como a “má”, classe opressora causadora de todos os males da primeira. A crítica de Wells vai muito além da crítica a uma classe “x” ou “y”. O autor critica toda uma estrutura social, onde tanto a classe dominada quanto a classe dominante contribuem para a manutenção e perpetuação desse sistema, num jogo onde todos são perdedores, e que na visão de Wells eventualmente irá acabar com a raça humana. Embora essa visão possa ser aplicada ao conjunto da obra de Wells num sentido *lato sensu*, em nenhuma de suas obras Wells ilustra melhor o seu pessimismo em relação à civilização do que *A Máquina do Tempo*. O protagonista, ao perceber que os Elois tem uma mentalidade infantil, e estão à completa mercê dos Morlocks, e que não há nada que se possa fazer por eles, se empenha em recuperar sua máquina do tempo, roubada pelos Morlocks. Após invadir a cidade subterrânea dos Morlocks, o protagonista recupera sua máquina e viaja ainda mais adiante para o futuro, cerca de 30 milhões de anos no futuro. Eis o que o protagonista relata.

Procurei em torno algum vestígio de vida. [...] nada pude distinguir que se movesse, nem da terra, nem no céu, nem no mar. Só o limo verde testemunhava que nem toda a vida estava extinta. (WELLS, 1972, p. 98)

Em nenhuma de suas obras temos um cenário tão apocalíptico quanto o final de *A Máquina do Tempo*. Se em obras mais otimistas como *Daqui Há 100 Anos* (*Things to Come*, 1936)²⁵ a humanidade supera todos seus problemas e sua mesquinharia, se lançando para o espaço colonizando as galáxias e outros mundos, em *A Máquina do Tempo* Wells nos dá a antítese desse cenário. O futuro de *A Máquina do Tempo* é o futuro de uma sociedade que não conseguiu resolver suas

²⁴ No original: Christopher Caudwell's critique of the Time Traveller as occupying an intermediate position between the two new species, a position isotopic with the position of the Petty Bourgeois Wells who is disdainful of a decadent upper class but horrified and repelled by a crude lower class, seems to me, for all the nuances and elaborations it needs, to remain a key for interpreting the topographic and the color symbolism of that episode

²⁵ Trata-se de um filme. O primeiro (e único) roteiro que H.G. Wells escreveu para o cinema. Baseado em seu livro *The Shape of Things to Come* (1933).

contradições e conflitos, definindo ao ponto da extinção. Sintonizado com seu tempo, onde o imperialismo e o avanço da tecnologia produziam grandes desigualdades sociais, Wells foi um dos percussores da literatura distópica do século XX. Manuel da Costa Pinto comenta que

as utopias são constituídas por nações idílicas, em que homens solidários e justos mantêm relações de cordialidade em meio a uma natureza dadivosa e domesticada, que serve de celeiro e jardim da humanidade. As utopias são, por assim dizer, o sonho da razão, além de uma vulgarização do humanismo – e por isso as grandes utopias ocidentais estão compreendidas entre o renascimento e o fim do século XIX. Num século anti-humanista como o que acabamos de atravessar, porém, a razão deixou de ser antípoda da resrazão, da mitologia e da religião, para se tornar, ela mesma, um desdobramento dessa fúria dominadora. “O esclarecimento, ou seja, a razão instrumental, é a radicalização da angústia mítica”, escreveram Adorno e Horkheimer – e a imaginação literária do século XX foi pródiga em criar sociedades fictícias em que a racionalidade se transforma num fim em si mesma: abstrata, mecanicista, reduzindo o existente a um utensílio, alienando a consciência na linha de montagem e produzindo massacres com planejamento social. (2003, p.16)

O filme *A Máquina do Tempo*, por sua vez, dá uma volta de 180° graus em relação ao pessimismo Wellsiano. No filme de 1960 não há uma viagem para além do tempo dos Morlocks e Elois e o encontro de uma terra desolada e sem vida. O final pessimista é substituído pelo heroísmo do protagonista, que vivido pelo ator Rod Taylor, liberta os Elois do jugo dos Morlocks e os ensina a lutar, questionar, pensar, enfim, recuperar sua humanidade perdida. A chave para entendermos as razões dessas transformações está em uma personagem específica: a Eloi Weena. No livro Weena, assim como demais Elois, é uma criatura de aparência infantil que se apega ao protagonista da mesma forma como uma criança, ou mesmo animal de estimação, se apegaria ao pai ou dono. No filme os Elois não apenas são humanos normais como também Weena é uma bela mulher, vivida pela atriz Yvette Mimieux (figura 3) Não tarda para Weena, após ser salva pelo protagonista de um afogamento, se torne o par romântico do herói.

Adaptar Wells para o cinema tem um inconveniente: seus principais livros não têm enredo amoroso. Ele escrevia sobre dilemas intelectuais (e morais), e o cinema depende de os espectadores enfrentarem dilemas afetivos. Na literatura policial, algo semelhante pode ser visto entre os textos, por exemplo, de Conan Doyle (Sherlock Holmes) e Dashiell Hammett (cujo personagem básico é Sam Spade). Enquanto no primeiro o problema do policial é um enigma intelectual, no segundo, mais afeito ao cinema, o dilema envolve corrupção, garotas sedutoras e violência. (SCIENTIFIC AMERICAN, 2005, p. 72)

Ou seja, o cinema depende do retorno financeiro proporcionado pelo público, e mulheres fazem parte desse público. Portanto, a presença de um personagem

feminino é fundamental para que o público feminino tenha com quem se identificar. Também é fundamental que a relação da personagem feminina com seu par siga uma cartilha consagrada como rentável. Francesco Alberoni, em seu estudo sobre o erotismo feminino a partir da literatura água-com-açúcar dirigida a esse público observa que

nos romances cor-de-rosa o herói é frio, distante, tem um aspecto temível, o rosto duro. Enfim, é um guerreiro, um pirata, um aventureiro. São imagens e símbolos de uma masculinidade selvagem, terrível com os inimigos, mas também significa proteção de comunidade, segurança, defesa. (198-, p. 30)

Essa descrição do herói genérico da literatura água-com-açúcar feita por Alberoni corresponde tanto ao tipo físico do ator Rod Taylor (figura 4) como a composição de seu personagem no filme, que sofreu mudanças radicais em relação a sua contraparte literária. O protagonista literário de Wells é um homem pragmático, movido pela pura curiosidade científica, e não faz nenhum esforço em tentar mudar sociedade dos Eloi e Morlocks – melhor dizendo, em momento algum ele sequer cogita essa idéia – e o tempo inteiro mantém um distanciamento moral da sociedade que encontra, não faz nenhum juízo de valor, apenas analisa friamente a situação

Figura 3



Figura 4



como um cientista analisa bactérias em um microscópio e tenta compreender sua estrutura e organização social. O protagonista fílmico, por sua vez, assume um caráter messiânico e se revolta com a indolência e passividade dos Elois, decidindo que cabe a ele mudar aquela situação. Em um diálogo com Weena, onde ele sai da moradia coletiva dos Elois a procura de sua máquina do tempo roubada pelos Morlocks, Weena sai da segurança da moradia para alertá-lo sobre os Morlocks, e o protagonista diz: “Mas, sabe, Weena....Você estava segura dentro da sua casa, mas veio aqui me prevenir. A característica que distinguia o homem dos animais.....era o espírito de auto-sacrifício. E você tem essa qualidade. Assim como todo seu povo. Só precisa de alguém para redespertá-la. Eu gostaria de tentar, se você deixar.” (grifos nossos).

Parte do apelo do cinema está em sua capacidade de oferecer uma realidade diferente, e mais positiva e lúdica, da realidade cotidiana e maçante do cotidiano. E um dos segredos está em criar personagens com que o público se identifique e “torça” pelo bem-estar e sucesso deles.

E os estúdios souberam vender emoções, sensações, experiências inusitadas, ovacionando as grandes paixões, os atos heróicos, os homens sábios, numa procura incessante do éden terrestre. Os homens foram retratados pela ótica idealizada dos personagens cinematográficos. [...] A identificação com os personagens [...] são elementos que aproximam o cinema do sonho. Quando essa aproximação atrai milhões de espectadores em todo o mundo, revelando maciçamente enorme carência do lúdico, tudo indica que o sonho não é apenas uma aspiração; transforma-se numa necessidade de consumo a ser sempre cumprida, exigindo do cinema sofisticação cada vez maior para que esse ritual possa corrigir suas imperfeições e expandir seus limites. Houve época em que essa necessidade do sonho foi confundida e apontada como nefasta por muitos estudiosos, que acreditavam que o cinema seria dirigido para atender a interesses de classes sociais. [...] Hoje essas questões possibilitam discussões mais complexas, pois o sonho que envolve qualquer projeção cinematográfica interfere em todo e qualquer filme. Antes de considerá-lo apressadamente como nocivo, é fundamental verificar que continua sendo o principal atrativo do cinema. (CAPUZZO,1986, pp. 41-42)

No final do filme, após destruir os Morlocks, o protagonista fílmico retorna a sua época, pega alguns livros da biblioteca de sua casa e retorna a época dos Elois. Nesse meio tempo, ele tem uma breve conversa com um amigo de longa data, onde relata sua aventura e sua intenção de ajudar os Elois a reconstruir a civilização como a conhecemos hoje. O filme, portanto, funciona em dois níveis distintos.

No primeiro nível alerta o espectador para a distopia que aguarda a humanidade caso ela continue no rumo destrutivo da guerra fria e de tensões bélicas e nucleares. “Milhares de anos construindo e reconstruindo...criando e recriando

para vocês deixarem virar pó. Há um milhão de anos, homens morreram por seus sonhos. Para quê? Para que vocês pudessem nadar...dançar e brincar! Vocês! Todos vocês! Nem lhes falarei da luta inútil por um futuro sem esperança. Mas pelo menos posso dizer que sou um homem!”, diz o protagonista revoltado com a indolência dos Elois.

No segundo nível, no entanto, reconforta o espectador com a mensagem que nem tudo está perdido, que é possível reverter a pior das distopias e construir um mundo melhor, um mundo aos moldes dos valores ocidentais democráticos. Ou seja, o texto fílmico reforça os valores do mundo contemporâneo da época. Os Elois são belos e inocentes, os Morlocks são feios e malvados, basta eliminar os Morlocks que a sociedade reencontrará o seu caminho. Esse é o papel messiânico do protagonista. Concluindo, o filme, em um certo sentido, funciona como uma resposta positiva e reconfortadora as aflições de um confronto nuclear, um perigo bem real na época, e do medo do público de ver todo seu modo de vida evaporar nas chamas dos cogumelos atômicos. Porém, é importante observar que análises – sejam de ordem sociológica, psicológica ou de qualquer outra perspectiva – que interpretam os filmes B de ficção-científica dos anos 50 como uma representação simbólica de medos e conflitos da sociedade americana tratam-se antes de tudo de uma construção a *posteriori* por parte de diversos analistas. Como Alexandre de Abreu Rodrigues (2003) observa seria necessário um estudo específico para determinar como esses filmes foram recebidos em sua época pelo público, se este enxergava nos filmes B de ficção-científica dos anos 50 algum subtexto político ou ideológico, ou apenas alienígenas e monstros. Muitas vezes, parafraseando Freud, um filme é apenas um filme, onde um especialista em determinada área assiste e começa a analisar e fazer correlações com outras áreas de conhecimento, seja com a antropologia, filosofia, psicologia, enfim, o que julgar mais adequado.

5 A MÁQUINA DO TEMPO: A TRANSPOSIÇÃO PARA A MÍDIA FÍLMICA

5.1 O DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E CINEMA

Até agora vimos às diferenças entre texto literário e texto fílmico *A Máquina do Tempo* a partir da perspectiva da verossimilhança na narrativa de ficção-científica, da influência do contexto histórico e da organização econômica da indústria hollywoodiana. Agora vamos analisar de forma mais detalhada as diferenças entre texto literário e texto fílmico do que diz respeito às especificidades de cada mídia. Para tratarmos dos pormenores das diferenças entre o texto literário e o texto fílmico *A Máquina do Tempo*, vamos nos deter primeiro a um estudo das diferenças entre cinema e literatura de uma forma geral. Sobre as diferenças entre as duas mídias Seymour Chatman comenta:

Uma das mais importantes constatações da narratologia foi que a narrativa em si é uma estrutura profunda e independente de sua mídia. Em outras palavras, a narrativa é basicamente uma espécie de texto organizado, e essa organização, esse esquema, precisa ser expresso: seja em palavras faladas, combinado com o movimento de atores representando personagens em cenários que simulam lugares e paisagens, como peças de teatro e cinema, em desenhos, em histórias em quadrinhos, em números de dança, em balé e mímica, e até mesmo em música, [...] ²⁶ (1992, p. 403, tradução nossa)

A narratologia, conforme Chatman explica, traça uma diferença entre a narrativa enquanto o enredo em si e a mídia pela qual essa narrativa é transmitida. Dito de outra forma: a estória de um cientista que constrói uma máquina do tempo, viaja para futuro e encontra uma sociedade distópica seria a narrativa em si, a mídia seria o meio pela qual a narrativa é transmitida (cinema, literatura, história em quadrinhos, etc.).

Uma visão equivocada, e muito propagada pelo senso-comum, é a idéia de um filme baseado em um livro, para ser considerado bom, deve seguir a risca a trama do livro nos seus menores detalhes. Essa idéia errônea é comum porque a

²⁶ No original: One of the most important observations to come out of narratology is that narrative itself is a deep structure quite independent of its medium. In other words, narrative is basically a kind of text organization, and that organization, that schema, needs to be actualized: in written words, as in stories and novels; in spoken words combined with the movements of actors imitating characters against sets which imitate places, as in plays and films, in drawings; in comics strips, in dance movements, as in narrative ballet and in meme, and even in music, [...].

maioria das pessoas, quando lê um livro ou vê um filme, se prende apenas o enredo em si, desconsiderando as especificidades da literatura e cinema enquanto mídias diferentes. Nas primeiras tentativas de se teorizar sobre o cinema surgiu a tese de que planos de cinema equivaleriam a palavras e cenas a frases. Dito de outra forma: o plano de um mar num filme equivaleria à palavra mar num livro e uma cena num filme mostrando um homem sentado a beira de um mar equivaleria à frase “o homem está sentado à beira do mar”. Essa tese se mostrou falsa conforme Christian Metz demonstrou em seu livro *A Significação no Cinema* (1977), ao observar que uma palavra ou frase literária podem ser decupadas de inúmeras formas.

Metz usa o seguinte raciocínio para validar seu argumento: tomemos como exemplo a frase “o homem está sentado à beira do mar”²⁷ e suas possíveis formas de decupagem. Vamos imaginar que essa frase faça parte de um livro e que nossa tarefa seja decupar e transformá-la num roteiro técnico para ser filmado. As opções são múltiplas: podemos optar por um plano geral de um homem sentado a beira do mar, ou seja, mostrar todos os elementos que compõem a frase “o homem está sentado à beira do mar” num único plano. Podemos iniciar com um close no rosto do homem, depois mostrar um plano conjunto do mar e terminar com um plano médio do homem sentado numa cadeira. Ou ainda podemos fazer um plano seqüência iniciando no mar, seguindo de um travelling pela areia até chegar no homem sentado a beira do mar. A análise de Metz mostra que não há uma equivalência entre cinema e literatura, que a escolha das imagens que irão representar as palavras do texto literário são arbitrárias, dependendo muito mais de um processo de escolha subjetivo do realizador cinematográfico do que alguma regra de equivalência entre planos e palavras ou frases e seqüências. Não é possível conceber algo como uma espécie de “dicionário” entre palavra e imagem, se formos fazer uma analogia.

Literatura e o cinema comunicam diferentemente e faz pouco sentido encontrar paralelos exatos entre os dois no nível da comunicação denotativa. A imagem fílmica não é como uma palavra, é mais como uma frase ou uma série de frases. Uma palavra ou seqüência de palavras comunica principalmente através de uma relação simbólica com sua referente; uma imagem, principalmente através de uma relação icônica e analógica. Nem palavras nem imagens devem ser confundidas com suas referentes respectivas, pois as duas são ilusórias. (JOHNSON, 1982, p. 28)

²⁷ O exemplo é diferente do apresentado por Metz, porém, análogo.

Portanto, aqui temos uma das principais diferenças entre cinema e literatura, o cinema mostra as imagens, enquanto a literatura alude a noções genéricas, ou seja, dá elementos para que o leitor construa suas próprias imagens mentalmente. Essa assertiva pode ser melhor explorada a partir de uma análise mais cuidadosa da frase “o homem está sentado à beira do mar”. Pois bem, que tipo de homem seria? Branco? Negro? Alto? Baixo? Magro? Gordo? A beira de qual mar ele sentado? Mar Cáspio? Mar da Galiléia? Mar Mediterrâneo? É dia ou noite o momento da ação? Enfim, cabe ao leitor da frase preencher essas lacunas.

O exemplo da frase “o homem está sentado à beira do mar” pode ser estendido a textos literários inteiros. Foi o que o já citado Seymour Chatman fez ao analisar o conto de Guy de Maupassant “Une Partie de Campagne” (1860) e sua respectiva transposição fílmica homônima²⁸ realizada por Jean Renoir em 1936. Ao fazer uma comparação entre uma seqüência do filme de Renoir, que consiste na descrição do interior de uma carruagem, e a descrição no conto de Maupassant – a parte do conto de Maupassant analisada é a seguinte frase: “A carruagem tinha o teto sustentado por quatro barras onde cortinas estavam presas, e que haviam sido erguidas para que os ocupantes pudessem ver a paisagem campestre” (tradução nossa)²⁹ – Chatman conclui que a imagem fílmica da carruagem apresenta ao espectador um número muito maior de informações que o texto literário, este restringido as informações que o narrador fornece, porém, oferecendo ao leitor um espaço maior para preencher os detalhes com sua imaginação.

O número de detalhes na sentença de Maupassant é limitada a três. Em outras palavras, a seleção entre os possíveis números de detalhes apresentados é absolutamente determinado: o autor, através da figurado narrador, “selecionou” exatamente três detalhes. Portanto o leitor tem conhecimento apenas desses três detalhes e pode apenas imaginar o resto do cenário. Mas na versão fílmica, o número de detalhes que aparece é indeterminado, uma vez que a visão fílmica nos dá uma simulação de uma carruagem francesa de uma determinada época, e assim em diante.³⁰ (CHATMAN, 1992, p. 406, tradução nossa)

²⁸ No Brasil o filme foi lançado com o título *Divertimento Campestre*.

²⁹ No original: “it [the chart] had a roof supported by four posts to which were attached curtains, which had been raised so that they could see the countryside.”

³⁰ No original: For one thing, the number of details in Maupassant’s sentence is limited to three. In other words, the selection among the possible number of details evoked was absolutely determined: the author, through his narrator, “selected” and named precisely three. Thus the reader learns only those three and can only expand the picture imaginatively. But in film representation, the number of details evoked is indeterminate, since what this version gives us is a simulacrum of a French Carriage of a certain era, provenance, and so on.

Ou seja, o narrador literário nos fornece um número limitado de elementos que constituem a descrição da carruagem (cortinas que quando levantadas permitiam ver a paisagem, etc.), deixando ao leitor o encargo de completar o cenário com sua imaginação, enquanto que o filme de Renoir, pelo caráter de presentificação da imagem no cinema, nos mostra muito mais detalhes (a paisagem pela qual a carruagem percorre, a roupa de seus ocupantes, etc.).

Portanto, o seguinte deve ser considerado: dada às diferenças entre a linguagem literária e cinematográfica, e a impossibilidade de haver uma equivalência direta entre ambas, sendo esta mais o resultado de um trabalho criativo do que de alguma regra *a priori*, torna-se incoerente falar em uma fidelidade ao original – no que diz respeito à impossibilidade da mídia fílmica transmitir uma mensagem da mesma forma que esta foi primeiramente transmitida por meio de palavras.

Alguns poderiam argumentar que, se o cinema não pode ser fiel à literatura do ponto de vista formal devido às diferenças de cada mídia, o cinema pode pelo menos fiel a narrativa literária, ou seja, a estrutura, diálogos e ordem cronológica dos eventos, enfim, o que comumente seria chamado de conteúdo. Mais um exemplo cinematográfico irá esclarecer essa questão: *Rebecca – A Mulher Inesquecível* (*Rebecca*, 1940) de Alfred Hitchcock, baseado no romance de Daphne Du Maurier, conta a estória de uma jovem de origem humilde que se casa com um viúvo aristocrata e precisa enfrentar o preconceito daqueles que não aceitam sua presença, além de ter que lidar com constantes comparações em relação à falecida esposa que dá nome ao filme. Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété comentam sobre a adaptação de *Rebecca*.

Adaptar é, portanto, não apenas efetuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, modelar, uma narrativa em função das possibilidades ou, ao contrário, das impossibilidades inerentes ao meio. Observa-se em *Rebecca* que a especificidade do dispositivo narrativo fílmico, às vezes, pode até resultar em uma reinterpretação de certos elementos de conteúdo que, contudo, não sofreram qualquer modificação particular: no romance, a jovem não tem nome, o que é notável, mas não chocante, pois ela ocupa a função de narrador e conta em primeira pessoa. O filme priva-a igualmente de identidade, mas aí o efeito é muito mais impressionante, pois a vemos com muita frequência em situação de conversação. O fato de que nem seu marido, nem sua cunhada, nem seu cunhado, nem ninguém jamais a chame por seu nome acaba por criar como que um mal-estar e por reforçar bem evidentemente a presença de *Rebecca*, cuja identidade está inscrita por toda a parte. O dispositivo narrativo, suas imposições, suas possibilidades, determinam em parte o peso, o impacto, o valor de certos elementos de conteúdo que podem, portanto, variar de um meio para outro. (2006, p. 144)

Portanto, até mesmo as tentativas de ser “fiel” ao conteúdo do texto literário acabam resultando em uma “infidelidade” porque as próprias particularidades da mídia fílmica alteram o sentido do texto literário, mesmo quando este é seguido à risca pelo filme. A maneira como ocorre a recepção de um filme, por parte do espectador, é completamente diferente da recepção que ocorre quando este, o espectador, está na posição de leitor.

Tomás Enrique Creus analisa, entre as diferentes teorias e opiniões referentes ao assunto “fidelidade ao original”, a do dramaturgo e roteirista Harold Pinter, onde Pinter afirma que se existe uma “regra” para realizar uma transposição de um texto literário para mídia fílmica essa regra seria a habilidade do realizador fílmico captar o espírito da obra literária.

Mas mesmo definir o que significa “ser fiel ao espírito da obra” é algo muito difícil, dependendo de critérios meramente subjetivos. As grandes obras literárias têm um grande número de leituras ou interpretações possíveis e, da mesma forma, vários críticos podem divergir se um certo filme captou ou não tal “sentido original”. Assim, quando falamos em “fidelidade”, de certa forma estamos tentando comparar valores diferentes com a mesma medida, como se fosse realmente possível traduzir uma linguagem à outra sem perdas ou mudanças, ou como se uma existisse em função da outra. Mas embora na literatura cada palavra ou frase possa evocar uma imagem, esta surge apenas na mente do leitor, enquanto que no cinema o processo é inverso, ou seja, a imagem surge primeiro, transformando-se depois em pensamento, memória. (2006, p. 63)

Concluindo, mesmo esse critério de fidelidade ao “espírito da obra” torna-se nebuloso, pois o que seria esse “espírito da obra” é algo que varia muito de acordo com a leitura pessoal de cada indivíduo. Sendo assim, torna-se mais produtivo, no lugar do critério de fidelidade, analisar como literatura e cinema se influenciam mutuamente, e as possibilidades que nascem desse diálogo. Ismail Xavier afirma que

a questão da adaptação literária pode ser discutida em muitas dimensões. E o debate tende a se concentrar no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro. Vai-se direto ao sentido procurado pelo filme para verificar em que grau este se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de origem. [...] No entanto, nas últimas décadas tal cobrança perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a idéia do “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não. O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura. (2003, p. 61)

Um exemplo da assertiva de Xavier é a questão da viagem no tempo em *A Máquina do Tempo*. No texto de Wells o protagonista faz o que poderíamos chamar

de viagem direta para o futuro, ou seja, o protagonista entra em sua máquina no ano 1895 e vai direto para era dos Morlocks e Elois. No filme de George Pal o protagonista inicia sua viagem em 1899 e para em diversas épocas da história humana – períodos entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, para ser mais exato – antes de alcançar a era dos Morlocks e Elois. Esse acréscimo cinematográfico a trama do texto literário se tornou possível graças aos 60 anos que separam a obra de H.G. Wells do filme de George Pal. Wells, quando escreveu *A Máquina do Tempo* em 1895 não sabia o que o futuro próximo poderia vir a ser. É claro que o autor podia especular e usar a imaginação para descrever cenários históricos possíveis para as primeiras décadas do século XX, mas não o fez. Portanto, o texto fílmico ganha uma certa vantagem em relação ao texto literário, pois o que é o futuro para H.G. Wells (o início do século XX) é o passado dos realizadores fílmicos (períodos entre 1917 e 1940). Sendo assim, os realizadores fílmicos puderam incluir eventos históricos reais a jornada do protagonista, tornando a seqüência da viagem no tempo, em sua versão cinematográfica, mais interessante e detalhada que sua versão literária. É dentro do escopo desse tipo de “diálogo” que as questões da transposição de textos literários para o cinema devem ser analisadas.

5.2 O CINEMA AMPLIANDO O SENTIDO DO TEXTO LITERÁRIO

Ana Lúcia de Almeida Soutto Mayor, ao analisar a questão da transposição de textos literários para a mídia cinematográfica se utiliza do conceito de “vazio”, proposto por Wolfgang Iser e surgido no âmbito dos estudos da Estética da Recepção, para abordar o tema. O conceito de “vazio” seria o seguinte: o “vazio” de um texto são “espaços latentes de significação que devem ser preenchidos pelo leitor no ato de leitura” (2006, p.133).

Sendo assim, o leitor deve completar esses vazios com sua imaginação. Mayor se apropria desse conceito e afirma que ele pode ser pensado também em termos de adaptações cinematográficas, ou seja, que a transposição do texto literário para o cinema seria um ato, por parte do realizador fílmico, de leitura. Dessa

forma, o realizador fílmico vê nos “vazios” do texto literário espaços que podem preenchidos pela sua imaginação, com o auxílio da mídia cinematográfica.

Pensando no contexto das “adaptações” da literatura para o cinema, minha hipótese, aqui, é a de que a atração exercida pelos textos literários em seu processo de transposição fílmica possa se sustentar, mais do que naquilo que o texto diz, naquilo que o texto cala. Em outros termos: penso que o impulso de adaptar uma obra literária para o cinema parte do reconhecimento, pelo diretor/leitor, das potencialidades de alargamento dos sentidos construídos no texto-fonte e, sobretudo, pela criação de novos sentidos na narrativa fílmica, através da exploração da “potência de sentido” que os vazios textuais implicam. (MAYOR, 2006, p.133)

Dentro desse raciocínio, transpor um texto literário para a mídia fílmica não seria uma tentativa de emular o sentido do texto literário – manter uma “fidelidade” ao original – usando os recursos cinematográficos, mas sim uma tentativa *de ampliar o sentido do texto literário utilizando os recursos da mídia cinematográfica*, explorando seus recursos e possibilidades. Logo nos primórdios do cinema as possibilidades narrativas que a mídia cinematográfica oferecia começaram a serem descobertas e exploradas. O cinema começou apenas como uma curiosidade científica, onde os primeiros exibidores filmavam cenas do cotidiano³¹ e exibiam-nas para platéias em feiras públicas, e não tardou para que a nova tecnologia cinematográfica começasse a ser usada para criar narrativas ficcionais.

No começo do século XX, o cinema inaugurou uma era de predominância das imagens. Mas quando apareceu, por volta de 1895, não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais. Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX. Esses aparelhos eram exibidos como novidade em demonstrações nos círculos de cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais, ou misturados a outras formas de diversão popular, tais como circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculos de variedades. (COSTA, 2006, p.17)

Georges Méliès foi um pioneiro da narrativa ficcional no cinema com sua curta-metragem *Viagem à Lua (Le voyage dans la Lune, 1902)*, trata-se de uma adaptação livremente inspirada nos livros *Da Terra à Lua* (1865) de Jules Verne e *Os Primeiros Homens na Lua* (1901), de H.G. Wells. *Viagem à Lua* aproveita elementos desses dois textos, fazendo uma miscelânea de ambos. Méliès é considerado um precursor dos efeitos especiais no cinema, e entre as contribuições de Méliès, está à técnica que posteriormente foi batizada de *Stop Trick*.

³¹ Embora cenas do cotidiano (operários saindo da fábrica, chegada de trem na estação, etc.) não deixem, em um certo sentido, de serem também formas narrativas, pois também estão “contando” algo.

Certa vez, enquanto Méliès filmava um objeto em movimento, sua câmera emperrou por alguns segundos, porém logo voltou a funcionar. Ao rever o filme, ele percebeu que, nos *frames* em que a câmera deixara de rodar, o objeto tinha desaparecido. Méliès utilizaria essa técnica em seus filmes para realizar truques de mágica, como, por exemplo, fazer uma garota desaparecer e, após um gesto seu, reaparecer em seguida. (KORFMANN; KEPLER, 2008, p. 13)

Essa descoberta acidental de Méliès permitiu a ele, de certa forma, “ampliar” o sentido de certos elementos da obra de Wells. Explicando melhor: no filme de Méliès os protagonistas, ao chegar à lua, se deparam com seus habitantes, seres de aparência e gestos insectóides que se assemelham muito aos selenitas descritos por Wells em seu livro. Os selenitas atacam os protagonistas do filme de Méliès, e estes revidam atingindo os selenitas com golpes de guarda-chuva. Ao serem atingidos, os selenitas “evaporam” numa explosão de fumaça (figura 5, 6 & 7) resultado da aplicação da técnica de *Stop Trick*. A ampliação de sentido está na diferença da visão de Méliès dos selenitas em relação à visão originalmente concebida por Wells. No texto literário de Wells os selenitas, ao contrário dos selenitas de Méliès, não “evaporam” quando atingidos com golpes de guarda-chuva ou de outros instrumentos.

Figura 5



Figura 6**Figura 7**

Ou seja, temos aqui o primeiro exemplo de como a tecnologia cinematográfica permite que o realizador fílmico repense ou reinvente certas concepções de um texto literário pelo viés cinematográfico. O próprio tempo e espaço se tornaram passíveis de manipulação pelo viés da mídia cinematográfica. Segundo Tânia Pellegrini o cinema, de certa forma, permite ao espectador perceber a passagem do tempo. Ou seja, o cinema, por meio do movimento de imagens do cinematógrafo, daria um caráter de visibilidade ao tempo e sua passagem, este imperceptível a nós no dia-a-dia. A autora afirma que

já é lugar-comum dizer que o movimento da imagem, ou a imagem em movimento, por meio do cinema, revelaria, de forma concreta, pela primeira vez, a inseparabilidade de tempo e espaço, mostrando a relatividade das duas categorias, o que exerceria enorme influência nos modos literários de narrar. De fato, no cinema, como vimos, o tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma seqüência de imagens visíveis,

misturam-se , assim, o visível e o invisível. Assim, os domínios do percebido (o espaço imagético) e o do sentido ou imaginado (tempo), o visível e o invisível, não se distinguem mais, pois um não existe sem o outro. Isso concretiza a idéia de que, nas artes em geral, o temporal e o espacial formam domínios mutuamente permeáveis. (2003, p. 18)

Inicialmente usado com propósitos de pesquisa científica logo a manipulação do tempo passou a ser usado também em narrativas ficcionais.

Os cientistas usam com freqüência a técnica da câmera rápida ou da câmera ultra-rápida nos seus estudos sobre fenômenos lentos: processos de cristalização, crescimento vegetal ou animal, divisão dos ovos e células, desenvolvimento de embriões, corrosão de metais, etc. Sem essa técnica inúmeros fenômenos escapariam totalmente à observação visual normal. [...] Graças à técnica da câmera rápida, é possível criar inúmeros efeitos cômicos, e mesmo as cenas mais dramáticas ou mais dolorosas podem provocar risos ou tornarem-se francamente cômicas (em comédias mímicas, nas perseguições e corridas do início do cinema, ou nos filmes mudos, especialmente nos de Max Linder e Chaplin), produz no espectador um rebaixamento da tensão psíquica, resultante da sensação de uma espécie de degradação sem gravidade das pessoas e das coisas. Além disso, o cineasta pode acelerar voluntariamente uma ação em função de necessidades psicológicas precisas: “A aceleração do tempo vivifica e materializa. Passa-se portanto das aparências espirituais às aparências materiais ou vice-versa (...) por simples contrações ou extensões do tempo”, escreveu com justeza Jean Epstein. (BETTON, 1987, pp. 17-18)

O exemplo citado se refere ao uso da câmera rápida para dar ênfase a estados psicológicos *subjetivos* de determinadas situações. No entanto, queremos tratar aqui do uso da câmera para exprimir situações *objetivas*, ou seja, a câmera sendo usada para expressar eventos que ocorrem na diegese e não apenas sensações e estados emocionais. Exemplificando: o filme *Paris Adormecida (Paris Qui Dort, 1925)*, de René Clair, conta a estória de um cientista que cria uma máquina capaz de manipular o tempo, ele usa sua invenção para paralisar a cidade de Paris e seus habitantes. Sendo assim, quando o espectador vê planos da cidade de Paris e seus cidadãos paralisados não se trata de um mero efeito estético visando provocar uma reação emocional no espectador, *se trata de algo que está realmente acontecendo dentro daquele universo narrativo*, ou seja, os cidadãos de Paris estão de fato paralisados, exceto por um pequeno grupo se encontra no topo da Torre Eiffel e escapou aos efeitos da máquina. Em outra cena um acidente no laboratório do inventor faz com que a máquina acelere o tempo. Assim, quando vemos cenas em câmera rápida de pessoas e carros nas ruas de Paris se trata novamente de *eventos que estão afetando aquele mundo ficcional*, e não apenas de um efeito estético que visa expressar alguma subjetividade psicológica ou emocional ao espectador.

Podemos extrair a seguinte conclusão de *Paris Adormecida*: a técnica de câmera rápida e *freeze frame* (imagem congelada) não é apenas um meio de narrar uma estória, no caso do filme de René Clair a *própria técnica se tornou a narrativa*, e não apenas um recurso a serviço da narrativa. Dito de outra forma: as técnicas de câmera rápida e *freeze frame* são elementos fundamentais na construção da trama de *Paris Adormecida*, pois a possibilidade da mídia cinematográfica de acelerar, parar e diminuir o ritmo das imagens permite que enredos como os de *Paris Adormecida* sejam não apenas narrados, *mas passem a fazer parte dos acontecimentos da narrativa*. As imagens aceleradas e congeladas de *Paris Adormecida* não são apenas recursos técnicos exteriores ao que ocorre do mundo ficcional do filme visando conseguir um efeito dramático, pelo contrário, *o que enxergamos na tela em Paris Adormecida faz parte da própria trama do filme*.

O enredo de *Paris Adormecida* poderia ser contado pela palavra escrita. Porém, uma descrição de pessoas e carros paralisados ou se movendo aceleradamente em uma folha de papel não provoca o mesmo efeito que imagens fílmicas. Arley R. Moreno esclarece a questão.

O leitor ao ler um romance, o faz segundo suas características, vontade e necessidade próprias; assim pode imprimir maior ou menor velocidade à leitura, deter-se mais ou menos em certas passagens – menos em descrições, mais em diálogos, ou vice-versa – mais ainda, e o que é muito importante, tem liberdade total para construir as situações a partir de alguns detalhes essenciais, fornecidos pelo romance. Desta maneira o tipo físico dos personagens é função do leitor, assim como o ritmo do tempo e de vida dos conflitos individuais e coletivos. Todos esses elementos correspondem exclusivamente, a contingências exteriores ao romance: o autor fornece apenas a trama central e sua forma de progressão, cabendo o resto, a complementação dessa estrutura, ao leitor – e às circunstâncias que o cercam. (1968, p. 47)

E conclui:

O cinema procede principalmente por imagens. Estas oferecem fatos precisos e bem determinados: os personagens são encarnados também, por determinados atores – conhecidos ou não (o que corrobora mais ainda a determinação do personagem) – os lugares têm características próprias em seus mínimos detalhes, o ritmo de desenvolvimento das ações e conflitos entre personagens é irremediável. O espectador está sujeito a uma realidade que não permite qualquer acabamento posterior, cuja natureza é de se impor como algo acabado. O filme é um processo que uma vez desencadeado não permite o menor elemento estranho sequer: não pode o espectador criar um universo englobador do tema central, como uma moldura em uma tela; o filme impõe-se em bloco, com um todo rigorosamente equilibrado e auto-suficiente. Neste sentido o espectador é guiado pelo processo que se desenvolve e do qual não pode participar senão passivamente; não é livre para criar seu próprio ritmo ou particularidades ambientais, mas tudo lhe é oferecido acabado. (1968, p. 48)

A partir das considerações feitas vamos analisar a questão do tempo no filme e no livro *A Máquina do Tempo*. Mais precisamente a forma como recursos técnicos de câmera rápida – e a distância temporal de 60 anos entre o texto de Wells e o filme de George Pal – ajudaram a ampliar o sentido do texto literário. Ou fazendo uma comparação, observar como o filme de George Pal, assim como o filme *Viagem à Lua* de Georges Méliès em 1902, reinventou as idéias e situações descritas no texto literário de Wells, utilizando-se dos recursos técnicos da mídia cinematográfica.

5.3 O TEMPO EM A MÁQUINA DO TEMPO

Uma das seqüências antológicas do filme *A Máquina do Tempo* ocorre quando o protagonista – batizado nessa versão de George, numa referência ao nome do meio de H.G. Wells – inicia sua viagem pelo tempo. Antes de falar da seqüência em pauta vamos primeiro analisar a questão do narrador no texto literário e fílmico.

A narração da aventura do protagonista no futuro – tanto na versão fílmica de *A Máquina do Tempo* como no texto de Wells – inicia com o retorno deste a sua residência, após viajar para o futuro, onde um grupo de amigos o espera para jantar. O protagonista surge em estado lastimável, com roupas sujas e vários ferimentos no corpo, chocando os convidados. Este se senta à mesa e começa relatar sua aventura. Antes vamos analisar melhor as diferentes categorias de narrador.

De acordo com o modelo proposto por Genette, Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis distinguem dois tipos de narrador. Por um lado, encontramos o Narrador intradieético. Trata-se de um narrador que é simultaneamente personagem, no mundo ficcional. Se é personagem e narrador da sua própria história, é um narrador homodieético, como acontece com os narradores em *Citizen Kane*. [...] Relativamente ao primeiro tipo de narrador, constatamos que o mesmo pode ser uma personagem activa na história ou uma testemunha. (CARDOSO, 2003, p. 58)

O protagonista de *A Máquina do Tempo* trata-se, portanto, de um narrador intradieético, ou seja, um narrador que narra eventos da qual participou. Porém, há um detalhe importante na estrutura narrativa do texto de Wells: nos três primeiros capítulos do livro temos um narrador metadieético.

Referem ainda Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis o tipo de narração metadieética, uma narração de uma personagem que conta uma história na qual surgirá outra personagem a contar outra história. [...] Quanto a este

aspecto, podemos distinguir narrativas de um nível ou narrativas de mais de um nível, nas quais uma história está inserida na história principal, em nível metadieético, que presentifica narradores intradieéticos criados no âmbito da narrativa principal. (CARDOSO, 2003, p. 60)

Ou seja, a narração de *A Máquina do Tempo* começa com o relato de um dos amigos do grupo social do protagonista que narra as reuniões e conversas do grupo, atuando como testemunha. No momento da chegada do protagonista há uma mudança de narrador, onde o viajante do tempo começa a narrar sua aventura. O filme *A Máquina do Tempo* segue uma estrutura semelhante a do livro, iniciando com uma narração metadieética que serve de introdução à narração principal intradieética. Porém há uma diferença crucial, no texto literário tanto a narração intradieética quanto a narração metadieética estão no passado, ou seja, ambos os narradores relatam eventos que *já ocorreram*.

Ben Brady explica, em *Principles of Adaptation for Film and Television* (1994), que a imagem fílmica *está sempre no presente enquanto a palavra escrita remete sempre ao passado*. Essa é a principal diferença entre um texto literário e um roteiro feito para o cinema, televisão ou teatro, conforme o autor explica.

Uma novela é uma estória sobre pessoas que estão envolvidas em uma série de circunstâncias que se presume que ocorreram no passado. Isso é verdade mesmo quando o autor narra à estória do tempo presente. [...] Um roteiro, no entanto, parte do principio de que a estória está acontecendo no presente – perante os olhos do público – mesmo quando a época em que a estória se passa seja a história antiga ou o futuro distante. [...] quando se pensa na novela como uma forma de entretenimento, o autor espera que o leitor faça sua parte. Ou seja, do leitor espera-se que ele use sua imaginação. Em outras palavras, o leitor faz de conta de que o que ele está lendo está acontecendo agora. E aceita o acordo ficcional em troca do prazer que a leitura irá lhe proporcionar. Infelizmente, o roteiro não possui essa vantagem. Uma vez que o roteiro mostra a estória como se estivesse realmente acontecendo naquele momento, rejeitando a imaginação do público.³² (1994, p. 7, tradução nossa)

Sendo assim, mesmo que o narrador fílmico relate eventos que já ocorreram, o cinema, a grosso modo, “conjuga” a imagem fílmica sempre no presente, dando ao

³² No original: A novel is a story about people who are involved in a set of circumstances that presumably took place sometime in the past. This is true even though the author may tell the story in the present tense. [...] A play, however, proceeds on the supposition that the story is taking place now – before your very eyes – even though the time in which the play is set may be ancient history or the distant future. [...] when you consider the novel as a form of entertainment, the author properly expects you, the reader, to make a contribution. That is, you are expected to use your imagination. In other words, you pretend that what you are reading is happening now. And you willingly accept that bargain in anticipation of the pleasure you expect to receive. Unfortunately, the playwright doesn't have this advantage. Since the play presents the story as if it actually happening, it necessarily rejects the viewer imagination. [...] In other words, the play ventures beyond the viewer's imagination: it does not pretend, it presumes to be real.

espectador a sensação de que os eventos que ele presencia estão ocorrendo naquele exato momento em que as imagens se desenrolam. Marcel Martin nos apresenta de forma bem esclarecedora as principais características da imagem fílmica e suas diferenças em relação à palavra.

Convém aqui falar das relações da imagem com a palavra, à qual foi freqüentemente assimilada. Ora, tal comparação revela-se evidentemente falsa, se pensarmos que a palavra, como o conceito que ela designa, é uma noção geral e genérica, ao passo que a imagem tem uma significação precisa e limitada: o cinema jamais nos mostra “a casa” ou “a árvore”, mas “tal casa” particular, “tal árvore” determinada. [...]

Em segundo lugar, a imagem fílmica está *sempre no presente*. Enquanto fragmento da realidade exterior, ela se oferece ao presente de nossa percepção e se inscreve no presente de nossa consciência: a defasagem temporal faz-se apenas pela intervenção de julgamento, o único capaz de colocar os acontecimentos como passados em relação a nós ou de determinar vários planos temporais na ação do filme. Temos a prova imediata quando entramos no cinema com a sessão começada: se a ação que se apresenta aos nossos olhos constitui uma *volta ao passado* em relação a ação principal, evidentemente não a percebemos enquanto tal, e disso resulta certa dificuldade na compreensão. Toda imagem fílmica, portanto, está no presente: o pretérito perfeito, o imperfeito, eventualmente o futuro, são apenas o produto de nosso julgamento colocado diante de certos meios de expressão cinematográficos cuja significação aprendemos a ler. (MARTIN, 1990, pp. 23-24)

Para refletir sobre a questão do narrador e o papel do espectador a partir dessa característica específica de presentificação da imagem fílmica foi elaborada a teoria do observador invisível (*invisible observer*). David Bordwell comenta:

Dessa forma, um filme narrativo apresenta a estória através da visão de um observador ou testemunha invisível. Essa idéia começou a surgir no cinema americano desde cedo, e alguns estão presentes no trabalho de Münsterberg sobre cinema. A formulação mais explícita dessa teoria foi feita por V.I. Pudovkin em 1926 em sua monografia intitulada *Film Technique*. Segundo Pudovkin a lente da câmera representa o olhar de um observador implícito sobre a ação. Enquadrando a câmera em determinada posição, e se concentrando nos detalhes significantes da ação, o diretor induz o público “a ver o que o observador enxerga”. A mudança de planos então corresponderá a “uma mudança de atenção do observador de um objeto a outro”³³. (1985, p. 9, tradução nossa)

Portanto, o que é narrado ao espectador é aquilo o que o observador invisível, na posição de uma testemunha invisível dos fatos, presencia conforme as ações se

³³ No original: On this account, a narrative film represents story events through the vision of an invisible or imaginary witness. The idea can be found circulating within American Filmmaking fairly early, and some aspects are present in Münsterberg’s reflections on cinema. But the most explicit formulation occurs in V.I. Pudovkin’s 1926 monograph *Film Technique*. According to Pudovkin, the camera lens should represent the eyes of an implicit observer taking in the action. By framing the shot a certain way, and by concentrating on the most significant details of the action, the director compels the audience “to see as the attentive observer saw”. The change of shot will then correspond to “the natural transference of attention of an imaginary observer”.

desenvolvem na sua frente, ou seja, no tempo presente. Bordwell aponta para alguns problemas dessa teorização, como o fato de que esta figura teórica de testemunha invisível ser capaz de fazer movimentos e ações impossíveis para o olho e o corpo humano – como *travellings* ou atravessar paredes para ver o que ocorre dentro de uma sala. Fora o fato de que o que o observador invisível testemunha são ações pré-planejadas dentro de um ambiente controlado pelo cineasta e não eventos casuais aleatórios. Apesar dos problemas teóricos envolvendo a figura do observador invisível Bordwell concorda que a teoria cumpre sua função. Mas o importante para o presente trabalho é a seguinte constatação: que a câmera coloca o espectador na posição de testemunha dos eventos narrados. Tendo isso em mente vamos analisar o relato da viagem no tempo feita pelo protagonista de *A Máquina do Tempo* em sua versão literária. Narrado em primeira pessoa pelo próprio viajante do tempo os eventos se desenrolam conforme a seguir.

Segurei a alavanca de partida com uma das mãos e a de parada com a outra, acionei a primeira e, quase imediatamente, a segunda. Senti uma vertigem, uma sensação de queda, como num pesadelo e, olhando em torno, vi o laboratório exatamente como era antes. Teria acontecido alguma coisa? Por um instante suspeitei que meu intelecto me houvesse enganado. Então olhei para o relógio na parede. Um momento antes, segundo me parecera, ele marcava um minuto ou dois depois das dez; agora eram quase três e meia!

Respirei, cerrei os dentes, segurei a alavanca de partida com as duas mãos e arranquei de um só golpe. O laboratório ficou nublado, foi tornando-se escuro. A governanta entrou e dirigiu-se, como se não me visse, para a porta do jardim. Penso que levou pelo menos um minuto para atravessar a sala, mas a mim pareceu que ela passara como um foguete. Empurrei a alavanca até o fim. A noite baixou com a rapidez com que se apaga uma lâmpada e um instante depois era o dia seguinte. O laboratório foi ficando cada vez mais enevoado e indistinto. Veio a noite do dia seguinte, depois foi de novo dia, de novo noite, de novo dia, numa sucessão cada vez mais célere. Um rumor como de um torvelinho enchia-me os ouvidos e sobre meu cérebro desceu uma estranha confusão. (WELLS, 1972, pp. 25-26)

O primeiro parágrafo do texto, onde o narrador fala sobre a diferença do horário no relógio antes e depois dele acionar a alavanca, aparece também no filme, com acréscimo de uma vela posicionada ao lado do relógio, onde o protagonista fílmico percebe que esta agora está pela metade, quando minutos antes estava inteira. A diferença, ou melhor dizendo, a ampliação de sentido mais visível do texto literário ocorre no segundo parágrafo, onde o narrador literário descreve o laboratório nublado e a governanta se movendo em alta velocidade dentro do laboratório. Temos aqui o primeiro uso dos recursos cinematográficos dentro da lógica narrativa. O narrador literário afirma que o laboratório ficou nublado, para

conseguir esse efeito no cinema o diretor George Pal usou a câmera em primeira pessoa, ou seja, do ponto de vista do protagonista, e colocou a câmera fora de foco para mostrar o efeito que a máquina do tempo provoca na visão do protagonista, quando este olha para o painel de sua máquina (figuras 8 & 9)

Figura 8



Figura 9



A governanta se movendo em alta velocidade pelo laboratório foi eliminada na versão fílmica, no seu lugar temos uma série de detalhes novos e interessantes inexistentes no texto literário e que se tornaram possíveis graças aos recursos cinematográficos. A câmera nos mostra, do ponto de vista do protagonista, os ponteiros do relógio se movendo em alta velocidade e a cera da vela derretendo-se em questão de segundos (figuras 10, 11 & 12). Também enxergamos, agora na posição do observador invisível, o nascer e o pôr-do-sol e o abrochar e o desabrochar de flores (figuras 13, 14 & 15) ocorrerem em questão de segundos graças à possibilidade da câmera de acelerar o movimento das imagens.

Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Ou seja, a mídia cinematográfica permite mostrar em questão de segundos e minutos eventos da natureza que no tempo do mundo real levam horas e dias para ocorrer. Uma vitrine de loja com uma manequim dentro, localizada na frente da casa do protagonista na versão fílmica, torna-se uma referência da passagem do tempo tanto para ele quanto para o espectador. Novamente com o recurso da câmera acelerada vemos a manequim mudar de vestido inúmeras vezes, adotando a moda feminina de diversas épocas, conforme os anos se passavam. Tal referencial é inexistente no texto literário.

Basicamente podemos dizer o seguinte: que a viagem no tempo em sua versão literária é muito mais uma descrição das sensações *subjetivas* da experiência do narrador de viajar pelo tempo, enquanto que a versão fílmica desta mesma viagem é mais um conjunto de eventos *objetivos* – mostrados pela câmera – do que um conjunto de observações subjetivas do protagonista. Essa passagem do texto literário exemplifica bem a assertiva.

Receio não me ser possível exprimir em palavras as singulares sensações de uma viagem pelo tempo. Posso garantir que são extremamente desagradáveis. É como se estivéssemos numa montanha-russa, caindo desamparadamente de cabeça para baixo! Experimentava, também, a mesma horrível sensação antecipada de um choque iminente, esmagador. Quando regulei a marcha, os dias e as noites se sucediam como o bater de uma asa negra. Fui perdendo a noção do laboratório, que acabou sumindo de minha visão. (WELLS, 1972, p. 26)

O filme usa o recurso de *voz off* para expressar as impressões subjetivas do narrador. Porém, enquanto a voz do narrador no texto de Wells é fundamental para compreendermos o que se passa na narrativa literária, pois é ele quem descreve ao leitor o que está acontecendo na realidade exterior no universo diegético, e mescla esse relato com comentários sobre seu estado psicológico e emocional, no filme torna-se desnecessário o protagonista descrever a realidade exterior, uma vez que

no cinema esta função cabe agora a câmera. Sendo assim, a narração em *voz off* é apenas um complemento, um elemento secundário que cumpre o papel de expressar a subjetividade do protagonista perante os eventos que presencia. Em suma, muitos dos recursos cinematográficos como a câmera rápida, a câmera lenta e o *freeze frame*, que surgiram inicialmente como meios de investigação científica, foram aos poucos sendo utilizados como forma de contar narrativas ficcionais no cinema, possibilitando a ampliação de sentido de textos literários transpostos para o cinema.

De uma forma geral, *A Máquina do Tempo* é uma transposição cinematográfica satisfatória da obra de H.G. Wells. Embora o filme se afaste do tom pessimista do livro de Wells isso é feito de uma forma onde o resultado final não decepciona. Dito de outra forma: o filme *A Máquina do Tempo* tem uma proposta diferente do livro de Wells. É um filme feito para um público diferente – o americano de classe média dos anos 50 e 60 – e cumpre bem a sua função de entretenimento. O filme ainda tem alguns méritos como discutir sobre as tendências destrutivas da humanidade (embora em tom bem mais ameno que o livro de Wells), além de traduzir muito bem para o cinema diversas situações do livro (como o encontro do protagonista com seus amigos na sala de jantar) e ampliar o sentido de diversas outras (a sensação de viajar no tempo, por exemplo). Em suma, todas essas qualidades garantem ao filme *A Máquina do Tempo* seu lugar como clássico do cinema de ficção-científica.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa procuramos avaliar como as particularidades da literatura de ficção-científica afetam o processo de transposição de textos desse gênero específico para o cinema. A premissa desse trabalho baseou-se na hipótese de que gêneros literários diferentes apresentariam problemas diferentes a serem resolvidos no ato de transposição para o cinema. A escolha de uma obra de ficção-científica e sua respectiva transposição fílmica como objeto de estudo se deve a hipótese do gênero ficção-científica ser o único gênero literário (e cinematográfico) que traz em suas premissas narrativas uma espécie de “prazo de validade”.

Explicando de outra forma: textos literários mimetizam a realidade, o que não significa mostrar a realidade como ela é, mas fazer uma interpretação, uma leitura dessa realidade, ou de um recorte dela, onde seus elementos são recriados ou transformados segundo a necessidade da narrativa, conforme já nos ensinava Aristóteles. Sendo assim, um escritor como Walter Scott ou Jonathan Swift irá recriar uma determinada realidade conforme as necessidades do tipo de narrativa que deseja contar. Scott irá trazer ao seu leitor o mundo, ou melhor dizendo, uma recriação do mundo dos saxões e normandos e as intrigas para destronar o rei Ricardo Coração de Leão em *Ivanhoe* (1819) e Swift irá satirizar os livros de relatos de viagens, muito comuns em sua época, em *As Viagens de Gulliver* (1726).

Ambos os autores já tiveram suas obras transpostas para o cinema, e nestes os problemas consistiam mais em questões referentes ao modo de expressar por meio de uma mídia diferente uma mesma estória, não havendo muitos problemas de verossimilhança interna ou externa das obras literárias a serem resolvidos. O motivo é bem simples: Em *Ivanhoe* Walter Scott fala de uma época determinada da história da Europa onde uma série de eventos históricos se mesclam com eventos fictícios, enquanto que em *Viagens de Gulliver* o narrador de Swift relata suas aventuras por países fantásticos e inexistentes nos mapas geográficos. Em ambos os casos há um ponto em comum entre os textos: tanto *Ivanhoe* quanto *As Viagens de Gulliver* fazem um mesmo tipo de acordo ficcional com o leitor, que consiste basicamente no seguinte: “você leitor aceita as premissas apresentadas como verdadeiras e em troca, eu, o autor, lhe proporcionarei momentos de boa leitura e entretenimento”. Dito de outra forma: o leitor deve aceitar, como parte do acordo ficcional, que os

eventos narrados só são possíveis e *plausíveis dentro daquele contexto, dentro daquele universo fictício*, esse é um dos motivos pela qual transpor *Ivanhoe* e *Viagens de Gulliver* para o cinema não acarretam problemas de verossimilhança.

O outro motivo é que *Ivanhoe* e *As Viagens de Gulliver* não embasam as premissas de suas narrativas em discursos científicos. Embora a história seja uma ciência e Walter Scott reporte ao leitor uma série de fatos históricos, ele não muda o discurso histórico drasticamente. Ou seja, em *Ivanhoe* vários eventos envolvendo os personagens são ficcionais, porém os eventos que se referem ao contexto sócio-histórico da idade média são relativamente precisos e coerentes com o discurso historiográfico oficial. Em outras palavras, Walter Scott não reescreveu a história oficial. Não fez o que na literatura de ficção-científica é conhecido como *ucronia*: subgênero de ficção-científica que especula o que teria acontecido se certos eventos da história tivessem ocorrido de forma diferente (por exemplo: o que teria acontecido se Ricardo Coração de Leão jamais tivesse partido para as cruzadas?). *As Viagens de Gulliver* por sua vez se aproxima mais do que Todorov chama de “fantástico maravilhoso”, ou seja, os lugares fantásticos e irrealis que Gulliver visita existem apenas dentro do contexto daquele mundo fictício, e pede ao leitor que aceite essa premissa como parte do acordo ficcional.

Então, porque o gênero ficção-científica, ao ser transposto para o cinema, encontra problemas de verossimilhança que obras de outros gêneros não encontram? Problemas que chegam ao ponto de os realizadores fílmicos necessitarem alterar a verossimilhança interna da narrativa e suas premissas? Quem nos fornece uma resposta satisfatória é Alan Chalmers em seu livro *O que é Ciência, Afinal?* (1997). Chalmers observa que no mundo moderno a ciência alcançou um status de único meio possível de acesso à realidade e de conhecimento da verdade, e que esta idéia está bem impregnada no senso-comum. Ele valida seu argumento com uma observação simples, porém, eficiente: sempre que um anunciante de um determinado produto quer convencer o público consumidor de que seu produto realmente funciona ele utiliza um discurso que consiste em frases como “testado e aprovado pelos melhores laboratórios” ou “nosso produto é o resultado de intensos anos de pesquisa científica”. O simples uso da palavra “ciência” já basta para conferir ao produto uma aura de credibilidade perante o público.

Vendo por esse ângulo, o escritor de ficção-científica acaba atuando de forma parecida à de um anunciante de produtos. Se a credibilidade do produto anunciado depende da aprovação do discurso científico, as premissas de um texto de ficção-científica também dependem disso, ou melhor dizendo, a credibilidade do texto de ficção-científica, no sentido de o leitor aceitar o acordo ficcional, depende da aprovação do paradigma científico vigente. Mas como já foi demonstrado a ciência não é estática, novas descobertas e fatos antes desconhecidos vêm sempre à tona, obrigando cientistas a reescrever teorias, ou mesmo abandoná-las, e pensar em novos paradigmas. Portanto, como a ciência se apresenta ao senso-comum como a “verdade”, não é de se estranhar que o leitor, ou o espectador, exija do filme ou livro de ficção-científica uma verossimilhança externa, ou seja, uma correspondência com o mundo externo à obra, o mundo onde o leitor/espectador vive. Por isso as modificações nas premissas e verossimilhança interna do texto literário costumam ocorrer em transposições de texto literários de ficção-científica para o cinema.

Some-se a isso o fato de que transformações no mundo da ciência costumam ter uma série de implicações no imaginário social, a invenção e conseqüentes explosões das primeiras bombas atômicas geravam um clima de paranóia na população, além de contribuir para o aumento de tensões políticas entre as potências do mundo pós Segunda Guerra Mundial. Todos esses elementos somados formam um conjunto de fatores que levam às transformações de algumas das premissas básicas de um texto literário de ficção-científica quando este é transposto para o cinema. Ironicamente estas modificações feitas pela mídia fílmica acabam elas próprias se tornando datadas pelo percurso da história. No caso de nosso objeto de análise, isso ocorre quando o espectador do século XXI assiste ao filme *A Máquina do Tempo*. Em determinado momento do filme o protagonista chega no ano de 1966 (lembrando que o filme foi lançado em 1960) e presencia a destruição da cidade de Londres por um cataclisma nuclear. Essa situação é perfeitamente verossímil para o espectador de 1960, sendo que 1966 era um futuro próximo e um evento como este era algo perfeitamente plausível. No entanto para um espectador do século XXI trata-se de um anacronismo, pois este sabe que Londres nunca foi bombardeada por armas nucleares. Resta a este espectador, portanto, que tenha em mente que se trata de um filme de 1960 e que ele deve aceitar essa premissa – Londres bombardeada por armas nucleares em 1966 – como coerente com a verossimilhança interna da narrativa e, principalmente, com o

contexto histórico da época em que o filme foi realizado. Angélica Soares (1993) observa que, no que diz respeito ao estudo e análises de gêneros literários, é necessário levar em conta como cada gênero, dentro suas especificidades, capta a realidade, e principalmente as expectativas do leitor em relação a um determinado gênero, “é relevante termos consciência de que diferentes leituras possam ser feitas por diferentes comunidades de receptores” (p. 21), afirma a autora. Esse pensamento pode ser perfeitamente aplicado ao cinema.

Sendo assim, este seria o “prazo de validade” do gênero ficção-científica citado no começo do texto. Ou seja, é como se obras de ficção-científica, sejam estas literárias ou cinematográficas, carregassem uma espécie de etiqueta implícita dizendo *“a verossimilhança externa dessa obra é válida até data xx/xx/xxxx, após essa data a referida obra possuirá apenas verossimilhança interna”*. Para finalizar vamos sair um pouco da questão de verossimilhança, contexto histórico e gênero literário para abordar outro ponto: a questão da tecnologia cinematográfica, seu uso como instrumento para contar narrativas e sua relação com o gênero ficção-científica.

Para começar é preciso esclarecer que não era a intenção inicial desse trabalho abordar esse tema, isso sequer havia sido pensado, trata-se na verdade de algo que foi percebido ao longo da pesquisa e que se mostrou relevante ao trabalho. Independente do tipo de mundo ficcional apresentado pelo texto de ficção-científica os realizadores fílmicos, além de pensar em resolver as já referidas questões a respeito da verossimilhança, precisam, acima de tudo, encontrar meios de representar na tela de cinema os mundos futuristas, civilizações alienígenas, viagens no tempo e demais ícones do gênero ficção-científica que a literatura pode apenas sugerir (deixando ao leitor a função de construir as imagens em sua mente).

Portanto se fez necessário abordar como os recursos cinematográficos – entendidos aqui como a tecnologia fílmica em si e as possibilidades que estas oferecem – dialogam com o gênero literário ficção-científica. Constatamos que os recursos cinematográficos, junto com a questão da verossimilhança e do contexto histórico-social, formam um terceiro elemento da equação que compõe a transposição de textos literários de ficção-científica para cinema. Nossa conclusão é de que os recursos cinematográficos são fundamentais para que um texto literário de ficção-científica seja transposto para o cinema. Dito de outra forma: é o próprio cinematográfico em si, e todas as inovações e truques de imagem possíveis de

realizar com ele, que oferecem os meios para que a literatura de ficção-científica chegue às telas de cinema, pois de nada adianta os realizadores fílmicos repensarem o texto literário a partir do contexto histórico e paradigma científico vigente se a mídia cinematográfica não oferece os recursos para isso. Indo além, a própria mídia cinematográfica, com seus recursos técnicos, acaba agindo como um elemento ampliador de sentido do texto literário, permitindo aos realizadores fílmicos explorarem possibilidades que não haviam sido pensadas pelo autor literário, no sentido de que as imagens icônicas da literatura de ficção-científica, antes produto da mente de seus escritores, podem, por meio do cinema, alcançar um novo estágio de significação. Ou seja, o que era antes sugerido pela literatura agora pode ser representado pelo cinema.

Embora a conclusão de que o cinema oferece um leque de possibilidades que permitem ampliar o sentido do texto literário já tenha sido constatada antes por outros trabalhos, nossa pesquisa constatou o seguinte: que gêneros literários diferentes são beneficiados de formas diferentes pelos recursos cinematográficos.

Em outras palavras, um texto literário de ficção-científica exige dos recursos cinematográficos um conjunto de técnicas e trucagens diferentes que um romance histórico exigiria, se este fosse transposto para o cinema. Recursos como *Stop Trick*, por exemplo, são muito mais úteis em filmes de ficção-científica ou de temática fantástica (como os filmes de Georges Méliès) do que numa transposição de *Ivanhoe* para o cinema, que exige basicamente apenas a reconstituição histórica de uma época, efeito facilmente alcançado com figurinos e construção de cenários. Indo além, certos roteiros de ficção-científica, sejam eles originais ou baseados em obras literárias, dependem da tecnologia cinematográfica disponível para serem realizados ou não.

Entre 1936 e 1939, a Columbia Pictures promoveu um seriado chamado *The Lost Atlantis* [...]. A ação se concentrava em um lendário reino submerso, habitado por anfíbios semi-humanos. Nesse contexto, surgia um humano sobrevivente de um naufrágio, que, levado à presença da rainha de Atlantis, despertaria nela uma paixão de proporções oceânicas. [...] Entretanto, *The Lost Atlantis* jamais saiu do papel. Não havia, na época, efeitos especiais que pudessem realizar as façanhas descritas no roteiro. O projeto acabou sendo abandonado, restando dele apenas uma revista em quadrinhos promocional [...]. (PLASSE, 1989, p. 54)

Sendo assim, o gênero ficção-científica acaba se apresentando como um desafio ao cinema e seus recursos, no sentido de que as situações descritas em obras de ficção-científica não são situações que correspondem ao mundo empírico,

um cineasta pode criar o mundo da idade média no cinema mais facilmente do que um mundo futurista, pois a idade média um dia já existiu, existe um referencial empírico, enquanto o mundo futurista – ou ser extraterrestre, viagem no tempo, etc. – é algo que existe apenas na imaginação de quem o criou. Um exemplo é o personagem T1000, o andróide do filme *O Exterminador do Futuro 2 (Terminator 2, 1991)*, de James Cameron.

James Cameron criou um personagem – o T1000 – impossível de ser filmado com atores ou com técnicas convencionais de trucagem em cinema. O novo andróide seria capaz de tomar a forma de pessoas, assoalhos, lâminas, cruzar barreiras sólidas sem a menor alteração, passar de poça de cromo derretido a humanoíde na frente da platéia no cinema. E, para isso, só mesmo inventando uma tecnologia a partir do zero. O método criado ganhou o nome de Combinação Digital: uma imagem qualquer era lida por um computador e transformada em linguagem binária, o “dialeto” de zeros e uns que os chips de um computador usam para conversar entre si. Essa imagem – digitalizada, em termos técnicos – poderia, a partir daí, ser modificada a gosto, com alterações infinitas de cor, textura, forma. (RONDEAU, 1991, p. 18)

O ditado “a necessidade é a mãe das invenções” se aplica bem neste caso, ou seja, descrições verbais de mundos e criaturas que habitam o universo da ficção-científica obrigam os realizadores a pensar em novas formas de usar a câmera, em novas tecnologias, em soluções que possibilitem transformar o que é descrito pelas palavras em imagens. Trata-se de um desafio que vem desde os primeiros anos de vida do cinema. Mark Bould observa que o gênero ficção-científica no cinema desde os primórdios teve uma relação íntima com os recursos técnicos cinematográficos.

[...] O cinema de ficção-científica tem se desenvolvido numa direção diferente desde que os irmãos Lumière realizaram seu filme *Charcuterie mécanique (The Mechanical Butcher, 1895)*. Um curta-metragem que mostrava um porco sendo colocado em um triturador de carne de onde saiam os pedaços fatiados do animal do outro lado. O público poderia ver essa cena de trás para frente, e *Dog Factory* (Porter, 1904), um dos filmes que imitavam o filme dos irmãos Lumière, utilizava a técnica de imagem reversa para narrar sobre uma máquina onde se colocavam salsichas e do outro lado saiam cães, podendo o cliente escolher a raça que desejasse. Os primeiros vinte anos do cinema de ficção-científica foram dominados por truques desse tipo, que exploravam os efeitos especiais possibilitados pelo cinematógrafo, como câmera lenta, imagens aceleradas, telas divididas, stop-motion e imagem reversa. As narrativas desses filmes giravam em torno de raios-x, poções mágicas, insetos gigantes, bicicletas voadoras, tônicos restauradores de cabelos, supercarros, zeppelins, invisibilidade e os misteriosos efeitos da eletricidade, magnetismo, glândulas de macacos. Praticantes notáveis desse tipo de cinema incluem nomes como J. Stuart Blackton, Walter R. Booth, Segundo de Chomon, Ferdinand Zecca e Georges Méliès, o mágico pela qual esse tipo de prática cinematográfica é mais comumente associado. [...] O desenvolvimento dessas trucagens trouxeram ao cinema de ficção-científica benefícios que começaram a aparecer por volta de 1915. Proclamado pelos letrados iniciais como sendo o “primeiro filme com cenas submarinas a ser filmado”, o filme *20.000 Léguas Submarinas (Twenty Thousand Leagues under the Sea, 1916)*

informava seu público que as cenas de submarinos foram possíveis graças ao uso das invenções de Williamson, e que as cenas foram dirigidas sobre a supervisão dos irmãos Williamson, que sozinhos resolveram o problema de se filmar debaixo da água.³⁴ (2003, pp. 80-81, tradução nossa)

Concluindo, levando em conta que as particularidades da narrativa do gênero de ficção-científica levaram o cinema a utilizar certos recursos cinematográficos de forma diferenciada para resolver problemas de transposição da palavra escrita para a imagem, ou em alguns casos até criar novos recursos para resolver esses problemas, seria interessante que os estudos de literatura e cinema dedicassem maior atenção aos gêneros literários, e observassem como as particularidades de cada gênero influenciam o processo de transposição de texto literário para a mídia cinematográfica.

³⁴ No original: [...] sf cinema had been developing in a different direction since the Lumière brothers' *Charcuterie mécanique* (*The Mechanical Butcher*, 1895). A one-minute, single-scene short, it showed a pig being fed into a machine from which various cuts of pork soon emerge. Audiences might well have also seen the film projected in reverse, and one of its imitators, *Dog Factory* (Porter, 1904), utilized this basic technique to depict a machine that reconstituted strings of sausages into whatever breed of dog the customer required. 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 reversed footage. Such narratives as these films possessed hinged on Xrays, elixirs, giant insects, flying bicycles, hair-restoring tonics, supercars, dirigibles, invisibility and the mysterious powers of electricity, magnetism and monkey glands. Notable practitioners of the form include J. Stuart Blackton, Walter R. Booth, Segundo de Chomon, Ferdinand Zecca and Georges Méliès, the stage magician with whom it is most commonly associated. [...] The special position afforded to spectacle within narrative sf cinema is evident in the feature-length sf movies which began to appear around 1915. Proclaimed by its title card to be 'The First Submarine Photoplay To Be Filmed', *Twenty Thousand Leagues under the Sea* (Patton, 1916) then informs the audience that 'The submarine scenes in this production were made possible by the use of the Williamson inventions, and were directed under the personal supervision of the Williamson brothers, who alone have solved the secret of under-the-ocean photography'.

REFERÊNCIAS

- ALBERONI, Francesco. *O Erotismo – Fantasias do Amor e Realidades do Amor e da Sedução*. São Paulo: Círculo do Livro, [198-].
- ALLEN, L. David. *No Mundo da Ficção-Científica*. São Paulo: Summus, [198-].
- ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- ANTUNES, Alex. *Prefácio à Edição Brasileira*. In: GIBSON, William. *Neuromancer*. São Paulo: Aleph, 2003.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- ASIMOV, Issac. *Fundação: Trilogia*. São Paulo: Hemus, 1975.
- ASSIS, Machado de. *O Alienista*. São Paulo: Ática, 2008.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Campinas: Komedi, 2008.
- BAZIN, Andre. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELGION, Montgomery. *H.G. Wells*. London: The British Council, 1955.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema?*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BISKIND, Peter. *Seeing is Believing: How Hollywood Taught us to Stop Worrying and Love the Fifties*. New York: Pantheon Books, 1983.
- BLOOM, Harold. *H.G. Wells*. In: *Classic Science Fiction Writers*. BLOOM, Harold (org.). New York/Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1995.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BOULD, Mark. *Film and Television*. In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge University Press, 2003.
- BRADBURY, Ray, “*Os Frutos Dourados do Sol*”. In: *Os Frutos Dourados do Sol*. São Paulo: Círculo do Livro, [198-].
- BRADY, Ben. *Principles of Adaptation for Film and Television*. University of Austin, 1994.
- BRASIL, Giba Assis. *Literatura e Cinema*. In: *Jornada Nacional de Literatura (5:1993: Passo Fundo)*. Anais. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 199, pp. 195-204.

BRAUDY, Leo. *Genre: the Conventions of Connection*. In: MAST, Gerald. COHEN, Marshall. BRAUDY, Leo. *Film Theory And Criticism: Introductory Readings, Fourth Edition*. Oxford University Press, 1992.

BREGO, Antonio Carlos. *Darwinismo Social*. In: *Filosofia, Educação e Sociedade: Ensaio Filosóficos*. Campinas: Papirus, 1989.

BRITO, Mário da Silva. *Uma Literatura Premonitória*. In: *Ângulo e horizonte: de Oswald de Andrade à Ficção-Científica*. São Paulo: Martins, 1969.

BROWN, Fredric. *Brilho Estelar*. São Paulo: Grd, 1971.

BUDASZEWSKI et all. *Gêneros Literários*. In: *Os Gêneros Literários*. Porto Alegre: PUC/RS, 1973.

BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. Editora Ática, 2006.

BURROUGHS, Edgar Rice. *Coleção Tarzan – 13 Volumes*. São Paulo: Codil, 1959.

CALVINO, Ítalo. *Porque Ler os Clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMERON, James. *Exterminador do Futuro 2*. São Paulo: Warner Bros. DVD – NTSC (135 min).

CAPUZZO, Heitor. *Cinema: a Aventura do Sonho*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.

CAPUZZO, Heitor. *O Cinema Além da Imaginação*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.

CARDOSO, Luis Miguel. *A Problemática do Narrador: da Literatura ao Cinema*. In: *Lumina : Revista da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora*. Juiz de Fora, MG: Editora da UFJF, 1998, V.6, n.1/2, pp. 57-72. Jan./Dez.2003.

CAREY, John. *Os Intelectuais e as Massas: Orgulho e Preconceito entre a Intelligentsia Literária, 1880-1939*. São Paulo: Arte Poética, 1993.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ed. Ática, 1991.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Transcrições: Teoria e Práticas*. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

CHALMERS, Alan Francis. *O que é Ciência Afinal?* São Paulo: Brasiliense, 1997.

CHATMAN, Seymour. *What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)* In: MAST, Gerald. COHEN, Marshall. BRAUDY, Leo. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings, Fourth Edition*. Oxford University Press, 1992.

CLAIR, René. *Paris Adormecida*. São Paulo: Magnus Opus Collection. DVD – NTSC. (34 min).

- COSTA, Antonio. *Para Compreender o Cinema*. São Paulo: Ed. Globo, 1989.
- COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro Cinema 1*. In: História Mundial do Cinema. MASCARELLO, Fernando (org.) Campinas: Papirus, 2006.
- COSTA, Ligia Militz da. *A Poética de Aristóteles: Mimese e Verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.
- COUTO, Fernanda. *O Ataque dos Filmes B*. O Super Livro dos Filmes de Ficção-Científica. São Paulo: Ed. Abril. Jan.2005, pp. 51-55.
- CREUS, Tomás Enrique. *Do Conto ao Filme: a Transposição da Narrativa Breve ao Cinema*. Tese de doutorado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2006.
- CUNHA, J. M. S. *Literatura e Cinema: uma História de Relações Complexas*. In: MARTINS, A.M. (Org.). Itinerários de leituras: ensaios sobre literatura. Pelotas RS: EDUFPEl, 2003.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e Sentido do Texto Literário*. São Paulo: Ática, 2007.
- DOUGLAS, Gordon. *O Mundo em Perigo*. São Paulo: Warner Home Vídeo. DVD – NTSC. (94 min).
- DOYLE, Arthur Conan. *O Cão dos Baskervilles*. São Paulo: Melhoramentos, 2006.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ELLIS, John. *Star as a Cinematic Phenomenon*. In: MAST, Gerald. COHEN, Marshall. BRAUDY, Leo. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Fourth Edition. Oxford University Press, 1992.
- FENELON, Dea Ribeiro. *A Guerra Fria*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FERNANDES, Marcello, BARROS, Nazaré. - *Filosofia: 10º ano*. Lisboa: Lisboa Editora, 2003.
- FERREIRA, Argemiro. *Caça as Bruxas. Macartismo: uma Tragédia Americana*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- FIKER, Raul. *Ficção-Científica: Ficção, Ciência ou uma Épica da Época?*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- FLORESCU, Radu. *Em Busca de Frankenstein: O Monstro de Mary Shelley e seus Mitos*. São Paulo: Mercuryo, 1998.

FOKKEMA, Douwe. IBSCH, Elrud. *Conhecimento e Compromisso*. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

GANCHO, Candida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática, 2003.

GREENE, Brian. *O Universo Elegante: Supercordas, Dimensões Ocultas e a Busca da Teoria Definitiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HANSEN, João Adolfo. *Representação e Avaliação na Literatura de Machado de Assis*. Revista Ciência Hoje. Rio de Janeiro, Vol. 42, n.253, p. 27-31, Out. 2008.

HARRISON, Harry. *Filmes que Virão*. In: Simpósio FC. SANZ, José (org.). Rio de Janeiro: Artes Gráficas Gomes de Souza S.A., 1969.

HASKIN, Byron. *Guerra dos Mundos*. São Paulo: Paramount Pictures. DVD – NTSC. (85 min)

HAWKING, Stephen, *O Universo numa Casca de Noz*. São Paulo: Mandarin, 2002.

HAWKS, Howard. *A Beira do Abismo*. São Paulo: Warner Bros. DVD – NTSC. (114 min).

HEINLEIN, Robert A. *Os Filhos de Matusalém*. Lisboa: livros do Brasil. Volume nº 137 da coleção Argonauta, 1968.

HENRY, John. *A Revolução Científica: As Origens da Ciência Moderna*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

HITCHCOCK, Alfred. *Psicose*. São Paulo: Universal Pictures do Brasil. DVD – NTSC. (109 min).

HITCHCOCK, Alfred. *Rebecca – A Mulher Inesquecível*. São Paulo: Continental. DVD – NTSC (130 min).

HOBBSAWM, E. J. *Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1979.

HOBBSAWM, E. J. *Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

JOHNSON, Randall. *Literatura e Cinema*. São Paulo: T&Q, 1993.

KORFMANN, Michael. KEPLER, Filipe Kegles. *A Literatura e o Cinema como Novo Medium Artístico : Hanns Heinz Ewers e O estudante de Praga (1913)*. In: Pandaemonium Germanicum : revista de Estudos Germanísticos. São Paulo N. 12 ,2008, p. 45-64.

LANGFORD, Barry. *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburg: Edinburg University Press, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade; Formas das Sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LOVECRAFT, H.P. "Entre as Paredes de Eryx". In: *A Tumba e outras Histórias*. Porto Alegre: L&M Pocket, 2007.

LUNGARZO, Carlos. *O que é Ciência?* São Paulo: Brasiliense, 1997.

MALTBY, Richard. "To Prevent the Prevalent Type of Book": *Censorship and Adaptation in Hollywood, 1924-1934*. In: *American Quarterly*. Baltimore, Md. vol.44, n.4 (dec. 1992), pp. 554-583.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MATÉ, Rudolph. *O Fim do Mundo*. São Paulo: Paramount Pictures. DVD – NTSC/PAL. (83 min).

MAYOR, Ana Lúcia de Almeida Soutto. *No Limiar do Vazio (à beira de Clarice) : Tessituras do Poético : Modos de Contar, Formas de Pensar : Literatura e Cinema*. Tese de doutorado, Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói, BR-RJ, 2006.

MENZIES, William Cameron. *Daqui Há 100 Anos*. Pernambuco: Aurora. DVD – NTSC. (92 min).

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MORENO, Arley R. *Sobre as Relações entre Cinema e Romance - Estudo Comparativo da Obra "o processo" de F. Kafka e sua Adaptação para o Cinema por O. Welles*. In: *Revista de Letras* (São Paulo). São Paulo Vol. 11 (1968), pp. 47-63.

MORRAY, Joseph. *Origens da Guerra Fria: (de Yalta ao Desarmamento)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

NEUMANN, Kurt. *A Mosca da Cabeça Branca*. São Paulo: Classicline. DVD – NTSC. (93 min).

NYBY, Christian. *O Monstro do Ártico*. São Paulo: RKO Radio Pictures. DVD – NTSC/PAL. (87 min).

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PAL, George. *A Máquina do Tempo*. São Paulo: Warner Bros. DVD – NTSC. (103 min).

PEIRCE, Charles Sanders. *Ilustrações da Lógica da Ciência*. São Paulo: Idéias & Letras, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. *Narrativa Verbal e Narrativa Visual: Possíveis Aproximações*. In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: SENAC, 2007.

PERRAULT, Charles. *Cinderela*. São Paulo: Rideel, [198-]

PIAZZI, Pierluigi. *Comunicação Interestelar*. In: CARD, Orson Scott. *O Jogo do Exterminador*. São Paulo: Editora Aleph, 1990, pp. 345-346.

PIETRAROIA, Fábio Lacerda Soares. *Os Meios de Comunicação de Massa, a Ciência e a Ficção - Científica*. In: Facom : Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP. São Paulo n. 12 (1. sem. 2004), p. 37-43

PINTO, Manuel da Costa. *Prefácio*. In: Fahrenheit 451. São Paulo:Globo, 2006.

PLASSE, Marcel. *24 Quadrinhos por Segundo*. Revista SET. São Paulo, Vol. 3, n. 6, 31/set/1989, pp. 52-57.

POE, Edgar Allan. *O Escaravelho de Ouro e o Gato Negro*. São Paulo: Editora: Rideel, 2005.

RABER, Linda. *Protactinium*. In: Chemical and Engineering News. New York, Vol. 81, n°36, 8/set/2003, p.164.

RENOIR, Jean. *Divertimento Campestre*. São Paulo: Imovision DVD – NTSC. (90 min).

RODRIGUES, Alexandre de Abreu. *A Invasão dos B's Assassinos: o Cinema de Ficção - Científica Norte-Americano dos Anos 50 como Reflexo das Tensões do Pós-Guerra*. Monografia desenvolvida na disciplina Projeto Experimental em Propaganda I, Departamento de Comunicação Social, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, BR-RS, 2003.

RONAY, Istvan Csicsery. *As sete belezas da ficção científica*. Disponível em: <<http://br.geocities.com/worgtal/download.htm>>. Acesso em 3 mar. 2009.

RONDEAU, José Emílio. *Por 100 milhões, Até Eu*. Revista SET Terror& Ficção. São Paulo, Vol. 3, n. 6, ago/1991, pp. 17&18.

SAGAN, Carl. *O Mundo Assombrado pelos Demônios: a Ciência Vista como uma Vela no Escuro*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

SAGAN, Carl. *Ceticismo Aberto*. Disponível em: <http://www.ceticismoaberto.com/ciencia/sagan_time.htm>. Acesso em: 25 mar. 2009.

SCIENTIFIC AMERICAN. São Paulo: Ed.duetto, n.2, Jan. 2005, pp. 72-79.

SCIENTIFIC AMERICAN. São Paulo: Ed.duetto, n.3, Fev. 2005, p. 81.

SCOTT, Walter. *Ivanhoé*. Porto Alegre. Editora Globo S.A, 1972.

SEARS, Fred. *A Invasão dos Discos Voadores*. São Paulo: Sony Pictures. DVD – NTSC. (83 min).

SELEÇÕES DO READER'S DIGEST. *O Grande Livro do Maravilhoso e do Fantástico*. Lisboa: S.A.RL, 1977.

SICLIER, Jacques. LABARTHE, A.S. *Cinema e Ficção-Científica*. Lisboa: Aster, 1963.

SIEGEL, Don. *Vampiros de Almas*. São Paulo: Continental. DVD – NTSC. (80 min).

SILVA, Débora T. Mütter da. *Cinema e Literatura: um Diálogo Cada vez Mais Intenso*. In: Colóquio Sul de Literatura Comparada. Trans/versões comparatistas. Porto Alegre : Ed. da UFRGS, 2002, pp. 397-405.

SLONCZEWSKI, Joan; LEVY, Michael. *Sub-Genres and Themes*. In: The Cambridge Companion to Science Fiction. Cambridge University Press 2003.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 1993.

SODRÉ, Muniz. *A Ficção do Tempo: Análise da Narrativa de Science Fiction*. Petropolis: Vozes, 1973.

SPIELBERG, Steven. *Guerra dos Mundos*. São Paulo: Paramount home-vídeo. São Paulo: DVD – NTSC (116 min).

STAM, Robert. *Introdução a Teoria do Cinema*. São Paulo: Papyrus, 2006.

SUVIN, Darko. *The Time Machine versus Utopia as Structural Model for Science Fiction*. In: Comparative Literature Studies. University Park, Pa vol. 10, n. 4 (dec. 1973), pp. 334-352.

SWIFT, Jonathan. *As Viagens de Gulliver*. Porto Alegre. Editora Globo S.A, 1972.

THOREAU, Henry David. *Walden*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

TODOROV, Tzevetan. *Introdução a Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TOFFLER, Alvin. *Future Shock*. New York: Bantam Books, 1970.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÈ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 2008.

VENTUROLI, Thereza. *Trampolim do Tempo*. Revista Veja. São Paulo, Vol. 38, n. 28, 13/jun/2005, pp. 100-111.

WELLS, H. G. *Guerra dos Mundos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WELLS, H. G. *O Homem Invisível*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

WELLS, H. G. *A Máquina do Tempo*. São Paulo: Tecnoprint, 1972.

WELLS, H. G. *Metropolis*. Disponível em:
<<http://web.archive.org/web/20020613114118/http://www.uow.edu.au/~morgan/Metroh.html>>. Acesso em: 30 mar.2009

WELLS, H. G. *Os Primeiros Homens na Lua*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

WELLS, Simon. *A Máquina do Tempo*. São Paulo: Warner Bros. DVD – NTSC. (96 min).

WILCOX, Fred. *O Planeta Proibido*. São Paulo: MGM. DVD – NTSC. (110 min).

WISE, Robert. *O Dia em que a Terra Parou*. São Paulo: Fox Classics. DVD – NTSC. (92 min).

XAVIER, Ismail. *Do Texto ao Filme: a Trama, a Cena e a Construção do Olhar do Cinema*. In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: SENAC, 2007.

YEAWORTH, Irwin, *A Bolha Assassina*. São Paulo: Columbia. DVD – NTSC. (86 min).

GLOSSÁRIO

Cena: um conjunto de planos que formam uma narrativa.

Close: plano que enquadra um detalhe. Este plano geralmente focaliza os ombros e a cabeça de um ator, dando destaque as suas expressões faciais.

Decupagem: ato de dividir o roteiro em planos e descrever como estes planos irão se ligar uns aos outros por meio de cortes. Em um roteiro decupado (chamado de roteiro técnico) estão todos os dados técnicos da filmagem (posição e movimentos de câmara, tipo de lente a ser usada, fala de personagens, etc.)

Frame: imagem gravada por meio de processo químico na fita de celulóide do cinematógrafo. Produz a ilusão de movimento quando projetado a uma velocidade de 24 *frames* por segundo.

Freeze frame: trucagem que consiste em imprimir uma imagem na fita de celulóide do cinematógrafo várias vezes, com o objetivo de gerar uma ilusão de fotografia.

Plano: unidade mínima de narração no cinema. Começa sempre que a câmara é ligada e capta uma imagem, terminando quando a câmara é desligada.

Plano conjunto: plano que enquadra um ator dos pés a cabeça.

Plano geral: plano que enquadra uma área ampla (uma paisagem, por exemplo).

Plano médio: plano que enquadra o ator acima da cintura até a altura do peito.

Plano seqüência: um conjunto de cenas sem cortes que formam uma narrativa.

Travelling: movimento de câmara onde a câmara se desloca verticalmente ou horizontalmente apoiada numa base móvel, afastando-se ou aproximando-se do objeto filmado.

Stop trick: trucagem que consiste em filmar um objeto e logo após desligar a câmara, move-se o objeto para fora da vista da câmara e, em seguida, a câmara é ligada novamente. Quando o filme é visto o efeito produzido é de que o objeto desapareceu.

Voz off: recurso cinematográfico que consiste na voz de narração de um personagem que pode ou não participar da ação do filme, e onde a voz é sobreposta a imagens em ele pode ou não fazer parte.