



Comunicação Midiática

Revista Comunicação Midiática

ISSN: 2236-8000

v. 13, n. 1, p. 126-139, jan./abr. 2018

A função da “atmosfera” e o efeito de “fantástico” no cinema de ficção científica lo-fi contemporâneo: os casos de *Love, Sound of my Voice* e *Under the Skin*

La función de la "atmósfera" y el efecto de "fantástico" en el cine de ciencia ficción lo-fi contemporáneo: los casos de *Love, Sound of my Voice* y *Under the Skin*

The role of the “atmosphere” and the effect of “fantasy” in the contemporary lo-fi sci-fi film: *Love, Sound of my Voice* and *Under the Skin*

Alfredo Suppia

Professor de cinema do Departamento de Cinema e do Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes, Unicamp. alsuppia@gmail.com

RESUMO

Este trabalho pretende investigar o cinema de ficção científica *lo-fi* contemporâneo à luz dos conceitos de “atmosfera”, nos termos de H. P. Lovecraft (2011), e de “fantástico”, nos termos de Tzvetan Todorov (2008). Para tanto são analisados três filmes tidos como exemplares de um cinema de ficção científica *lo-fi*: *Love*, de Will Eubank (2011), *Sound of my Voice* (2013), de Zal Batmanglij, e *Under the Skin* (2013), de Jonathan Glazer. Nossa hipótese é a de que o cinema de ficção científica *lo-fi* contemporâneo revisita postulados estéticos previamente discutidos por Lovecraft e Todorov.

Palavras-chave: cinema de ficção científica; lo-fi sci-fi; H. P. Lovecraft; Tzvetan Todorov; fantástico.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo investigar el cine de ciencia ficción contemporánea lo-fi en relación con los conceptos de "atmósfera", según H. P. Lovecraft (2011), y "fantástico", según Tzvetan Todorov (2008). Por tanto, se analizan tres películas tomadas como ejemplo de la ciencia ficción de baja fidelidad: *Love*, de Will Eubank (2011), *Sound of my Voice* (2013), de Zal Batmanglij, e *Under the Skin* (2013), de Jonathan Glazer. Nuestra hipótesis es que el cine de ficción científica lo-fi contemporáneo revisita postulados estéticos previamente discutidos por Lovecraft y Todorov.

Palabras clave: cine de ciencia ficción; Lo-fi sci-fi; H. P. Lovecraft; Tzvetan Todorov; fantástico.

ABSTRACT

This work aims to investigate the contemporary lo-fi sci-fi cinema in relation to H. P. Lovecraft's concept of “atmosphere” (2011), and Tzvetan Todorov's theory on the “fantastic” (2008). In so doing, three lo-fi sci-fi films will be investigated: Will Eubank's *Love* (2011), Zal Batmanglij's *Sound of my Voice* (2011) and Jonathan Glazer's *Under the Skin* (2013). The hypothesis herein discussed is that contemporary lo-fi sci-fi films have been revisiting aesthetic postulates previously tackled by Lovecraft and Todorov.

Keywords: science fiction fillm; lo-fi sci-fi; H. P. Lovecraft; Tzvetan Todorov; fantastic.

Introdução

O cinema de ficção científica (FC) *lo-fi* (ou *Low-fi sci-fi*, no original em inglês), diz respeito a uma safra de filmes, geralmente de baixo orçamento e “independente”, que se insere de maneira específica no contexto mais amplo do cinema de FC. Segundo definição do website *Lo-fi Sci-fi*¹, o cinema de FC *lo-fi* compreende “[f]ilmes que têm mais especulação do que efeitos espetaculares. Mais focados em grandes ideias do que em grandes orçamentos”². O termo *lo-fi sci-fi* remete, no entanto, a um contexto mais amplo, com ponto de partida na música ou nas artes sonoras. Marcelo Conter assinala que “*Lo-fi* são registros fonográficos musicais de baixa definição, reconhecidos na maior parte das vezes no uso de equipamentos deteriorados (...), e que produzem uma crítica tecnológica do modo como a música pop é constituída pela indústria fonográfica” (2013, p. 1). Ainda segundo Conter,

Em termos de estética, uma das contribuições do lo-fi está na incorporação dos ruídos dos equipamentos elétricos, eletrônicos e magnéticos na paisagem sonora musical, atualizando e embaralhando os conceitos de sinal e ruído, e, principalmente, as noções de tonalismo e de notação musical na partitura, uma vez que este não consegue transcrever ruídos (Conter, 2013, p. 10).³

Um cinema de FC *lo-fi* poderia ser, nesse sentido, um cinema que cultua um paradigma analógico, determinadas imperfeições estéticas e “ruídos” na contramão do cinema *mainstream* de celebração das “tecnologias de última geração”, por sua vez identificadas com o termo *hi-fi*.

Este trabalho tem por objetivo investigar os conceitos de “atmosfera” (Lovecraft 2011) e “fantástico” (Todorov 2008) no cinema de FC *lo-fi*, partindo da análise fílmica de três produções frequentemente associadas a esse gênero (ou subgênero): *Love* (2011), de Wil Eubank, *Sound of my Voice* (2011), de Zal Batmanglij, e *Under the Skin* (2013), de Jonathan Glazer (no Brasil, lançado como *Sob a Pele*).

Em que pese a heterogeneidade do cinema de FC dito *lo-fi*, bem como o fato de que nem todos os seus representantes apresentam o mesmo grau de inventividade e apreço a narrativas intelectualmente instigantes, nossa hipótese inicial é a de que um aspecto eventualmente comum a boa parte dessa filmografia em questão talvez seja o investimento em “atmosfera”, por vezes em detrimento daquilo que se convencionou chamar, vulgarmente, de “ação”⁴.

Sob essa perspectiva, filmes como *Punishment Park* (1971, dir. Peter Watkins), *Upstream Color* (2013, dir. Shane Carruth), *Computer Chess* (2013, dir. Andrew Bujalski) ou *A Lagosta* (*The Lobster*, 2015, dir. Yorgos Lanthimos), capitalizariam muito mais sobre sua atmosfera pro-fílmica, construída extra e intra-diegeticamente, do que sobre cenas de ação avulsas. A estranheza provocada por tais filmes resultaria muito mais de seu investimento calculado em atmosfera do que em personagens inauditos ou situações espetaculares. De acordo com o *Penguin's Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* (1999, p. 59), o conceito de atmosfera responde pelo

Humor e sentimento, a qualidade intangível que apela tanto à percepção sensorial quanto extra-sensorial, evocados por uma obra de arte. Por exemplo, a cena de abertura em *Hamlet*, tensa e apreensiva, e até mesmo frenética. Em contraste, o começo de *O Alquimista*, de Ben Jonson, claramente indica que a peça será cômica ao ponto do pastelão. Um exemplo excelente no romance é a descrição de Egdon Heath feita por Hardy em *The Return of the Native*⁵

Nessa mesma obra de referência, o conceito de “atmosfera da mente” (*atmosphere of the mind*), cunhado por Henry James, parece complementar. Trata-se de um termo que denota o que o autor subjetivo (*subjective writer*) de um romance procura transmitir ao leitor, um estratagemma que permite que o leitor, num dado momento, “habite” a “mente do autor”, “respire seus ares” e seja permeado por sua visão original (James, 1999, p. 59).

Atmosfera, por H. P. Lovecraft

Nesse sentido, um ensaio de H. P. Lovecraft parece esquemático e premonitório do cinema de FC *lo-fi* aqui debatido. Trata-se de “Notas sobre a ficção interplanetária”, texto escrito em meados de 1934, no qual Lovecraft oferece um ensaio prescritivo de como a FC deve ser explorada, de maneira a poder fazer sua justa reivindicação à seriedade artística e mérito literário, assim evitando “[a] insinceridade, o convencionalismo, o lugar-comum, a artificialidade, a falsa emoção e a extravagância pueril [que] reinam triunfantes nesse gênero saturado (...)” (2011, p. 89). Segundo Lovecraft (2011, p. 91, grifos no original), “[o] verdadeiro ‘herói’ de um conto maravilhoso não é ser humano algum, mas apenas um *conjunto de fenômenos*. (...) A atmosfera, e não a ação, é o que deve ser cultivado no conto maravilhoso”. Autor do célebre conto “A cor que caiu do espaço” (“*The color out of space*”, publicado em *Amazing Stories* em 1927), Lovecraft (2011, p. 90) observa que, para superar a barreira da inverossimilhança, o escritor de literatura fantástica deve atentar “[a]o emprego de um realismo meticuloso (...), somado a um acúmulo de natureza atmosférica ou emocional da mais absoluta sutileza”.

A reboque da prescrição do investimento em atmosfera, Lovecraft invoca intensamente (um)a ideia de realismo literário. Nas cerca de 10 páginas que totalizam seu ensaio, o autor utiliza enfaticamente a palavra “realismo” por cerca de seis vezes, ao menos uma vez o adjetivo “realista”, e pelo menos duas vezes o conceito de “verossimilhança”. Lovecraft (2011, p. 92-93) destaca o “realismo na ambientação”, julgando que

Uma boa história interplanetária deve ter personagens humanos e realistas; não os cientistas, assistentes pérfidos, heróis invencíveis e lindas heroínas filhas de cientistas como o lixo habitual deste jaez. A bem da verdade, não há motivo para que haja qualquer “vilão”, “herói” ou “heroína”. Esses tipos artificiais pertencem a formas de enredo artificiais e não têm lugar na ficção séria de qualquer espécie (Lovecraft, 2011, p. 94).

Em sua diatribe, Lovecraft parece referir-se à fórmula narrativa recorrente no que se convencionou chamar de *space opera*, sub-gênero da FC muito comum na literatura *pulp* de seu tempo. Vale lembrar que a *space opera* e sua fórmula foram prontamente importadas pelo cinema, subsistindo até hoje em algumas das mais caras superproduções de Hollywood. Ao sugerir o descarte de fórmulas fáceis e estereótipos, Lovecraft enfatiza: “[o] tom adotado

deve ser o realismo, não o romance” (Lovecraft, 2011, p. 94). Recapitulando, a atenção à atmosfera na narrativa fantástica (aqui “conto maravilhoso”, ou ainda “ficção interplanetária”) deve, portanto, seguir os preceitos do “realismo”. Pergunta-se, então, se tal orientação ou característica não poderia ser também observada no cinema de FC *lo-fi* contemporâneo.

Ao condenar o apelo comercialmente seguro a personagens estereotipados inseridos em estruturas narrativas formulaicas, poderíamos concluir que Lovecraft desloca o foco de interesse do protagonista e da ação em si mesmos para as repercussões da atmosfera na subjetividade dos personagens. Sob o signo do realismo literário em sentido lato, Lovecraft sentencia que “[t]udo o que um conto maravilhoso almeja é pintar, de maneira séria, o retrato convincente de um determinado sentimento humano” (Lovecraft, 2011, p. 92, grifos no original). Perguntamo-nos se o mesmo axioma ou diagnóstico não poderia ser aplicado à análise de alguns dos mais comentados filmes de FC *lo-fi* contemporâneos, tais como *Sleep Dealer* (2008, dir. Alex Rivera), *Upstream Color*, *Não me Abandone Jamais* (*Never Let me Go*, 2010, dir. Mark Romanek) ou *A Lagosta*, e especialmente ao caso dos três filmes aqui analisados em maior profundidade: *Love, Sound of my Voice* e *Under the Skin*. Não seriam todos esses filmes focados na subjetividade de personagens em sua reatividade a uma atmosfera minuciosamente construída? Lembremos de um curta-metragem prototípico (talvez mesmo fundador) de um suposto cinema de FC *lo-fi*, *La Jetée* (1962), de Chris Marker, e de como sua narrativa se desenvolve apoiada “[n]a história de um homem marcado por uma imagem de infância”⁶. Do início ao fim, sem concessão ao espetáculo comumente associado ao cinema de FC industrializado, *La Jetée* configura uma atmosfera narrativa singular, baseada na obsessão de um viajante do tempo por um fragmento de memória.

O conceito de atmosfera reaparece posteriormente a Lovecraft nas preocupações de diversos autores, dentre eles Roland Barthes (2012). Cioso dos deslizamentos a que está sujeito o termo “realismo”, Barthes concentra-se numa investigação das transformações da categoria da verossimilhança em sua proposta de “efeito de real” (*effet de réel*). O ensaio de Barthes (1968) demonstra que nem sempre a verossimilhança e o realismo puderam ser superpostos – a verossimilhança em sua acepção mais antiga ou clássica seria, no fundo, refratária à factualidade e à lógica que hoje tendemos a julgar como realista.

Toda a cultura clássica viveu durante séculos com a ideia de que o real não podia em nada contaminar a verossimilhança; primeiro porque a verossimilhança nunca é mais do que o opinável: está inteiramente sujeita à opinião (do público); Nicole dizia: “Não se deve olhar as coisas como são em si mesmas, nem tais como as conhece quem fala ou escreve, mas com relação apenas àquilo que delas sabem os que lêem ou ouvem”; em seguida, porque ela é geral, não particular, o que é a História, acreditava-se (...). Por esse mesmo fato, há ruptura entre a verossimilhança antiga e o realismo moderno; mas, por isso mesmo também, nasce uma nova verossimilhança, que é precisamente o realismo (entenda-se todo discurso que aceita enunciações só creditadas pelo referente) (Barthes, 2012, p. 189)

Similarmente ao que Roman Jakobson (2013) faz com a obra de autores russos, Barthes examina o “inessencial” nas narrativas de Flaubert e outros autores do realismo literário do século XIX. A investigação desses elementos virtualmente inessenciais à narrativa, descrições pormenorizadas de cenários ou objetos, ilustra a argumentação de Barthes em favor de um “efeito de real”.

[N]o momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo; o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito não só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (Barthes, 2012, p. 190).

O *efeito de real* de Barthes poderia trazer embutido em si a aceitação do relativismo realista apontada por Jakobson (2013, p. 110), bem como a irrefutabilidade do realismo conjurada por Karl Popper (2010, p. 218)⁷. Antes de mais nada, porém, o *efeito de real* de Barthes supõe uma atmosfera, e é nesse sentido que pode ser conectado ao ensaio de Lovecraft (2011). Ao comentar uma descrição feita por Flaubert em “Um Coração Simples” (1877) – a do velho piano sob um barômetro com uma pilha piramidal de livros sobre ele –, Barthes chama atenção para o fato de que nenhum dos objetos descritos na referida cena tem qualquer função estrutural na narrativa. Tratam-se, na verdade, de “indexadores” de atmosfera, com a mera função de afirmar “nós somos reais”, assim significando a categoria de realidade que sustenta a verossimilhança da narrativa, garantindo que “ela aconteceu” (Macey, 2001, p. 325).

A reboque das breves observações acima a respeito dos conceitos de “atmosfera”, “realismo” e “verossimilhança”, perguntamo-nos se, em sua estratégia de privilegiar a construção de uma atmosfera narrativa nos termos de Lovecraft (2011), filmes de FC *lo-fi* apresentariam, portanto, uma ênfase na reatividade subjetiva de seus personagens à respectiva atmosfera construída pela narrativa. No lugar de personagens rigorosamente pró-ativos ou objetivamente reativos, os personagens do cinema de FC *lo-fi* muitas vezes ganham espessura no atrito de sua intimidade com a atmosfera ficcional construída. Como nos casos de filmes como *Upstream Color*, *Pi* (1998, dir. Darren Aronofsky), *Take Shelter* (2011, dir. Jeff Nichols), *Mauvais Sang* (1986, dir. Leos Carax), entre outros títulos. A “jornada do herói”, de Joseph Campbell (1995), ou mesmo a “jornada do escritor”, de Christopher Vogler (2006), talvez não sejam, portanto, modelos muito úteis à análise narratológica de filmes de FC *lo-fi*. Por outro lado, as ênfases na “atmosfera” e na “reatividade subjetiva” (ou psicologia dos personagens) parecem aludir a uma longa trajetória na ficção especulativa ou literatura fantástica, fatores prescritos por H. P. Lovecraft já em seu ensaio de 1934.

Sound of my Voice

Se o apreço à atmosfera narrativa estiver correto, outro aspecto geralmente observado em filmes de FC *lo-fi* é sua parcimônia ou seletividade no que diz respeito ao oferecimento de explicações científicas ou detalhes que porventura justifiquem a discrepância do universo ficcional em sua relação com o mundo empírico do leitor (ou espectador). E aqui Lovecraft (2011, p. 94-95) parece novamente instrutivo, recomendando que, “[a] fim de evitar problemas complexos de física, o melhor é não fornecer muitos detalhes ao descrever a invenção”. Lembremos agora da viagem no tempo em *La Jetée*, e mesmo em *Je t'aime, Je t'aime* (1968), de Alain Resnais, ou ainda da suposta viagem no tempo de *Sound of my Voice*, um

legítimo *lo-fi* contemporâneo que muito remete ao curta de Marker, bem como ao longa argentino *Hombre Mirando al Sudeste* (1986), de Eliseo Subiela. Se por um lado Lovecraft (2011, p. 95) recomenda a parcimônia explicativa, por outro condena a negligência em relação à “minuciosa observância dos fatos científicos”, no sentido de evitar qualquer problema mais imediato à sustentação “[d]a impressão de verossimilhança e realismo”. Perto de concluir, o autor admite que “[a]venturas podem muito bem ser introduzidas, porém devem estar sempre subordinadas ao realismo – apresentadas como o desdobramento necessário das condições existentes, e não como emoções sintéticas criadas como um fim em si mesmas” (Lovecraft, 2011, p. 97). Um filme de FC *lo-fi* contemporâneo como *Sound of my Voice* investe francamente na tessitura de uma atmosfera, mas nem por isso se esgota na descrição extremada, nem descuida do drama intelectualmente provocativo. Há ação em *Sound of my Voice*, tanto quanto investimento em atmosfera – porém ação calculada em função de um efeito premeditado de “estranhamento cognitivo” (Suvin, 1979). Como se o cinema de FC *lo-fi* fosse, de fato, mais um cinema de atmosfera e “micro-ações” do que propriamente do espetáculo e da aventura. Um cinema no qual o *efeito de real* de Barthes ganharia proeminência – como na literatura de Flaubert analisada pelo semiólogo francês. Nos filmes de FC *lo-fi*, a ênfase na atmosfera e em micro-ações acentua o efeito de real barthesiano (aqui adaptado ao contexto audiovisual), por meio de uma *mise-en-scène* e da mobilização de elementos que não assumem função crucial na economia narrativa – no sentido de “avançar” uma fábula baseada em relações inequívocas de causa e efeito (Macey, 2001, p. 324). Tais qualidades observadas em *Sound of my Voice* aproximam ainda uma boa parcela de filmes de FC *lo-fi* de outra categoria contemporaneamente discutida, a dos *puzzles films*, como em Buckland (2009). Filmes como *The Signal* (2014), de Wil Eubank, são sobretudo *puzzle films*, ou *mind-boggling films*, antes mesmo de serem detectados como FC *lo-fi*. Sob essa perspectiva, o longa alemão *Yella* (2007), de Christian Petzold, também poderia ser citado no rol de filmes de FC *lo-fi*.

Em *Sound of my Voice*, a atmosfera encontra seu pivô na misteriosa personagem Maggie (Brit Marling), que se diz originária do futuro (o ano de 2054). O verdadeiro protagonista, porém, acaba sendo o cético Peter Aitken (Christopher Denham). Peter e sua namorada Lorna (Nicole Vicius) começam a frequentar uma seita secreta, formada em torno de Maggie, no porão de uma residência não identificada. Peter almeja ganhar o prêmio Pulitzer escrevendo uma matéria sobre a formação de seitas e charlatanismo. Conforme vão sendo cada vez mais acolhidos por Maggie e seus acólitos, Peter e Lorna começam a ter suas certezas desafiadas. Gradativamente, a dúvida e a desconfiança se instalam também no relacionamento entre os dois. Filme rodado majoritariamente em internas, *Sound of my Voice* constrói seu efeito de estranhamento cognitivo totalmente baseado no fora-de-campo, nas relações inter-subjetivas e no relato fantástico de uma suposta “viajante do tempo”.

Love

Em *Love* - amálgama minimalista de *2001: Uma Odisséia no Espaço* (2001: *A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, e *Solaris* (1971), de Andrei Tarkovsky -, o drama se configura a partir do confinamento de um astronauta na Estação Espacial Internacional (ISS). Para *Love*, o diretor Wil Eubank construiu uma “estação espacial” no quintal da casa de seus pais, com aproximadamente US\$ 17,000 gastos em produtos da rede Home Depot. Com orçamento total de US\$ 500,000, *Love* precedeu *Gravidade* (*Gravity*, 2013), de Alfonso Cuarón, em cerca de 2 anos. Indicado ao Oscar em várias categorias (e vencedor de algumas estatuetas),

Gravity consumiu cerca de US\$ 130 milhões numa produção estrelada por Sandra Bullock e George Clooney (Steinberg, 2014). O *gap* criativo e mesmo estético entre os dois filmes talvez não seja tão abissal quanto aquele que separa as cifras de suas produções. O cinema de FC *lo-fi* tem demonstrado reiteradamente que é possível “fazer mais com menos”. Mas o conceito não se resume a apenas isso.

Love é virtualmente um filme de “anti-ação”, uma vez que seu protagonista atravessa todo o tempo narrativo em compasso de espera. Neste longa de estreia de Eubank, o astronauta Lee Miller (Gunner Wright) encontra-se perto de concluir sua missão na Estação Espacial Internacional, em órbita ao redor da Terra, e aguarda uma espécie de “troca de turno”. A rotina do astronauta é absolutamente enfadonha, limitada pelo espaço exíguo da estação espacial. Quando chega o momento de seu retorno, porém, a missão de resgate é postergada. Diálogos com a central da missão na Terra informam ao astronauta que alguns problemas em solo estariam atrasando o resgate de Miller. O caso não é esclarecido, a espera se prolonga e o astronauta vai pouco a pouco perdendo o autocontrole. Num dado momento, a comunicação com a Terra é cortada. A esta altura supõe-se que uma guerra mundial esteja em curso, e que essa seja a razão pela qual Miller é “deixado para trás” na estação orbital. O filme termina numa chave dúbia, em que pode ser sugerido o contato de Miller com uma inteligência extraterrestre. O longa seguinte de Eubank, *The Signal* (2014), com orçamento maior e atuação de uma estrela hollywoodiana (Laurence Fishburne), reveste-se da mesma aura de mistério, até mais acentuado, mas conclui de forma mais explícita sobre o tema dos “contatos imediatos de terceiro grau”.

Under the Skin

É no íntimo de Peter, de *Sound of my Voice*, e do astronauta Lee Miller, de *Love*, que ecoa ou reverbera as respectivas atmosferas cuidadosamente construídas em ambos os filmes. O que nos leva ao terceiro filme privilegiado neste trabalho. Atmosfera, nos termos de Lovecraft (2011), é também essencial a *Sob a Pele* (*Under the Skin*, 2013), de Jonathan Glazer, fábula de invasão alienígena rodada em estilo semi-documentário, e narrada de forma semi-documental, com foco narrativo sobre a personagem “alienígena” e máximo “estranhamento cognitivo” (Suvín, 1979) amparado em economia de detalhes, sugestão e fora-de-campo. Com uma atmosfera construída sobre absoluta economia de explicações narrativas, *Under the Skin* narra a trajetória na Terra de um alienígena predador (Scarlett Johansson) e sua tomada de consciência acerca de sua própria individualidade.

Under the Skin é um *indie* com orçamento acima da média *lo-fi*, mas seu caso de produção vale a pena ser citado. Glazer utilizou câmeras escondidas para capturar Scarlett Johansson encenando de improviso com não-atores na Escócia. Para estrelar o filme, a atriz aceitou uma cifra muito abaixo de sua remuneração normal. *Under the Skin* foi concebido como um filme de US\$ 40 milhões, com Brad Pitt co-estrelando a produção, mas acabou realizado sem o astro americano por cerca de US\$ 11 milhões. Glazer e sua equipe reduziram reiteradamente suas ambições para conseguir realizá-lo. Uma cena de abertura que mostraria um alienígena sendo sintetizado no espaço, a qual isoladamente teria custado mais de US\$ 1,5 milhões, foi substituída pelo enigmático *close-up* de um olho (Steinberg, 2014). A viagem da criatura alienígena à Terra é muito mais sugerida do que efetivamente mostrada, e praticamente o filme inteiro se ampara no poder da sugestão e do fora-de-campo. O caso nos faz

lembrar de filmes B dos anos 1940 e 50, do horror e estranhamento cinematicamente sugeridos, como na obra de Jacques Tourneur, diretor de *Cat People* (1942). Seria o cinema de FC *lo-fi* um filme B revisitado, com os benefícios da tecnologia digital contemporânea e traços mais assumidamente autorais? Por outro lado, vale a pena lembrar que o *lo-fi sci-fi* não se confunde automaticamente com um cinema marginalizado, no sentido de estar à margem da grande indústria do entretenimento, nem com um cinema de baixo orçamento *tout court*, segundo o que já discuti em outras ocasiões (Suppia, 2016). Conforme investigado por Conter no contexto da música pop, com foco na banda *Guided by Voices*,

[...] numa leitura não apenas sincrônica da margem e do centro, mas também diacrônica, percebe-se que não se pode dizer que ele [o *lo-fi*] é/está marginal em relação à música pop. Ao longo do tempo, ele também é incorporado pelo núcleo da música pop e acaba fazendo parte das expressões do *mainstream*. (...) O que antes era sinônimo de produto amador na década de 1980, feito na garagem de casa para mostrar para os amigos, passa a fazer parte da estruturalidade da música pop (Conter, 2013, p. 6).

Casos análogos podem ser encontrados no contexto cinematográfico, haja vista o próprio histórico de cooptação de cineastas independentes por grandes estúdios, ou a emulação estética de traços supostamente “autorais” ou “independentes” em produtos altamente industrializados, para consumo massivo – e.g. o filme *Cloverfield* (2008), de Matt Reeves.

Um aspecto comum aos três filmes aqui comentados (*Sound of my Voice*, *Love* e *Under the Skin*), relativo à maneira pela qual cada um deles constrói sua atmosfera, diz respeito à exploração cinemática do confinamento. Todos os três filmes são sobre personagens confinados, com ações limitadas a espaços internos exíguos. Em *Sound of my Voice*, Maggie nunca abandona o porão da residência secreta, e é no mesmo espaço que Peter enfrenta seus maiores desafios. Em *Love*, o astronauta permanece confinado aos cubículos que correspondem aos módulos da estação espacial. Em *Under the Skin*, embora tenhamos várias cenas rodadas em externas, destacam-se as cenas rodadas no interior da van conduzida pela personagem de Scarlett Johansson e, mais ainda, os interiores das casas misteriosas para os quais a alienígena atrai suas vítimas. Casas aparentemente pequenas e com fachadas empobrecidas, esses domicílios reservam um espaço negro aparentemente infinito em seu interior. Não há paredes ou teto, e apenas a alienígena é capaz de caminhar sobre o chão. Suas vítimas, à medida que caminham no interior negro dessas casas, acabam submergindo envoltos num estranho líquido, como que vitimados por areia movediça. Embora o interior dessas casas pareça sem limites, a sensação de clausura advinda das cenas de “afogamento” é marcante. Clausura e até mesmo claustrofobia. Todos os filmes aqui privilegiados – *Sound of my Voice*, *Love* e *Under the Skin* – exploram geografias e sensações cinemáticas de clausura e/ou claustrofobia na construção de suas respectivas atmosferas. A rigor a clausura, o confinamento, o espaço exíguo ou limítrofe são todos fatores que favorecem a economia de detalhes, a sugestão e o tensionamento do fora-de-campo, talvez muito mais do que cenas de espaços mais amplos.

Levando-se em conta que o ensaio de Lovecraft é notadamente breve, permeado de insinuações autobiográficas, pouco preciso em alguns momentos e até mesmo contraditório em outros, perguntamo-nos se seu ideal de “ficção interplanetária” não poderia ser encarado como um esquema prototípico, ou embrião criativo comum a todo o cinema de FC *lo-fi* contemporâneo, na medida em que a maioria dos filmes abrigados sob essa definição (senão

todos) apresenta(ria) as seguintes características: (1) valorização de sua atmosfera, por vezes em detrimento de uma “ação” mais tradicionalmente estruturada, lógica ou envolvente, (2) escape a estruturas narrativas mais tradicionais (universalmente aceitas) e sua respectiva organização de personagens, (3) recurso a um estilo narrativo de orientação realista, em sentido lato (variável em termos de afiliação formal, estética ou ideológica, caso a caso), e (4) ênfase na reatividade subjetiva⁸ de seus personagens à situação dramática, manifesta sobretudo na atmosfera construída pela narrativa.

Sobre o fantástico nos termos de Todorov

Filmes de FC *lo-fi* como *Hombre Mirando al Sudeste*, *Sound of my Voice* e mesmo *Love* remetem também à categoria de “fantástico” segundo Tzvetan Todorov (2008), um grau de fabulação a meio caminho entre o “estranho” (o gótico) e o “maravilhoso” (o *fairy tale*), no qual a indiscernibilidade dos fenômenos sobrenaturais representados instala uma dúvida penetrante no leitor/espectador. Segundo Todorov:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (Todorov, 2008, p. 31).

Em que pese a frequente economia de detalhes e ambiguidade verificável na maioria dos filmes comentados neste trabalho, talvez resida aqui outra qualidade notável do cinema de FC *lo-fi*: seu pouco apreço à pedagogia excessiva do cinema de Hollywood e, consequentemente, seu potencial acolhimento da dúvida, divergência e polissemia, atributos eventualmente necessários à ficção fantástica.

Love já foi comparado a *Gravidade* no que tange a seus custos de produção (Steinberg, 2014), mas não em termos de sua afiliação genérica, ou do eventual fantástico em sua narrativa. *Gravidade*, por sua vez, já foi apontado como drama espacial, não necessariamente um filme de FC. Isso porque rigorosamente todos os eventos narrados em *Gravidade* são absolutamente possíveis e plausíveis no contexto atual de mundo histórico: um “passeio” de astronautas no espaço, um acidente em órbita ou o incêndio num módulo orbital, entre outros exemplos. O “efeito” de FC em *Gravidade*, portanto, segundo uma perspectiva mais “purista” ou radical, é frágil, pois baseia-se apenas em seu caráter de aventura espacial, narrativa ambientada no espaço da órbita terrestre. *Love*, por sua vez, desenvolve-se no mesmo diapasão até pouco mais de um terço do tempo de sua narrativa. Até esse ponto, o astronauta Lee Miller vive rotinas virtualmente naturais ao espectador contemporâneo, relativas a sua estadia na Estação Espacial Internacional. Uma sequência em particular, com início aproximadamente aos 32 minutos de exibição do filme, instala um *novum* – nos termos de Darko Suvin (1979, p. 64)⁹ que, por sua vez, dispara o “estranhamento cognitivo” – novamente Suvin (1979). Trata-se da sequência em que o astronauta contempla a Terra de uma das escotilhas da estação e verifica um *blackout* no hemisfério norte, com explosões e o apagamento sequencial de todas as luzes correspondentes aos centros densamente povoados dessa parte do planeta. Essa sequência sugere definitivamente uma situação hipotética ou especulativa de caos na civilização, tratando-se do indicativo audiovisual do que é sugerido em diálogos lacônicos

ou interrompidos entre o centro de controle da missão e o astronauta: uma Terceira Guerra Mundial estaria em curso naquele exato momento.

A partir desse momento, *Love* enquadra-se perfeita e confortavelmente no “modelo” da FC, no esquema da ficção especulativa. Até esse ponto, o elemento fantástico encontrava-se virtualmente ausente da narrativa. Seu efetivo afloramento só pode ser evidenciado a partir desse primeiro terço completo do filme, quando Lee Miller começa a vivenciar mais intensamente eventos estranhos no interior da estação espacial. As sequências correspondentes instalam uma situação de dúvida ou hesitação no próprio personagem em relação à natureza das experiências que vivencia, mas desdobra-se também para o espectador – afinal, afora o componente das memórias do protagonista, seria tudo indício de demência produzida pelo logo período de confinamento? Ou seria mesmo o astronauta o único sobrevivente da espécie humana e, por esse motivo, objeto de contato por parte de uma inteligência extraterrestre?

Love poderia ser assim dividido em três partes, três terços no que diz respeito a seu regime de representação. Num primeiro terço, a narrativa discorre de forma naturalista como drama espacial, no segundo terço assume as características mais genuínas de uma ficção especulativa, no caso a FC, e no terço final adota um tom mais agudo de ficção fantástica nos termos de Todorov (2008). O diálogo com o *2001* de Kubrick (seja por meio da citação, homenagem ou paródia) é intenso, e atravessa todo o filme, cuja narrativa se estrutura de forma virtualmente “não-linear”, pontuada por *flashbacks* e eventuais *flashforwards*.

Em *Sound of my Voice*, também, a narrativa (dividida em sete segmentos) inicia em modo mais evidentemente naturalista. Por volta dos 12 minutos e 50 segundos de exibição, Maggie (Brit Marling) se apresenta como uma “viajante do tempo”, vinda do futuro, mais precisamente do ano 2054. Essa afirmação encerra o 1o “capítulo” do filme. Neste momento instala-se um “efeito” de FC hesitante. Caso a personagem seja mesmo oriunda do futuro, esse efeito se consubstancia. Caso contrário, a narrativa retorna ao drama naturalista acerca de uma seita em torno de uma charlatã, ou de uma personagem mentalmente perturbada. Conforme já descrito acima, os personagens Peter e Lorna começam como céticos, descrentes do discurso de Maggie que se infiltram na seita para reunir provas de charlatanismo. Peter quer escrever uma história que lhe dará o prêmio Pulitzer, e age desde o início como um infiltrado que não se deixa convencer pelos encantos de Maggie. A dúvida nos personagens vai se instalando pouco a pouco, a começar por Lorna, que começa a sentir ciúmes e desconfiar da própria sinceridade de Peter. Podemos dizer que o *novum*, nos termos de Suvin (1979, p. 64), se instala no exato momento em que o filme revela a existência de Maggie, suposta “viajante do tempo” em torno da qual se organiza a seita secreta. Há dúvida e hesitação entre os personagens, estendida ao espectador implícito. Mas o fantástico da trama se consubstancia de fato na sequência final, em que o aparentemente mais cético dos personagens sucumbe à dúvida e hesitação definitivos, ao testemunhar Maggie e a pequena Abigail Pritchett (Avery Pohl) praticando um cumprimento de mãos codificado. Maggie havia confidenciado a Peter que a pequena Abigail era sua verdadeira mãe, isto é, que a criança, depois de adulta, daria à luz a própria Maggie no futuro. Essa confidência só faria sentido se o relato de viagem no tempo de Maggie fosse autêntico. Peter desconfia desde o começo de Maggie, mas sucumbe à dúvida quando assiste à criança realizando a sequência de movimentos com as mãos, a mesma sequência que apenas os iniciados na seita poderiam saber. Até aquele momento, tudo indica que Maggie e Abigail nunca se viram. A narrativa conclui totalmente no modo fantástico, com uma “sensação de maravilhoso” que arrebatou o personagem Peter

e amplifica a dúvida e hesitação típicos do gênero, nos termos de Todorov (2008), estendendo-a também agora ao espectador.

Aqui observamos uma característica eventualmente relevante para os filmes de FC *lo-fi*. Diferentemente de filmes de FC “tradicionais”, ou do grosso da ficção fantástica conforme examinada por Todorov (2008) – em que a narrativa se inicia no modo fantástico, mas não consegue sustentar a hesitação por todo o tempo, e acaba finalizando nos modos “estranho” ou do “maravilhoso científico” (a FC) -, o cinema de FC *lo-fi* costuma iniciar suas narrativas nos modos naturalista, estranho ou maravilhoso científico, e as termina, isto sim, no modo fantástico, por meio da instalação de uma dúvida ou hesitação definitiva no espectador, e através de seus personagens. São esses os casos de *Love* e *Sound of my Voice*.

A atmosfera no cinema de FC *lo-fi*, arrisco dizer, corresponde a uma construção de ambiência narrativa que, seguindo o comportamento físico dos gases, encontra-se sujeita a variações de pressão, instabilidades e “mudanças climáticas”. Assim, suponho que tanto maior o investimento em atmosfera no cinema de FC *lo-fi*, quanto mais aberta e “permeável” essa mesma atmosfera estiver ao julgamento do espectador, mais instável, volúvel e etérea, no sentido de poder ser “preenchida” por reações subjetivas do mesmo espectador. Por outro lado, um filme de FC cuja atmosfera é “fechada” - isolada de qualquer intervenção subjetiva interpretativa por parte de seu espectador, excessivamente pedagógica, e “blindada” com respeito a qualquer dúvida ou hesitação por parte de seu espectador -, comporta-se como narrativa baseada em ação, pura e simplesmente. Enquanto a atmosfera num filme de FC *lo-fi* é da ordem da conotação, a atmosfera de um filme de FC em sua variante mais popular e comercialmente aceita é da ordem da denotação. O fantástico, nos termos de Todorov, não cabe a um filme como *Gravidade*. Por outro lado, esse mesmo fantástico é conceito-chave para o entendimento de grande parte do cinema de FC *lo-fi*, uma miríade de narrativas amplamente amparadas na dúvida e hesitação por parte não apenas de seus personagens, mas também de seus espectadores.

Nesse sentido, nossa hipótese, à guisa de conclusão, é a de que o cinema de FC *lo-fi* contemporâneo adapta e atualiza, em termos audiovisuais, mecanismos e efeitos narrativos previamente prescritos por H. P. Lovecraft (2011) e teorizados por Todorov (2008) em seu estudo da literatura fantástica. É óbvio que a análise de apenas três filmes, conforme procedido aqui, não é suficiente para asserções de caráter mais geral no que diz respeito ao cinema de FC *lo-fi*. Pesquisas mais amplas e aprofundadas com foco nesse objeto – o cinema *lo-fi- sci-fi* – se fazem necessárias, até porque o termo ainda não está propriamente consolidado e sedimentado no âmbito dos estudos de cinema, no Brasil ou no exterior. Mesmo assim, arriscamos dizer que, em resumo, são fundamentais no cinema de FC *lo-fi* o investimento em atmosfera, nos termos de Lovecraft (2011), não raro em detrimento da atração e do espetáculo, da narrativa formulaica, de grande apelo popular, estruturada em torno de ação corporal explícita e inequívoca. Tal investimento em atmosfera, por sua vez, coaduna-se com o privilégio da hesitação típica da narrativa fantástica, nos termos de Todorov (2008). Assim, no cinema de FC *lo-fi* o investimento em atmosfera favorece, via de regra, a hesitação (e vice-versa), contribuindo para a manutenção de um efeito de fantástico genuíno. Tais características podem vir mesmo a ser definidoras do cinema de FC *lo-fi* contemporâneo, marcando a diferença deste em relação ao cinema de FC mais modelar, de grande orçamento e francamente amparado no espetáculo dos efeitos visuais.

Recebido em: 26 jun. 2017

Aceito em: 4 jul. 2017

¹ Disponível em <http://lofiscifi.com/>

² Em tradução livre, do inglês para o português, a partir do original: “Movies that have more speculation than spectacular effects. More focused on big ideas than big budgets.”

³ Para informações mais completas sobre o *lo-fi* na música pop, ver Conter 2016. Para mais informações sobre *lo-fi sci-fi*, ver Suppia 2016.

⁴ “Ação” entendida aqui em sua versão vulgar, como uma situação dramatizada na qual um ou mais personagens tomam iniciativas marcadamente corporificadas. O “filme de ação” é assim compreendido como o filme em que abundam “cenas de ação”: perseguições, lutas, violência, tiroteios, acrobacias, etc. O corpo do personagem (seja do ator ou do dublê), em sua potência física, ganha destaque no “filme de ação”, um tipo de cinema afeito ao espetáculo, que por sua vez guarda uma relação com o “cinema de atrações” - conceito desenvolvido por Tom Gunning (1990). Sobre o “filme de ação” e o “cinema de atrações”, ver também Wanda Strauven (2006).

⁵ Tradução livre do autor. Todas as demais citações de textos originalmente em inglês foram feitas pelo autor do presente artigo.

⁶ O filme abre com essas palavras: “Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance”.

⁷ Popper sugere que, se o idealismo é irrefutável, “(...) isso significa, é claro, que o realismo é indemonstrável. Disponho-me a admitir que o realismo é não apenas indemonstrável, mas também, tal como o idealismo, irrefutável; nenhum evento descritível e nenhuma experiência concebível podem ser considerados uma refutação efetiva do realismo. Por isso, nessa questão, como em inúmeras outras, não haverá um argumento conclusivo. *Mas existem argumentos a favor do realismo*, ou melhor, *contra o idealismo*” (Popper, 2010, p. 218, grifos no original).

⁸ Em oposição a uma “reatividade objetiva”, muito mais comum em filmes de FC de maior apelo comercial (como do subgênero *space opera*).

⁹ Para Suvin (1979, p. 63), “a ficção científica se distingue pela dominância narrativa ou hegemonia de um ‘*novum*’ (novidade, inovação) ficcional, validado pela lógica cognitiva”. Ainda segundo o autor, “[q]uantitativamente, a inovação postulada (*novum*) pode ser de diferentes graus de magnitude, variando do mínimo de uma discreta ‘invenção’ (*gadget*, técnica, fenômeno, relacionamento) ao máximo de um cenário (lôcus espaço-temporal), agente (protagonista ou personagens) e/ou relações basicamente novas e desconhecidas no ambiente do autor” (Suvin, 1979, p. 64).

Referências

BUCKLAND, Warren (Org.). **Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema**. Malden/Oxford/Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Pensamento, 1995.

CONTER, Marcelo B.. **“Guided by noises”: A semiosfera lo-fi da música pop**. In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013, Manaus. Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013. p. 1-11. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0413-1.pdf>. Acesso em: 09 out. 2017.

_____. **LO-FI Agenciamentos de baixa definição na música pop**. 2016. 199 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre-RS, 2016. Impresso e digital. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/135476>. Acesso em: 09 out. 2017.

DICTIONARY OF LITERARY TERMS & LITERARY THEORY. London: Penguin Books, 1999.

GUNNING, T. “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”. In: ELSAESSER, Thomas (org.). **Early Cinema: Space Frame Narrative**. London: British Film Institute, 1990, p. 56-62.

JAKOBSON, Roman. Do realismo na arte. In: TODOROV, T. **Teoria da Literatura: Textos dos Formalistas Russos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 109-122.

LOVECRAFT, H. P. Notas sobre ficção interplanetária. In: LOVECRAFT, H. P., **A cor que caiu do espaço**. São Paulo: Hedra, 2011.

MACEY, David. **Dictionary of Critical Theory**. London: Penguin Books, 2001.

POPPER, Karl. **Textos Escolhidos**. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.

STEINBERG, Don. The New Era of Low-Fi Sci-Fi. **The Wall Street Journal, Nova Iorque**, 29 mai. 2014. Disponível em <http://www.wsj.com/articles/the-new-era-of-low-fi-sci-fi-1401410103> . Acessado em 27 mar. 2016.

STRAUVEN, Wanda (org.). **The Cinema of Attractions Reloaded: Film Culture in Transition**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

SUPPIA, Alfredo. Cinema de ficção científica *lo-fi*: uma categoria sob escrutínio. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, v. 18, n. 3, p. 305-318, 2016.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre**. New Haven: Yale University Press, 1979.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Referencias filmográficas

LOVE. Direção: Will Eubank. EUA: 2011. 84 min.

SOUND of my voice. Direção: Zal Batmanglij. EUA: 2011. 85 min.

UNDER the Skin. Jonathan Glazer. Reino Unido/EUA/Suíça: 2013. 108 min.