

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ (PIAUÍ)
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO-PRPG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO-PPGCOM**

ROMÁRIO LIMA FARIAS

**POR UMA ETNOGRAFIA DE TELA: A HIPO-UTOPIA EM OS *FILHOS*
DA ESPERANÇA**

ROMÁRIO LIMA FARIAS

POR UMA ETNOGRAFIA DE TELA: A HIPO-UTOPIA EM OS *FILHOS DA ESPERANÇA*

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí para fins de exame de qualificação.

Área de concentração: Processos Comunicacionais. Linha de Pesquisa: Mídia e produção de subjetividades.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista

TERESINA –PI

2025

POR UMA ETNOGRAFIA DE TELA: A HIPO-UTOPIA EM OS *FILHOS DA ESPERANÇA*

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí para fins de exame de qualificação.

Área de concentração: Processos Comunicacionais. Linha de Pesquisa: Mídia e produção de subjetividades.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista

“É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo, é preciso aprender a aguentar, é preciso aguentar esperar, é preciso aguentar esperar até se esquecer do tempo, até se esquecer do que se espera, até se esquecer da espera, é preciso aguentar ficar submerso até se esquecer de que está aguentando, é preciso aguentar ficar submerso até que o voluntarioso vulcão de água arremesse você de volta para fora dele.”

Alberto Pucheu

Dedicado à minha Mãe (Dona Creusa) e meu Pai (Seu João).

RESUMO

Esta dissertação analisa o filme *Os Filhos da Esperança* (2006), de Alfonso Cuarón, argumentando que a obra se articula não como uma distopia clássica, mas como uma Hipo-Utopia: um futuro que se define pela intensificação das crises sociais, políticas e da temporalidade do presente. Adota-se como percurso metodológico a Etnografia de Tela, abordagem que permite uma análise imersiva do filme como artefato cultural, focando em como seus elementos estéticos produzem sentidos e afeto. A análise investiga como a linguagem cinematográfica — com destaque para o plano-sequência, a câmera na mão e a profundidade de campo — constrói a experiência de um presente em colapso e de um horizonte de expectativa esvaziado. Por fim, o estudo interpreta o nascimento do bebê na trama como um Acontecimento, que promove uma ruptura nessa temporalidade estagnada e reabre a possibilidade de um futuro, ainda que precário. Conclui-se que *Os Filhos da Esperança* transcende o gênero para funcionar como um diagnóstico do imaginário contemporâneo, problematizando a natureza da esperança em um mundo que parece ter perdido a capacidade de vislumbrar o amanhã.

Palavras-chave: Os Filhos da Esperança, Hipo-Utopia, Etnografia de Tela, Ficção Científica.

ABSTRACT

This dissertation analyzes Alfonso Cuarón's film *Children of Men* (2006), arguing that the work is articulated not as a classic dystopia, but as a Hypo-Utopia: a future defined by the intensification of the social, political, and temporal crises of the present. Screen Ethnography is adopted as the methodological approach, allowing for an immersive analysis of the film as a cultural artifact by focusing on how its aesthetic elements produce meaning and affect. The analysis investigates how the cinematic language—with an emphasis on the long take, the handheld camera, and depth of field—constructs the experience of a collapsing present and an emptied horizon of expectation. Finally, the study interprets the birth of the baby in the plot as a event, which promotes a rupture in this stagnant temporality and reopens the possibility of a future, however precarious. It is concluded that *Children of Men* transcends its genre to function as a potent diagnosis of the contemporary imaginary, problematizing the nature of hope in a world that seems to have lost the ability to envision tomorrow.

Keywords: Children of Men, Hypo-Utopia, Screen Ethnography, Science Fiction

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Capa do Filme *Os Filhos da Esperança*

Figura 2 - *Blade Runner* (1982)

Os Filhos da esperança (2006)

Figura 3 - Londres, 2027

Figura 4 - Superpopulação e a prisão de imigrantes

Figura 5 – Propagandas Estatais nos metrô

Figura 6 – Cartazes contra imigrantes

Figura 7 - SUSPECT IT? REPORT IT

Figura 8 – Imigrante torturado em Bexhill

Figura 9 – Cena de Abu Ghraib

Figura 10 – Theo chora em primeiro Plano, enquanto a ação envolvendo Kee e Miriam acontece ao fundo

Figura 11 – Propaganda do Medicamento *Quietus*

Figura 12 – Cena inicial onde Theo compra o café

Figura 13 e Figura 14 – Primeira demonstração da câmera subjetiva

Figura 15 e 16 – A câmera passeia entre os escombros

Figura 17 – Referência à Pietá de Michelangelo

Figura 18 e Figura 19 – Tomada de Plano-Sequência

Figura 20 – A apatia de Theo

Figura 21 – O Som do Silêncio

Figura 22 – O Acontecimento

Figura 23 – A Chegada do *Amanhã*

Sumário

LISTA DE FIGURAS	7
1.INTRODUÇÃO	9
2.O CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA E A CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS ...	17
2.1 <i>A Linguagem da Ficção Científica: Gênese e Definições.....</i>	17
2.2 <i>Os Modelos Clássicos: Utopias e Distopias no Cinema</i>	24
2.3 <i>Definindo a Hipo-Utopia: Quando o futuro é o agora em ruínas</i>	28
3.UMA HIPO-UTOPIA: ANÁLISE DE OS FILHOS DA ESPERANÇA	37
3.1 <i>Caminhos Metodológicos: Ler as imagens do Presente no Futuro.....</i>	37
3.2 <i>A Trama e a Estrutura de Sentimento do Colapso.....</i>	40
3.3 <i>A Câmera como Testemunha: A Estética da Imersão e do Realismo.....</i>	52
3.4 <i>O Som da Esperança.....</i>	62
Conclusão	67
REFERÊNCIAS:	71
FILMOGRAFIA.....	76

1. INTRODUÇÃO

Meu encontro com o universo da ficção científica deu-se de maneira quase natural, como uma aproximação gradual a um campo cultural específico. Desde cedo, estabeleci um contato regular com os elementos característicos da ficção científica presentes em filmes, seriados, quadrinhos e livros, e tais elementos foram fazendo morada em minha memória. Ao ingressar na fase adulta, redescobri o gênero sob uma nova perspectiva: o que antes – durante a infância – se manifestava na maioria das vezes como um fascínio pela trama, pelas aventuras e pelos efeitos visuais, converteu-se em um interesse analítico, um desejo de destrinchar e compreender mais a fundo a lógica interna desses mundos imaginários e suas possibilidades narrativas.

Dessa forma, minha trajetória na pesquisa sobre ficção científica iniciou-se com a análise de como o gênero reflete o presente, especialmente em suas paisagens e dinâmicas sociais. Contudo, foi em *Os Filhos da Esperança* (2006) que encontrei a representação de uma crise que transcende o urbano para tocar na própria temporalidade: a Hipo-Utopia.

Figura 1- Capa do Filme *Os Filhos da Esperança*



Para este trabalho dissertativo, voltamos os olhos para uma outra sociedade possível, para uma outra representação, distinta daquela analisada cerca de 10 anos

atrás. Hoje nos debruçaremos por sobre uma humanidade que se esmorece e define junto às suas construções. Esta é a sociedade, ou o que resta dela, apresentada no filme *Os Filhos da Esperança* dirigido e roteirizado pelo cineasta mexicano Alfonso Cuarón. Lançado em 2006 o filme é inspirado no livro homônimo de autoria da escritora estadunidense Phyllis Dorothy James publicado em 1992. Sua trama nos apresenta um futuro, no ano de 2027, em que há 18 anos não nasce uma criança em todo planeta, pois a raça humana se tornou infértil, sendo assim não existem mais esperanças para a humanidade, muitos países já entraram em colapso, o mundo inteiro talvez já tenha sucumbido.

A escolha do filme *Os Filhos da Esperança* como objeto central desta análise não é fortuita, desde que conheci a obra me senti afetado por ela, seja por suas técnicas audiovisuais que conduzem a narrativa ou pelas questões levantadas pelo filme, como por exemplo, governos autoritários, migração forçada, apatia e distopia social. Desde minha entrada ao programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM-UFPI), tenho refletido bastante sobre as questões ligadas à FC e especialmente à este filme, entendo que o programa ampliou significativamente minhas percepções analíticas sobre temas ligados ao cinema de ficção científica.

Dentro da área de mídia e produção de subjetividades, na qual meu trabalho se insere, compreendi que as representações futuristas e o imaginário nessas obras podem ser analisados sob múltiplas perspectivas. A complexidade dessas narrativas não apenas enriquece a discussão sobre o tema, mas também reforça sua relevância no campo da comunicação. Embora existam diversos estudos sobre ficção científica, sua linguagem e sua relação com a mídia e o cinema, dentro do nosso programa ainda há lacunas a serem preenchidas. A escassez de pesquisas nessa interseção específica torna esse estudo significativo, contribuindo para ampliar o debate e fortalecer esse campo de investigação. Através das diferentes disciplinas que tive a oportunidade de experienciar em outras áreas do conhecimento, pude encontrar alento dentro de disciplinas como Comunicação e Indústrias Culturais, Antropologia Urbana e Literatura, Cinema e Sociedade, por meio delas manifestei minhas ideias para este trabalho e assim o construí, com a contribuição da Antropologia, da Comunicação e da Literatura.

Minhas andanças teóricas e metodológicas me levaram à diversos caminhos,

até chegar à pergunta que norteia este trabalho: “Como *Os Filhos da Esperança*, através de seus elementos estéticos e narrativos, constrói um imaginário sobre o colapso social, a crise da temporalidade e a frágil natureza da humanidade?” E para responder esta pergunta, argumento que *Os Filhos da Esperança* se articula como uma *hipo-utopia*, um subgênero da ficção científica que projeta um futuro definido não pela especulação tecnológica, mas pela intensificação das crises sociais, políticas e subjetivas do presente. E minha intenção aqui é desenvolver esta dissertação como uma forma de ampliar as possibilidades de análise do campo da Comunicação, amplificando questionamentos sobre as relações entre imaginários futurísticos e realidades contemporâneas, explorando a ficção científica como objeto de análise.

A elaboração desta dissertação de mestrado, como todo trabalho científico, apresentou encruzilhadas, principalmente de natureza metodológica. A decisão sobre a abordagem do objeto de pesquisa define o percurso investigativo e a construção do conhecimento. Nesse contexto, a metodologia da Etnografia de Tela emergiu como uma via promissora, capaz de ampliar a compreensão sobre o objeto de estudo.

A etnografia de tela não busca, portanto, uma verdade única ou uma descrição meramente representacional do que é visto. Pelo contrário, ela se alinha a perspectivas que entendem que a linguagem e os discursos não apenas refletem a realidade, mas a produzem. Assim, ao analisar um artefato cultural, o objetivo é multiplicar os sentidos sobre ele, desconfiar do que parece natural, e compreender como enunciados performativos operam para constituir identidades, normas e realidades.

Nesse sentido, o processo de realizar uma etnografia de tela é intrinsecamente ligado à subjetividade do pesquisador, que exige uma “educação do olhar” (FISHER e MARCELO, 2011). Não se trata apenas de ver com os olhos, mas de ver com outros sentidos e ser afetado pelo que se vê.

Empregamos a etnografia de tela na análise do filme *Filhos da Esperança* com o objetivo de investigar como essa obra de ficção científica, enquanto linguagem cinematográfica, produz significados acerca de temas como a ausência de futuro, a luta pela sobrevivência, as imigrações forçadas e a esperança em cenários de caos social. A análise busca, assim, compreender a interrelação entre o filme, o olhar situado do pesquisador e a construção desses sentidos, reconhecendo a porosidade

entre a representação fílmica e a realidade social.

A etnografia de tela, semelhante ao termo que sugere uma tomada *plongé*, permite mergulhar nesse artefato cultural, abrir minha visão para um plano aberto, com múltiplas referências para o meu olhar, me dá condições de produzir uma análise que permite ir além do resumo ou da crítica fílmica convencional, rumo a uma problematização mais profunda e reflexiva sobre o presente, mesmo analisando uma ficção científica. O propósito da etnografia de tela é justamente "tornar evidentes os padrões habitualmente considerados normais e frequentemente implícitos – e, por isso mesmo, muitas vezes invisíveis – pelos quais as pessoas atribuem significado às suas experiências" (RIAL, 2023, p. 15).

Assim a referida metodologia nos permite, de acordo com o que nos diz Fischer e Marcelo:

[...] investir nas tensões e nas dinâmicas implicadas nas narrativas; naquilo que elas podem nos reservar para além do já sabido, do já dito. Significa, portanto, dar à imagem a possibilidade de nos oferecer outros modos de pensar – para além da confirmação do que, antes dela, já sabíamos, algo em que já acreditávamos. (FISCHER e MARCELLO, 2011, p. 511)

A etnografia de tela, ao focar na análise detalhada do texto e seu contexto de produção, difere de métodos como a análise de conteúdo, que se destina a produzir uma explicação objetiva, mensurável, verificável, do conteúdo manifesto das mensagens e que pode desconsiderar elementos importantes. A Etnografia de Tela, influenciada pela semiótica, vê a mensagem como uma “construção de signos que, na interação com os receptores, produzem significados, com a ênfase no texto e em suas possíveis leituras” (RIAL, 2005, p. 121).

Utilizar tal metodologia de análise para este trabalho científico busca transpor o método etnográfico para a análise de uma representação futurística encontrada em um filme de ficção científica, mesmo que seja pouco usual ou incomum quando se pensa nos temas tradicionalmente estudados na comunicação ou em análises de objetos midiáticos. Esta proposta metodológica se constitui como um método um tanto fora dos padrões para este campo disciplinar.

O filme que objeto de nossa análise será aqui considerado em termos de delimitação metodológica, como "informante" e, simultaneamente, como o próprio

"campo" da investigação etnográfica. Nesse sentido, para a efetivação desta proposta de análise de objeto midiático, precisamos esclarecer os caminhos teóricos pelos quais pretendemos traçar, bem como seus conceitos e métodos.

É necessário esclarecer que a noção de "campo" de pesquisa, citada no parágrafo anterior, não se alinha de modo estrito à tradição antropológica Malinowskiana. Para essa corrente clássica, o campo emerge predominantemente como um espaço geográfico circunscrito, ao qual o pesquisador se dirige para realizar sua investigação por meio da coleta de dados, entrevistas e da observação direta da realidade de um determinado grupo ou cultura.

Aqui, o termo "campo" remete antes a um conjunto de práticas – de "deslocamento", "aproximação" e "distanciamento" – que orientam a investigação, a coleta e a interpretação dos dados. Esse processo se inicia no levantamento bibliográfico acerca do tema e se estende até a pesquisa interpretativa propriamente dita, onde a compreensão aprofundada do contexto e de seus "interlocutores" se revela fundamental.

Comumente associado de forma quase exclusiva ao trabalho de campo tradicional, o método etnográfico e sua produção não se restringem unicamente a esse momento da pesquisa. Conforme nos recorda Fraya Frehse (2010), a etnografia permeia todas as etapas do "fazer" investigativo, atravessando desde a definição do objeto, a delimitação do cenário espaço-temporal, até a análise dos dados e a própria redação do texto. É essa a postura metodológica que adoto aqui, visando viabilizar a abordagem proposta.

O saber etnográfico demanda uma "construção teórica" que possibilite definir o objeto de estudo, delinear seu recorte específico, oferecer suporte ao trabalho de imersão e análise, e facilitar a sistematização do material "em gabinete". É importante notar que, por vezes de maneira equivocada, a pesquisa de campo tem sido tomada como sinônimo de etnografia, uma associação em grande parte devida ao modelo etnográfico de Malinowski e à influência do funcionalismo. Tal ênfase no trabalho de campo pode, contudo, levar à subvalorização de outras técnicas igualmente valiosas na construção do conhecimento etnográfico (Giumbelli, 2002; Cunha, 2004).

Nesse contexto, Giumbelli (2002) problematiza a associação corrente entre trabalho de campo e antropologia, indicando que essa noção hegemônica tende a

privilegiar o método do trabalho de campo em detrimento de outras abordagens, confundindo, assim, etnografia com a mera presença física no "campo". Essa simplificação desconsidera outras técnicas cruciais ao método etnográfico. O autor salienta, inclusive, que o próprio Malinowski não confinava sua prática etnográfica unicamente à pesquisa de campo. Este equívoco se reflete na frequente equiparação entre etnografia, trabalho de campo e observação participante, como se fossem termos intercambiáveis.

Assim, em uma perspectiva que busca se contrapor a esse modo de pensar, entende-se que a construção epistemológica do método etnográfico permite conceber a etnografia como algo que transcende o "campo" físico e a simples inserção do pesquisador neste local. Permite, ademais, a emergência de novos "campos" de investigação – como a literatura, o cinema ou a fotografia –, contribuindo para fundamentar pesquisas etnográficas que não se encaixam nas experiências canônicas de "trabalho de campo".

A proposta de uma pesquisa etnográfica voltada para o cinema de ficção científica implica, por conseguinte, certas adequações metodológicas. A pesquisa de campo, no sentido tradicional de interação direta entre sujeito e objeto, não se aplica de forma literal. Diante disso, pretende-se desenvolver uma análise interpretativa das imagens do filme e dos imaginários que o compõem. Para tanto, utiliza-se como recurso a interpretação etnográfica que favoreça a compreensão do "contexto" em que essas histórias foram criadas, transformando roteiristas, diretores, e mesmo o filme e seus personagens, em "informantes". Aqui, todo dispositivo cinematográfico ganha voz, tornando-se nossos interlocutores dentro deste processo etnográfico.

Nessa perspectiva, o percurso aqui escolhido consiste em realizar uma tentativa de análise e de definição metodológica que se aproximem da condição antropológica, ao mesmo tempo em que se assume uma faceta experimental, talvez estrangeira, presente nesta dissertação. Tal aspecto se manifesta ao se perceber que uma de suas direções é a análise da "presença da subjetividade autoral – entendida como a forma pela qual cada indivíduo produz percepções e interpretações sobre variados temas" (SAID e SILVA, 2020, p. 02).

Assim, mobilizo a visão do cineasta como se fossem meus próprios olhos para, vagar e observar esse mundo, como se eu mesmo fizesse parte dessa visão

retratada na obra cinematográfica em questão. Partindo para este futuro, pretendemos a imersão, e imaginar caminhadas por seus lugares, suas avenidas excessivamente povoadas, apreciando cada transformação social e de seus transeuntes, a sobreposição cultural, a opressão social e econômica, o grito caótico do imaginário possível para o nosso mundo. Percebendo, assim, as transformações e adaptações ocorridas entre as formas de organização política e social desta sociedade e das vidas que nela se configuram.

"Caminhar" por este futuro imaginário é, em essência, tecer lugares e moldar espaços. É, como nos indica Certeau (1995, p. 175), participar do "Pulular de passantes, uma rede de estradas tomadas por empréstimo, por uma circulação, uma agitação através das aparências do próprio, um universo de locações por um não-lugar ou por lugares sonhados".

A presente dissertação estrutura-se em três capítulos, para além desta introdução. O objetivo é construir um percurso que parte do arcabouço teórico do gênero cinematográfico para, em seguida, mergulhar na análise específica da obra, utilizando a Etnografia de Tela como nossa principal ferramenta de imersão e interpretação.

O segundo capítulo, intitulado "O Cinema de Ficção Científica e a Construção de Imaginários", dedica-se a estabelecer as bases conceituais que sustentam a análise. Nele, partimos de uma discussão sobre a gênese e as definições da Ficção Científica, para em seguida revisitar os modelos clássicos de Utopia e Distopia no cinema, explorando sua complexa relação. O ponto central do capítulo é a introdução e o aprofundamento do conceito de Hipo-Utopia, que argumentamos ser uma categoria mais precisa para compreender a narrativa em questão. A discussão se aprofunda ao analisar a estética e a temporalidade próprias da hipo-utopia, bem como sua conexão com cineastas do Sul Global e o fenômeno do cinema transnacional, contextualizando a obra de Alfonso Cuarón.

O terceiro e último capítulo, "Uma Hipo-Utopia: Análise de *Os Filhos da Esperança*", é inteiramente dedicado à análise fílmica. Iniciamos com a apresentação formal da nossa metodologia, a Etnografia de Tela, justificando-a como o caminho para "ler as imagens do presente no futuro". A análise se desdobra em seguida, partindo da trama para identificar a "estrutura de sentimento do colapso" que define o

mundo do filme. Um dos focos principais recai sobre a linguagem cinematográfica, investigando como a câmera, através da profundidade de campo, dos planos-sequência e de seu movimento, torna-se a testemunha que constrói a estética imersiva e realista da hipo-utopia. Por fim, a análise culmina na investigação da esperança precária, interpretando o choro do bebê como um "Acontecimento Deleuziano" que promove a ruptura do tempo estagnado e a reabertura de um futuro. Ao término, nas Considerações Finais, são tecidos os apontamentos que encerram a pesquisa, amarrando as reflexões teóricas e analíticas e incluindo uma nota autoetnográfica sobre o percurso do pesquisador com a obra.

2. O CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA E A CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS

A ficção científica se configura como um gênero narrativo presente no âmbito do Cinema, um meio de comunicação que ocupa um lugar de destaque no que diz respeito a cultura de massa ocidental. Contudo, emerge a questão: o que caracteriza fundamentalmente as narrativas de Ficção Científica, também designadas como FC ou *Sci-Fi*? Ao longo deste capítulo, buscaremos delimitar os contornos do Cinema de Ficção Científica, partindo de uma discussão sobre sua gênese e sua linguagem particular, com o intuito de contextualizar o gênero em suas múltiplas manifestações.

O ponto de chegada ao qual almejamos é o entendimento das narrativas cinematográficas pertencentes a este gênero. Nossa intenção é mapear a "trajetória" dessas narrativas, compreender sua importância dentro deste universo de histórias e identificar a presença e as configurações dos imaginários que constituem tais obras.

Como já exposto, esta pesquisa tem como foco compreender o imaginário contemporâneo no filme *Os Filhos da Esperança*. A análise considera seus elementos estéticos e narrativos, bem como os contextos sociais, culturais e políticos presentes no imaginário social que influenciam a construção de narrativas futurísticas. O objetivo é identificar como o filme representa dinâmicas sociais, conflitos e transformações espaciais, destacando as metáforas e símbolos que compõem sua visão de futuro. Mas antes de chegarmos a essa meta é preciso ladrilhar o percurso que ajudará sobremaneira na compreensão do que está sendo proposto nestas páginas dissertativas.

2.1 A Linguagem da Ficção Científica: Gênese e Definições

Após o lançamento do primeiro satélite artificial ao espaço, realizado pela União Soviética em 1957, Hannah Arendt escreveu:

A novidade foi apenas que um dos jornais mais respeitáveis dos Estados Unidos levou finalmente à primeira página, aquilo que, até então, estivera retido ao reino da literatura de ficção científica, tão destituída de respeitabilidade (e a qual, infelizmente, ninguém deu até agora a atenção que merece como veículo dos sentimentos e desejos das massas). (ARENDT, 2004, p.10)

Temos nessa pequena menção à ficção científica, realizada pela filósofa, um entendimento que corrobora com nossa maneira de pensar o gênero, pensar suas possibilidades narrativas e interpretativas, como objeto de pesquisa das diversas áreas do conhecimento, mesmo que pareça subverter os métodos e práticas de escolas disciplinares nas quais nos encontramos. O cinema de ficção científica (FC) será visto aqui, como um espaço para a análise da interação entre arte, tecnologia, imaginação e as ansiedades sociais.

Ao longo da linha do tempo, o gênero transcendeu a barreira do entretenimento, tornando-se um veículo para análises das implicações do progresso científico e tecnológico, e um espelho especulativo das sociedades que o produzem e o consomem como “veículo dos sentimentos e desejos das massas”¹. Sua capacidade de projetar futuros alternativos permite-nos refletir sobre o presente e moldar o imaginário social sobre o devir.

A emergência da ficção científica, enquanto gênero literário, inscreve-se no contexto sócio-histórico do período pós-Revolução Industrial. Sua gênese e desenvolvimento estão articulados às transformações sociais daquela quadra histórica, bem como às mudanças decorrentes dos avanços técnico-científicos do período, conforme nos aponta Fabio Raimundo Giarola (2016):

Atrelado a esse contexto de mudança de mentalidade, a partir do século XIX surgiu um novo gênero literário, que buscava prever as etapas posteriores da evolução do homem. A ficção científica imaginava mundos fantásticos, futuros não apenas diferentes do presente, mas também marcados pelo mais alto grau de avanço tecnológico do homem. (GIAROLA, 2016)

Para David Allen, as obras de FC expressam futuros excedidos advindos de avanços de objetos e tecnologia pertencentes às ciências. Sob sua ótica, a FC é “distinguida de outros tipos da ficção pela presença de uma extrapolação dos efeitos humanos de uma ciência extrapolada” (ALLEN, 1976, p. 235). É possível que percebamos que, para Allen, é necessário que a ciência apresentada numa obra de ficção científica seja uma ciência imaginária ou “extrapolada”, excluindo então obras que apresentem como tema ou pano de fundo uma ciência corrente ou atual.

¹ Ibidem

Dessa maneira, afasta-se a premissa de que:

“Todo filme que encerre um discurso científico e/ou a descrição de um artefato e/ou processo tecnológico relevante para a narrativa pode ser considerado um filme de ficção científica. Isto é, sempre que um discurso científico e/ou um procedimento e/ou um artefato tecnológico forem elementos centrais da narrativa, bem como influentes no desenvolvimento da estória, nas motivações e nos conflitos entre os personagens, teremos um filme de ficção científica.” (OLIVEIRA, 2007, p. 18)

Tal forma de ver, em concordância com Alfredo de Oliveira, criaria uma hipertrofia do gênero, pois englobariam qualquer filme com uma temática direcionada à qualquer forma ciência. A ciência e o mundo apresentados dentro de uma obra de ficção científica, como já apresentado na fala de David Allen, devem (em tese) apresentar o caráter imaginário e fantástico.

Tomando essas definições acima como aportes, propomos aqui que a FC se configura como uma espécie de supra-realidade, um universo diegético, alimentado pelas potencialidades da tecnologia e pelas transformações que esta projeta sobre o ambiente humano, e que pode ser “localizada no contexto da cultura de massa que, embora apoiada no imaginário, racionaliza e veicula significados ideológicos da formação social” (MARTINS, 2003, p. 35). Nesse sentido, ela opera como um dispositivo narrativo que articula e reflete o nosso imaginário.

Uma vez que temos a consolidação da ficção científica enquanto gênero literário e então a sua expansão às narrativas do cinema e das histórias em quadrinhos durante o século XX, observamos o surgimento de obras marcadas pelo desenvolvimento tecno-científico, muitas vezes voltadas ao futuro, mas ainda com o desenvolver-se da humanidade, da nossa sociedade e de suas cidades, adquirindo várias formas – entre utopias, distopias ou hipo-utopias (FERREIRA, 2015).

Enquanto gênero literário e cinematográfico, a FC pode ser entendida como um método de sondagem e representação das tensões e possibilidades inerentes à condição humana face às inovações e seus desdobramentos:

“[...] eminentemente especulativo, cuja constante deve ser a ciência para a qual são estabelecidos fatos, os quais, uma vez laborados no tempo, venham a produzir uma nova situação, uma nova estrutura para a ação humana. Inspirada no bom senso, permite, ou recusa, à imaginação do autor avançar, ou não, além do possível, bem como contradizê-lo” (Otero, 1987, p. 15)

Entendemos, assim, que a FC opera como um modelo representacional do imaginário, o qual é concebido a partir de uma complexa rede de sensibilidades de uma época, permitindo-nos entender tal projeção como um fenômeno social e histórico. De certa forma, ela sugere um olhar incisivo, uma autópsia, sobre as figurações do nosso futuro, um exercício no qual os autores deste gênero se dedicam a desvelar as entranhas desta sociedade.

Assim, percebe-se que ao longo do tempo todas as sociedades expressaram sua relação com *o que há de vir*, com o futuro, seja enquanto obra literária, filosófica, ou documental, em concordância com Alice Martins (2003), ao destacar:

[...] humanidade tem pensado e projetado possibilidades de futuro. Para isso, homens e mulheres lançam mão das ferramentas de que dispõem ao seu tempo. A cada tempo, essas ferramentas são fabricadas e recolhidas a partir da produção de suas existências individuais e coletivas, na forma de artefatos, tecnologias, lembranças, sonhos, relações entre fatos e eventos, memórias afetivas e cognitivas, imaginação. (MARTINS, 2003, p. 10)

A passagem nos faz pensar que a humanidade se afasta da ideia de um futuro predeterminado ou de um destino ao qual estamos fadados. Em vez disso, posiciona a humanidade como um agente ativo, um arquiteto que constantemente desenha e redesenha as plantas do porvir. Essa projeção não é um mero exercício de adivinhação, mas um ato de criação e intencionalidade.

A reflexão é um lembrete de que a construção do futuro é um ato profundamente humano, feito não apenas de silício e aço, mas também, e talvez principalmente, de memória, sonho e imaginação. É um processo constante de nos reinventarmos a partir do que fomos e do que temos, para decidirmos (ou não) o que queremos ser.

Consideramos, portanto, que a FC, enquanto modalidade narrativa, também lança uma perspectiva sobre a dimensão afetiva. Configura-se como um espaço narrativo propício para a exploração de uma história subjetiva, debruçando-se sobre construções emotivas e as dinâmicas internas que efetivamente mobilizam os indivíduos.

Recorrendo a Pesavento, concordamos que mesmo “o fantástico e o extraordinário manejam com dados reais, transformados e adaptados em

combinações várias” (PESAVENTO, 1995, P. 22). Vemos aqui uma maneira para entendemos a ficção científica como uma projeção de realidades, de certa forma como leitura do agora carregada de imaginários nascentes a partir de leituras do real e do possível.

Dialogando novamente com Alice Martins, ao refletir que “homens e mulheres lançam mão das ferramentas de que dispõem ao seu tempo” (MARTINS, 2003, p. 10) para o exercício de imaginar o futuro, podemos encarar que embora a ficção científica una dois campos aparentemente opostos – a ficção, tradicionalmente associada ao não verdadeiro, e a ciência, ancorada na busca pela verdade –, não apenas imagina futuros possíveis, mas também lança luz sobre os desafios e contradições do presente e mesmo quando aparentemente especulativa ou impossível, permite vislumbrar como a ciência e a tecnologia moldam o imaginário coletivo.

Podemos ainda pensar esta relação do tempo histórico com a ficção científica, lembra-nos duas categorias históricas da obra de Reinhart Koseleck que podem vir a ser muitos úteis na produção da dissertação em questão. São elas: o *espaço de experiência e horizonte de expectativa*. Esta categorias meta-históricas que estão relacionadas à nossa percepção do tempo Histórico. A experiência é o passado recente, onde acontecimentos foram integrados e podem ser lembrados junto com outras experiências transmitidas e racionalizadas. Já a expectativa é

“o futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem.” (KOSELECK, 2006, p.310)

Essas duas categorias estão presentes tanto na produção historiográfica como também ficcional, como percebemos nas obras de Ficção Científica, que são como um prognóstico (expectativa) criado pelo autor a partir de suas experiências. Como bem esclarece Koseleck quando afirma que

[...] os prognósticos também são determinados pela necessidade de se esperar alguma coisa. Voltada para um campo de ação mais amplo ou mais estreito, a previsão libera expectativas, a que se misturam também temor ou esperança. As condições alternativas têm que ser levadas em conta, pois sempre entram em jogo possibilidades que contêm mais do que a realidade futura é capaz de cumprir. Assim, um prognóstico abre expectativas que não

decorrem apenas da experiência. Fazer um prognóstico já significa modificar a situação de onde ele surge. (KOSELECK, 2006, p. 313)

Assim as obras de ficção científica ao mesmo tempo em que abrem novas expectativas, também passam a modificar o presente, ou o espaço de experiência no qual ele foi criado. Ou seja, ela não se limita a ser um relato do que poderia acontecer; ela se torna um campo fértil para levantar questionamentos sobre o real e o imaginário, promovendo reflexões filosóficas, culturais e sociais. Ao mesclar ciência e especulação, essas obras desafiam a percepção do tempo e da realidade, explorando dilemas éticos e políticos que, muitas vezes, já estão presentes no cotidiano. Dessa forma, a ficção científica não apenas antecipa futuros possíveis, mas também contribui para um entendimento mais profundo do presente, oferecendo uma leitura crítica das transformações que moldam o mundo contemporâneo.

Neste Trabalho, optaremos em olhar a FC como uma contemplação do presente, como uma forma artística de formular uma análise de nossa organização social, seus aparatos tecnológicos, nossos sentimentos e condensá-los em uma “expectativa de horizonte” (Koseleck, 2006). A Ficção científica é o relato da possibilidade, é o levantar de questionamentos que entremeiam o real e o imaginário, com reflexões científicas, filosóficas, culturais e sociais. Entendemos que por meio de suas histórias e de sua habilidade de criar relatos do amanhã, ao olhar para o presente e para suas possibilidades, a Ficção Científica produz estórias das nossas escolhas e do porvir, seja como especulação científica e tecnológica ou como crítica social aos rumos da linha do tempo da humanidade.

Acreditamos que muitas vezes, a ficção científica funciona como a superfície de um lago que reflete as inquietações da sociedade, abordando problemas sociais, a tecnologia, bem como os limites e as possibilidades do desenvolvimento humano. Assim, ao construir mundos alternativos ou futuros distópicos, essas narrativas fazem uma análise aprofundada da organização social, de seus aparatos tecnológicos, dos temores coletivos e dos sentimentos que permeiam determinada época.

Tal qual Narciso, fascinado por sua própria imagem refletida na superfície de um lago, um reflexo que lhe revela sua verdadeira essência, a ponto de deixá-lo paralisado em admiração, a humanidade se concentra nas margens desse lago que é ficção científica. Nesse espelho reflexivo, não visualizamos um rosto singular, mas

sim a imagem de nós mesmos enquanto comunidade: nossas configurações sociais, nossos progressos, nossas inovações tecnológicas e, em um nível mais profundo, nossas ansiedades e temores coletivos. Somos cativados por essa representatividade, utilizando o imaginário como recurso para compreendermos o mundo contemporâneo.

Narciso não contemplava somente suas características físicas, mas também a concretização de sua beleza e de sua identidade. De maneira análoga, a ficção científica não representa apenas os dispositivos tecnológicos de um período, mas também a essência da sociedade que os desenvolveu. Ao conceber realidades futuras ou alternativas, ela revela as imperfeições, as esperanças e as emoções que nos envolvem. As narrativas distópicas, por sua vez, representam as nossas ansiedades mais obscuras, ao passo que as utopias refletem nossos ideais mais elevados. Em ambas as situações, o que nos cativa nesta imagem não é um futuro longínquo e incerto, mas sim o reconhecimento inquietante ou motivador do que já somos e do que estamos nos transformando.

Entretanto, a principal distinção encontra-se na constatação de que, para Narciso, a obsessão por sua própria imagem foi letal, uma admiração vã que culminou na inação e na morte. Na sociedade, a observação do ser humano por meio da ficção científica possui um potencial transformador. Uma vez que o gênero não tem a finalidade de nos inibir, mas sim de nos interpretar. Ao analisarmos o reflexo de uma distopia que nós mesmos contribuímos para formar, temos a oportunidade que Narciso não possuía: a de desviar o olhar do espelho d'água, reconhecendo nossas imperfeições, e tomar atitudes sobre a realidade a fim de evitar o fatídico destino que a ficção nos retratou. A ficção científica, assim sendo, nos apresenta o mesmo lago de Narciso, mas com uma alternativa: afogar-nos na contemplação de nossas próprias questões ou empregar o reflexo como um guia para direcionar-nos no presente.

Ao nos debruçarmos sobre *Filhos da Esperança* e o seu mundo de um futuro circunscrito em uma obra de ficção científica não significa apenas que estamos acompanhando a especulação sobre o que está por vir, mas também utilizarmos a ficção como ferramenta para interpretar o presente. Aqui, acima de tudo, nos interessa o desenvolvimento e a representação do imaginário presente neste filme, pois o vemos como ponto chave nesta obra, este mundo superhabitado por diferentes etnias,

sem expectativas, sem propósito (além da sobrevivência), com seus cenários de guerra, com suas paisagens solitárias e silenciosas ou mesmo com o convite governamental para um suicídio assistido.

2.2 Os Modelos Clássicos: Utopias e Distopias no Cinema

Para cartografar o imaginário de um filme como *Os Filhos da Esperança*, somos convocados a revisitar os conceitos que o estruturam. O primeiro e mais fundamental deles é, sem dúvida, o de Utopia — um termo polissêmico, fugidio, que reverbera na literatura e no cinema como um motor para se pensar outros mundos.

Muito utilizada em áreas como a Literatura, o Cinema, mais notoriamente ressaltado no gênero de ficção e ficção científica, a palavra tem suas raízes no grego, *Utopos* (*u* + *topos*), onde *Topos* refere-se a ideia de lugar. *Utopos* refere-se a algo com denotação diferenciada, etimologicamente, refere-se a uma ideia de negação de *topos*, uma vez que o prefixo “u” traz a ideia de algo oposto. Em suma, sendo *topos* um lugar, *utopos* seria seu inverso, algo como: o *não-lugar*.

Embora o termo já tenha sido visto e pensado em uma tradição que remonta a Platão (427-347 a.C) na obra *A República*, muitos autores apontam que foi em Thomas More, que a ideia e os conceitos mais acentuados sobre este *não-lugar*, e portanto, a ideia de criar pensar uma sociedade imaginária, ganhou maior amplitude e conhecimento em sua obra intitulada *Utopia* (1516). De tal forma, é a partir de More que a utopia “se organiza em sua forma literária e passa a servir de matéria para a produção de obras narrativas.” (FERREIRA, 2015, p.68)

Desta forma, temos a exploração do termo como algo que permeia a ideia, seja ela imaginária, hipotética, onírica ou simplesmente pensada, de uma sociedade idealizada, onde *utopia* possa ser considerada não só como uma ideia ou um sonho não realizado, mas também uma possibilidade ou projeção de um futuro longínquo, pois de certa forma, “existe uma necessidade inerente dentro do homem de sonhar, de criar seu próprio mundo, sua realidade. Desse pensamento se desenvolvem sonhos utópicos, mas fantasiosos de uma sociedade ideal” (BARTH e PINHEIRO, 2015, p. 14). Assim, o termo passa a ser vinculado a algo como uma premissa ou tentativa de superação positiva de um *status quo* vigente, relacionado à época na qual o termo é empregado, pois ele traz e trata “etimologicamente, de um duplo movimento, de

afirmação e negação, daquilo que a uma só vez é lugar e não-lugar” (BARTH e PINHEIRO, 2015, p. 14).

É neste ponto que a Utopia revela sua potência não como fuga, mas como uma ferramenta de reflexão sobre o real. Ela se torna um dispositivo através do qual uma sociedade pode espelhar suas próprias questões, ensaiar suas políticas e reimaginar suas formas de existência. A sua matéria-prima não é a pura fantasia, mas os próprios fragmentos do mundo vivido, pois “os elementos dela não são completamente irreais, mas retirados do cotidiano, da própria realidade e transportados a um lugar indefinido.” (BARTH e PINHEIRO, 2015, p. 15).

Portanto vemos nesse deslocamento, nesse ato de rearranjar os cacos do nosso presente em uma outra paisagem, que a Utopia ganha sua força crítica, permitindo-nos estranhar o que é familiar e, assim, repensá-lo. Assim o homem encontra na ideia de utopia o sentimento para sua visualização de uma realidade e sua trajetória, como aponta Eduardo Galeano: “A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar” (GALEANO, 2014, p. 310)

No imaginário que tece a literatura, o cinema e o pensamento social, a Utopia raramente caminha só. Quase sempre, ao ser evocada, ela parece convocar seu avesso, sua sombra necessária: a Distopia.

A percepção mais imediata nos apresenta essa relação como um jogo de espelhos, uma antítese perfeita onde cada traço de uma encontraria seu negativo simétrico na outra. A ordem e a harmonia utópicas de um lado; a opressão e o caos distópicos do outro.

Alguns autores e pensadores divergem sobre a ideia de comparar utopia e distopia como uma relação de a segunda ser o resultado da não implementação ou mesmo fracasso da primeira, alguns defendem a premissa de que a distopia pode ser um lugar que funciona como um “antônimo perfeito ao reconfigurar uma utopia como sendo o lugar ou estado imaginário onde as condições de vida são lamentáveis por conta da privação, opressão ou terror” (CORREA, 2009, p. 11), indo de encontro ao que nos diz Moisés Massaud sobre as raízes do termo, formado “por *dys*, que significa

mau, ruim, e pelo radical *topos*, que significa lugar” (MASSAUD, 2004, p. 129), o que corrobora com uma visão que muitas vezes vemos na diegese de filmes do gênero de ficção científica, lugares de ambientação mais sombria, ou previsão de um cenário futuro sombrio, e por assim dizer, um “mau lugar”.

Entretanto, existe ainda a tentativa por parte de alguns autores e pensadores de pensar a relação Utopia - Distopia como algo mais tensionado ou arraigado em figuras justapostas, como que em uma situação de causa e efeito, ou mesmo um suposto e dicotômico cenário de mutualidade essencial, ao passo que a utopia conseguiria ser distópica, e assim uma não é apenas o oposto da outra, mas talvez seu desdobramento, sua consequência inevitável.

É nesse contexto que Gordin, Tilley e Prakash (2011) abordam essa relação dos lugares da Utopia e Distopia em termos de comparação ou de uma suposta ideia de continuidade

Toda utopia sempre vem com sua distopia implícita - seja a distopia do status quo, que a utopia foi projetada para abordar, ou uma distopia encontrada na forma como essa utopia específica se corrompe na prática. No entanto, uma distopia não precisa ser exatamente uma utopia invertida. Em um universo sujeito à entropia crescente, descobre-se que há muito mais maneiras de o planejamento dar errado do que certo, mais maneiras de gerar distopia do que utopia. E, de forma crucial, a distopia - justamente por ser muito mais comum - tem o aspecto da experiência vivida. As pessoas percebem seus ambientes como distópicos e, infelizmente, fazem isso com uma frequência deprimente. Enquanto a utopia nos leva a um futuro e serve para acusar o presente, a distopia nos coloca diretamente em uma realidade sombria e deprimente, evocando um futuro aterrorizante se não reconhecermos e tratarmos seus sintomas no aqui e agora. (GORDIN, TILLEY, e PRAKASH, 2011, p 2, tradução nossa)

Dito de tal forma, podemos entender que, mediante esta visão histórica e filosófica sobre os termos e definições de utopia e distopia, um complexo pensamento de análise de sociedades, costumes, política e manejos de relações entre poderes podem surgir na perspectiva de entendimento deles nessa dicotomia complexa, “pois nem todas as utopias, sejam elas literais ou ideológicas, degeneram-se em distopias. Distopias nem sempre são utopias fracassadas.” (CLAYES, 2021. p. 4) Da mesma forma que podemos evidenciar que certas utopias

às vezes contêm elementos distópicos, para o grupo como um todo ou para uma fração da população, quando o regime se baseia na exploração desse grupo em benefício dos outros (como ilustrado em 1984 pela dicotomia entre

os membros do Partido Interno e os proletários). Por outro lado, as distopias podem conter elementos utópicos na medida em que certos espaços funcionam como refúgios contra uma sociedade distópica como um todo. (CLAYES, 2021. p. 5)

A nosso ver, o desenvolvimento de narrativas que fazem uso dos dois conceitos é - sobretudo em obras ficção científica, algo quase que intrínseco ao gênero, pensar e imaginar futuros nos trazem elementos pertencentes às duas categorias, e assim encontramos as mais variadas produções que as relacionam e fazer uma conexão entre a realidade e a ficção mostrada.

Nesse sentido, as narrativas cinematográficas do gênero de ficção científica se mostram como lugar de expansão e divulgação de ideias que fazem uso de aspectos ora utópicos ora distópicos ou que correlacione as duas. Podemos tomar como exemplo o filme *Blade Runner* (1982), visto como uma distopia, mas seu caráter utópico é o alto nível de tecnologia e de inteligência artificial, ou *Gattaca* (1997) que possui como caráter utópico as possibilidades da engenharia genética e seres humanos livres de doenças. O viés distópico, por vezes, é a força motriz de filmes do gênero, mesmo em se tratando de filmes que apresentem mundos utópicos no início de suas tramas.

Seguindo nosso pensamento, uma vez inserida na narrativa de uma obra, a distopia, traz à tona um conjunto de imaginários, construções simbólicas sobre a realidade e panoramas extrapolados para discutir e interrogar o presente. Nesse contexto a distopia, por sua vez

encontrou seu melhor companheiro no gênero de ficção científica e invadiu a nova arte que nasceu no século XX: o cinema. Desde o primeiro momento em que chegou à tela nas mãos do expressionismo alemão com o filme de Fritz Lang (1890-1976), *Metropolis* (192), até os dias atuais, as narrativas distópicas têm embalado produções cinematográficas, embora, claro, vejamos exceções em alguns filmes que estão no limite da ficção científica, como as adaptações cinematográficas de *Fahrenheit 451* (1966), de François Truffaut, *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, e *V de Vingança* (2006), de James McTeigue. (MENEZES, 2024 p.216)

Partindo de um exemplo, ou mesmo uma ilustração dessa narrativa contextualizada, Marcos Antônio de Menezes comenta:

Como em *Metropolis*, a distopia em *Blade Runner* é o pano de fundo da narrativa, dando-lhe mais riqueza e profundidade. A sociedade de classes

não é mostrada explicitamente e nem o Estado opressor, mas ambos estão implícitos nos diálogos no filme. (MENEZES, 2024 p.217)

É importante dizer que, mesmo diante de diversos autores que se preocupam em trazer suas visões para o desenvolvimento acerca dos temas aqui tratados, ainda há muito o que se explorar, dialogar e permear nos debates sobre como a ficção científica consegue evocar um panorama abrangente para lidar com as questões complexas dessa dicotomia filosófica tão popularmente conhecida em obras literárias, cinematográficas e afins. Tanto sobre distopias que, “nos levam do sonho ao pesadelo”, (CHAUI, 2012 p.12) quanto para as utopias, que ainda assim “sufocam, fogem, tornam-se fantasias, ou mascaram realidades” (Éder Rodrigues, 2008, p. 622), este debate tem vasto campo de exploração e estudo acentuado em diversas linhas do conhecimento.

Traçar esta breve cartografia conceitual é, portanto, um gesto necessário. É a partir do campo de tensão gerado entre Utopia e sua sombra, a Distopia, que preparamos o terreno para a análise que se segue.

No entanto, nossa investigação não se contenta com esse binarismo. É justamente nas fissuras desse par clássico, em suas insuficiências para dar conta do imaginário de *Os Filhos da Esperança*, que se torna imperativo convocar uma terceira categoria para o debate, a Hipo-Utopia.

2.3 Definindo a Hipo-Utopia: Quando o futuro é o agora em ruínas

Para esse trabalho dissertativo, o conceito de Hipo-Utopia (FERREIRA, 2015) aparece-nos como um recurso analítico para examinar visões futuristas no cinema de ficção científica, especialmente produzidos por diretores/autores ligados ao cinema latino-americano. Esta classe tem como objetivo proporcionar uma compreensão das narrativas cinematográficas que se afastam das perspectivas tradicionais de utopia e distopia, apresentando uma visão peculiar sobre as complexidades do contemporâneo.

O termo "hipo-utopia", desenvolvido por Wilson Ferreira em 2015, é etimologicamente formado pelo prefixo grego "hipo", que indica "insuficiência" ou

"posição inferior", e "topia", que se refere a "lugar". Assim, a hipo-utopia diz respeito a um lugar esvaziado de sentido e que, apesar de criar utopias, o realiza de um modo que contorna as expectativas convencionais do gênero. Segundo o autor:

Se a principal característica do gênero é a especulação sobre mundos futuros utópicos ou distópicos, nessa produção de FC periférica, ao contrário, cria-se uma utopia que poderíamos chamar de “hipo”: na hipo-utopia o futuro tal qual previsto nas utopias científicas e tecnológicas modernistas não se realizou, nem nos seus aspectos positivos (utópicos) nem nos negativos (distópicos) (FERREIRA, 2015, online)

Sendo assim, diferentemente das “utopias e distopias modernistas” citadas, que projetavam futuros grandiosos, fantásticos ou mesmo cataclísmicos, a hipo-utopia sugere que o futuro, tal como previsto por essas aspirações tecnológicas e científicas, simplesmente não se concretizou. Em vez disso, o futuro na hipo-utopia se manifestaria como uma “tela paródica ou cínica do presente” (FERREIRA, 2015).

Um dos elementos bem destacados, por Wilson Ferreira, sobre a hipo-utopia é a ênfase nos problemas sociais atuais, as quais são extrapoladas nas telas dos filmes. Mário Margoto, neste contexto, destaca que: “[...] a hipo-utopia se situa muito mais próxima da realidade, refletindo as mazelas do presente e projetando-as de forma hiperbólica em futuros próximos” (MARGOTO, 2021 p. 31). Dessa forma, surgem narrativas que combinam as convenções da ficção científica com aspectos culturais regionais e tradicionais. Nas narrativas, é possível perceber a coexistência contraditória entre a

[...] alta tecnologia (ícone característico do gênero) convivendo com favelas, deterioração urbana, precarização do trabalho e muito lixo que, muitas vezes, se confunde com seres humanos que necessitam ser controlados, confinados, descartados ou eliminados – imigrantes e estrangeiros humanos ou de outros planetas. (FERREIRA, 2015, online)

Nesse ponto, emerge uma dissidência estética em relação ao imaginário clássico da ficção científica. O que vemos aqui é o contraponto direto à fantasia da sofisticação tecnológica como sinônimo de planejamento homogêneo e controle totalitário. Na hipo-utopia, a tecnologia é destituída de sua aura de organização, de sua promessa de sistema total. Ela se manifesta de forma pulverizada, encapsulada por interesses privados e apropriada em fragmentos. Em vez de uma rede que

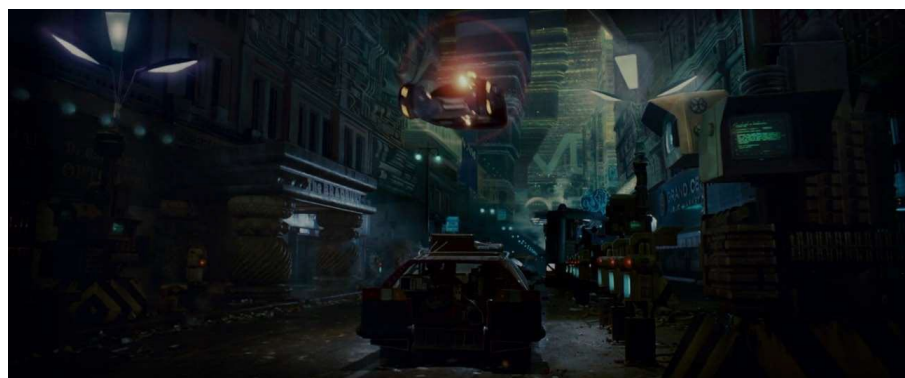
conecta, temos um mosaico de aparatos e gambiarras que, longe de mitigar o caos, potencializam-no, multiplicando as superfícies de atrito e a imprevisibilidade da vida urbana. A tecnologia, aqui, não é a solução para a desordem; é um de seus mais potentes vetores.

Percebemos, ademais, uma "destemporalização" (FERREIRA, 2015) inerente à hipo-utopia, que implica uma quebra com a temporalidade linear e da modernidade ou do processo de instauração de novas tecnologias ou de grandes inovações para a humanidade. O futuro, nesses filmes, é frequentemente um futuro do passado ou uma projeção de um eterno presente, instaurando uma condição pós-moderna e esquizofrênica.

Se por um lado o cânone da ficção científica — pensemos na verticalidade de *Metrópolis*, no caleidoscópio urbano de *Blade Runner* (1982) ou nos fluxos de dados de *Matrix* (1999) — nos habituou a um imaginário de futuro como espetáculo, seja ele tecnológico, informacional ou na sua profusão de etnias e culturas que se embaralham na paisagem. Por outro, a hipo-utopia opera uma torção nesse olhar.

Ela se recusa a projetar um futuro como ruptura. Ao invés disso, seu porvir é a crônica de um presente que transbordou, uma paisagem onde se inscrevem as cicatrizes de um desenvolvimento predatório e os impasses violentos das políticas globais. O futuro, aqui, não é uma fantasia ou uma abstração tecnológica; é a materialização da ruína, o subproduto de um projeto de modernidade que intensifica a crise em vez de superá-la

Figura 2 - *Blade Runner* (1982)



O cinema de ficção científica se revela um laboratório denso para os imaginários urbanos, um campo onde as pulsões de futuro — sejam elas utópicas, distópicas e mesmo hipo-utópicas — ganham corpo e paisagem. Inevitavelmente, essas representações dialogam, por afinidade ou por atrito, com a gramática dos modelos urbanísticos proposta por Françoise Choay², nascidos da experiência traumática da cidade industrial.

De um lado, o cinema nos apresenta a reverberação do modelo progressista: a cidade-máquina, o apogeu da racionalidade e da eficiência, com seus fluxos otimizados e sua vida geometrizada. É a utopia da ordem. No entanto, o próprio cinema nos mostra como essa busca incessante pela funcionalidade, quando levada ao extremo, se converte em seu avesso distópico: a metrópole opressora, o espaço de controle total, segregação e desumanização.

Em contraponto a essa lógica de aceleração, pulsam os modelos culturalista e naturalista, que alimentam no imaginário cinematográfico as narrativas de fuga. Elas evocam um desejo de retorno a um passado comunitário ou a uma vida reconciliada com a natureza, um movimento de recusa à metrópole moderna.

É nesse cenário que a hipo-utopia emerge como uma terceira margem, uma expressão particular da crise. Ela não se filia à promessa de eficiência do progressismo, nem à nostalgia de refúgio do culturalismo. A hipo-utopia cartografa a vida nos detritos do projeto moderno. Ela não retrata a fuga da metrópole, mas a sobrevivência em suas ruínas, a estética que nasce não do plano, mas da precariedade. Assim, enquanto a distopia clássica frequentemente nasce da

² A autora Françoise Choay (2006) identifica três modelos urbanísticos fundamentais: o culturalista, o naturalista e o progressista. Esses modelos emergem como respostas à necessidade de organizar e planejar o crescimento das cidades modernas, diante dos desafios impostos pela urbanização acelerada e desordenada. Embora todos nasçam de uma crítica às contradições das grandes cidades, suas propostas de solução são bastante distintas. O modelo progressista se alinha ao ritmo de crescimento impulsionado pela Revolução Industrial, promovendo um planejamento urbano focado no progresso, na funcionalidade e na eficiência. Já os modelos culturalista e naturalista apresentam um viés nostálgico, defendendo um retorno à comunidade e à natureza, em oposição ao avanço das metrópoles modernas.

A separação desses modelos é, em grande parte, um recurso metodológico que permite compreender melhor o imaginário urbano e suas representações na cultura, incluindo o cinema de ficção científica. Choay reconhece que muitos pensadores transitam entre essas correntes, dialogando com mais de uma perspectiva. No entanto, em sua análise, observa-se uma ruptura tradicional: enquanto o progressismo enxerga a expansão urbana como um fenômeno positivo, os modelos culturalista e naturalista manifestam um olhar crítico sobre as grandes metrópoles.

exacerbação de uma ordem, a hipo-utopia se nutre da desordem, da fragmentação e das cicatrizes de um desenvolvimento que se provou desigual e predatório.

Assim a hipo-utopia possui em suas narrativas a capacidade de assumir um tom diegético que nas palavras de Ferreira é:

“simultaneamente irônico e realista em uma forma muitas vezes documental ou *mockumentary*. Reconhecemos nesse futuro próximo o nosso próprio presente projetado de forma ao mesmo tempo hiperbólica e realista. A relação de estranhamento com um futuro totalmente outro é substituído pelo mal-estar da familiaridade com o presente.” (FERREIRA, 2015, online)

A hipo-utopia não nega a realidade objetiva, mas a trata de uma maneira específica e complexa. Ao se mover em direção ao não verificável, ela multiplica infinitamente as possibilidades de tratamento da realidade, mergulhando em sua turbulência e revelando questões sociais e históricas profundas.

Ao expandir a nossa análise para além do modelo das distopias de *Metrópolis* (1927) com sua cidade homônima e a Los Angeles de *Blade Runner* (1982), e as inúmeras outras imagens das cidades utópicas ou distópicas de ficção científica produzidas pelo cinema *Hollywoodiano*, podemos pensar estas outras narrativas futurísticas produzidas por diretores, roteiristas, ou produtores originários de países do Sul Global³, e que apresentam contradições urbanas que contrastam com produções do cinema de ficção científica.

Elysium (2013), *Distrito 9* (2009), *Bacurau* (2019), *Branco sai, Preto fica* (2014) e *O Expresso do amanhã* (2013) são exemplos que podemos citar como produções escritas e produzidas por roteiristas e diretores dos países pertencentes a este bloco. Estes filmes retratam de maneira mais acentuada as incoerências das políticas externas entre países do norte e do sul, além de problemas econômicos globais, em virtude da sua posição periférica.

Os Filhos da esperança (2006)

³ Conceito geopolítico, e não apenas geográfico, que remonta aos estudos pós-coloniais e que substituiu termos como "Terceiro Mundo" após o fim da Guerra Fria. O termo não se refere apenas a Estados-nação com economias "subdesenvolvidas" ou dependentes, mas também a povos, grupos ou regiões impactados negativamente pela globalização capitalista, independentemente de sua localização física, o que significa que pode haver "um Sul no Norte e um Norte no Sul". (NETO, 2024, p 5)



Para o autor, as narrativas de hipo-utopia, particularmente aquelas que emergem do Sul Global, funcionam como sismógrafos precisos das tensões geopolíticas contemporâneas, elas “expressam de forma acentuada as contradições geradas pela globalização dos fluxos sociais e econômicos” (FERREIRA, 2015). Essa capacidade de observar as fraturas do presente não é um acaso. Ela tem raízes na própria experiência de uma modernização seletiva e desigual, um processo que se ergue sobre os rastros ainda visíveis e pulsantes de um passado colonial. É, portanto, no corpo dessas sociedades que essas estéticas da crise encontram seu mais potente terreno de expressão.

A ausência de uma indústria cinematográfica robusta em grande parte do Sul Global, reverbera diretamente na fatura estética de suas narrativas. Diante da escassez de recursos, o próprio tecido urbano — com suas fraturas, seus fluxos e suas ruínas — oferece-se como palco e matéria-prima. Nessas produções, a cidade não é mero cenário, mas um universo ficcional vivo, que pulsa e empresta sua pele para a trama.

É a criatividade que brota da falta: os espaços são agenciados como personagens, tornando-se o terreno fértil para a construção de utopias precárias. Mesmo em suas manifestações mais distópicas, essas narrativas inventam um lugar utópico de questionamento, um espaço de tensão com o real. Elas trazem à luz a condição de provisoriedade e o devir instável que caracterizam a experiência de uma modernidade periférica, sempre em construção, sempre inacabada.

É precisamente neste ponto que uma obra como *Os Filhos da Esperança*

(Reino Unido, 2006) tensiona nossa análise. Temos aqui um filme realizado pela *Universal Pictures*, com um investimento de 76 milhões de dólares — cifra monumental se justaposta às produções forjadas no Sul Global. A assinatura de Alfonso Cuarón, um realizador cuja trajetória se inicia no México, complexifica o debate, pois o filme imerso nos circuitos hegemônicos de produção, com financiamento e distribuição do Norte Global, opera sob outra lógica, a obra se afasta das dificuldades de produção de países da América Latina, porém a nosso ver o filme traz elementos estéticos e diegéticos que se encaixam dentro desse futuro esvaziado da hipo-utopia.

Dolores Tierney em sua obra *“New Transnationalisms In Contemporary Latin American Cinemas”* (2018), inicia seu debate sobre filmes e cineastas *Transnacionalistas*⁴ da América Latina - dentre eles Alfonso Cuarón - citando o momento expressivo do cinema destes países no final da década de 90 e início dos anos 2000, filmes como *Amores brutos* (2000), *E sua mãe também* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *Central do Brasil* (1998), *Nove rainhas* (2001), *O Filho da Noiva* (2001) que, segundo a autora,

“[...] eram frequentemente falados como parte de um cinema latino-americano recém “transnacionalizado”, onde o termo “transnacional” apontava para as múltiplas formas como eles se beneficiaram de capital ou contribuições criativas ou influências de fora do seu país de produção.” (TIERNEY, 2018, p. 1, tradução nossa)

Ela destaca que alguns dos diretores destes filmes, como: Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, Fernando Meirelles, Walter Salles, Juan José Campanella, realizaram suas produções com investimento e realização de multinacionais da indústria cinematográfica e alguns até mesmo migraram para a indústria do Norte Global. No segundo período, após a primeira leva de filmes, estes diretores migraram para a indústria de *Hollywood* e com alto investimento produziram obras como: *21 Gramas* (2003), *Babel* (2006), *Biutiful* (2010), *Os Filhos da Esperança* (2006), *O Jardineiro Fiel* (2005), *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), *Hellboy* (2004),

⁴ O termo Cinema Transnacional refere-se a filmes que transcendem as fronteiras de uma única nação, sendo caracterizados por serem coproduções internacionais, com financiamento de diversas fontes e equipes com profissionais de múltiplas nacionalidades. Do ponto de vista narrativo e formal, frequentemente retratam histórias de fora do país de origem dos cineastas.

Hellboy II: O Exército Dourado (2008), *A Espinha do Diabo* [2001] *O Labirinto do Fauno* (2006), e *Diários de motocicleta* (2004).

Tierney aponta que esse primeiro período de produção do cinema Latino-americano (final dos anos 90 e início dos anos 2000) já era marcado por “financiamento total ou parcial de corporações ou organismos transnacionais ou multinacionais” (2018) além de distribuição global realizado por grandes redes e campanhas de marketing expressivas, mas essa primeira leva de filmes fora “coletivamente aclamado como os filmes-cartaz de uma renascença cinematográfica latino-americana”(2018) enquanto que o segundo grupo de filmes destes diretores, recém saídos de seus cinemas nacionais levaram a alcunha de “desterritorializados”.

Nossa hipótese, em acordo ao trabalho de Tierney, é a de que estes diretores, mesmo dentro dos meios de produção hegemônicos do cinema mundial, expressaram em suas obras conexões a questões significativas específicas dos seus cinemas nacionais e da esfera continental. Assim os filmes destes “cineastas desterritorializados e suas práticas cinematográficas transnacionais ainda se envolvem com a globalização e seus problemas” (TIRNEY, 2018, p. 11 tradução nossa).

Estes diretores compartilham então de uma similaridade temática com a qual tecem críticas aos processos de globalização e ao Neocolonialismo. E assim:

produzem narrativas que dramatizam, de diferentes formas, os processos de transculturação, migração, deslocamento e perda. Meinelles, Salles, Cuarón, Iñárritu e Campanella fazem filmes sobre migrantes, viajantes ou personagens que são frequentemente desenraizados, ou separados de diferentes formas de sua história ou local de origem, ou explorados/derrotados pelas práticas nefastas de empresas multinacionais ou pelo capitalismo neoliberal. (TIRNEY, 2018, p. 12, tradução nossa)

Aqui nos interessa Alfonso Cuarón, e sua capacidade de se mover “entre o Sul e o Norte Global sem realmente mudar sua estética ou perspectivas sobre os processos de transculturação, migração, deslocamento e perda.” (TIERNEY, 2018, online). Acreditamos que Cuarón, assim como os outros diretores citados, ao lidar com temas tão politicamente carregados, em vez de postular uma ameaça aos cinemas nacionalistas da América Latina, possibilitaram a manifestação de sentimentos, emoções e imaginários característicos de seus países em narrativas que se fundem

às produções *hollywoodianas*. Portanto, “Cuarón expressa suas preocupações políticas tanto em seus projetos mexicanos quanto em seus projetos desterritorializados” (TIERNEY, 2018 p 90)

E voltando ao nosso dilema enquanto a categorização de *Os Filhos da Esperança* como uma hipo-utopia, e de seu diretor ser classificado como sendo do Sul Global, acreditamos que mesmo apesar desse processo de transnacionalização e do tráfego deste diretor para as grandes indústrias cinematográficas, seu texto fílmico possui elementos que nos permitem olhar para o conjunto da obra e visualizá-lo como uma peça representativa das narrativas fabricadas pelo cinema de ficção científica do Sul Global, oferecendo uma perspectiva multifacetada e profundamente engajada com as realidades contemporâneas.

Portanto, se partirmos da perspectiva do Transnacionalismo enquanto condição arrecadatória de recursos, sem que, no entanto, o processo criativo e de inspiração do diretor não mude e não se transforme, pois ele continua falando de um futuro hipo-utópico, então sim Alfonso Cuarón se situa ao Sul Global.

3. UMA HIPO-UTOPIA: ANÁLISE DE OS FILHOS DA ESPERANÇA

3.1 Caminhos Metodológicos: Ler as imagens do Presente no Futuro

Primeiramente lhes digo que este trabalho não é apenas sobre cinema, apesar de o utilizamos aqui. É sobre imaginários. Sentimentos. Projeções de futuro.

Entendo que preciso fornecer caminhos que tragam à tona a compreensão dos conceitos que relacionamos aqui. Assim inicialmente pretendo, ainda que de forma rápida, discutir sobre o sentido de imagem, seus usos e suas interpretações.

Ao debater a imagem, Jacques Aumont (2012) a apresenta como um elemento complexo, multifacetado e onipresente na sociedade contemporânea. Em seu livro, “A Imagem”, foca especificamente nas imagens visuais, abordando-as não apenas como objetos físicos, mas também como fenômenos que envolvem a percepção e são centrais para a atividade humana.

As imagens manifestam-se em diversas formas e suportes, desde a pintura e a fotografia até o cinema, a televisão a internet e as redes sociais, tornando-se meios de comunicação e expressão intensamente interligados e variáveis. O estudo da imagem, portanto, exige a consideração de múltiplos aspectos, tais como sua natureza perceptiva, psicológica, cultural, o dispositivo que a produz e a apresenta.

Susan Sontag (2008), escreveu sobre os impactos e efeitos causados pela veiculação de imagens de guerra, demonstrando a presença de escolhas, o que exibir, como exibir e os efeitos gerados pelos discursos produzidos sobre estas imagens ao longo do tempo. Para ela a fotografia “tem um poder imenso para moldar a memória e o julgamento público dos fatos” (SONTAG, 2008, p. 138), a questão vai além do que é mostrado, ela vê nessas imagens não apenas um registro, mas uma manifestação da narrativa do conflito e da percepção dos envolvidos. As fotos forçaram o reconhecimento dos fatos por parte das autoridades, tornando “real” o que relatórios escritos não conseguiram, mas a forma como são interpretadas e utilizadas no discurso público continuou a ser um ponto de contestação e encobrimento.

Segundo a autora, as imagens mostram, colocam em evidência, causam emoção, comoção, e possivelmente são mais dificilmente esquecidas que as palavras (SONTAG, 2008, p. 157). Seguindo esta perspectiva temos na fotografia a sensação

ou pelo menos a narrativa do realismo, aquela foto traduziria o real, a imagem sem a manipulação, sem interferências. Ainda que saibamos que já no processo de captura essas imagens possuem algum tipo de direcionamento, entendendo que a “produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos” (AUMONT, 1993, p.78).

Esta constatação nos conduz, de fato, a um esforço de compreensão sobre a funcionalidade das imagens em suas múltiplas manifestações – um espectro que se estende do campo da arte ao da publicidade, perpassando o fotojornalismo e alcançando, com particular interesse aqui, o cinema. Observa-se que cada um desses pedaços da produção cultural se apropria da imagem, conformando-a a partir de seus mecanismos e dispositivos específicos. Nesse processo, são conferidos à imagem sentidos e efeitos que lhe são característicos, operando segundo uma lógica interna a cada campo.

O estudo da imagem, com foco na experiência cinematográfica, desvela a rede de um elemento que, à semelhança de outras figurações imagéticas, é construído e mobilizado para finalidades determinadas. Longe de se configurar como uma reprodução passiva do real, a imagem fílmica é o resultado de um conjunto de escolhas – de ordem estética, técnica e ideológica – que visam, em última instância, suscitar respostas específicas no observador, no espectador.

Teorias e, sobretudo, práticas que constituem o fazer cinematográfico evidenciam como diferentes correntes e realizadores articularam a imagem para realizar seus projetos comunicativos e expressivos. Seja na busca pela impressão de realidade, cara ao cinema clássico, na exploração das potencialidades expressivas das vanguardas, na proposição de uma crítica social pelos realismos, ou mesmo na projeção de futuros e do imaginário coletivo, a imagem se revela. Assim, no cinema, ela se apresenta como um componente central do que se pode denominar "discurso cinematográfico" (XAVIER, 2005): um sistema que organiza e veicula visões de mundo, buscando modular a percepção e a apreensão do público acerca dos fatos e das narrativas ficcionais.

Conforme aponta Ismail Xavier (2005), a maneira pela qual a imagem opera no cinema está fundamentalmente atrelada ao que se estabeleceu como o "dispositivo cinematográfico". Tal dispositivo transcende a mera dimensão tecnológica dos

aparatos de captação ou projeção. Ele abarca, de forma mais ampla, todo o arranjo material e o agenciamento perceptual que efetivamente configuram a experiência do espectador no espaço da sala de cinema. É a partir dessa configuração específica que a imagem adquire sua potência, sua capacidade de promover a imersão e de direcionar o olhar e a atenção. Em momento posterior, intenciono aprofundar a análise sobre essa qualidade imersiva fomentada pelo cinema, assim como a sensação de mergulho proporcionada pelos trajetos de câmera no filme que será objeto de estudo.

Para a nossa discussão, vamos entender o cinema como um campo de produção simbólica que se estrutura primariamente por meio de imagens em movimento. Estas não se apresentam como simples representações da realidade, mas como entidades complexas, portadoras de sentido e significado, que encontram sua operacionalidade no interior de um dispositivo cinematográfico.

Este dispositivo é entendido aqui como um arranjo específico, um conjunto de elementos materiais e perceptuais que engloba o aparato de projeção, a configuração espacial da sala escura e a própria relação que se estabelece com o espectador. É justamente da interação do espectador com este arranjo que se configura a experiência fílmica, uma vivência rica em modalidades de percepção, processos cognitivos e formas de resposta.

Tais possibilidades que a amplitude e a diversidade dos modelos de análise desenvolvidos para o estudo da imagem cinematográfica – que mobilizam desde a análise da mise-en-scène e da montagem até chaves de leitura psicológicas, semióticas e ideológicas – atestam as inúmeras formas ou possibilidades interpretativas e a densidade teórica implicadas na compreensão de como o cinema constrói e veicula seu discurso.

É precisamente nesse ponto, diante das inúmeras bifurcações inerentes à análise, que o percurso de elaboração deste trabalho dissertativo se configurou. Em diversos momentos, o processo de escrita implicou em navegar por entre diferentes possibilidades, experienciando fases de aparente dispersão, seguidas por reencontros e reorientações da rota investigativa. Tal dinâmica se intensificou no decorrer da pesquisa, à medida que a imersão na experiência cinematográfica proporcionada pelo filme *Filhos da Esperança* se intensificava. Esse adentramento sistemático permitiu não apenas uma maior familiaridade com o objeto, mas também o delineamento de

novos caminhos para a análise, a identificação de pistas e vestígios que, articulados, oferecem ingredientes para a compreensão das representações sobre o imaginário do amanhã ali construídas.

Para seguir este caminho, dentre muitas formas de pensar a prática de análise e levantamento de dados, pude encontrar a “etnografia de tela” – termo de Carmem Silva Rial (2005). Entendo a etnografia de tela como uma metodologia que, “transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo, a observação sistemática, registro em caderno de campo, etc.” (RIAL, 2005, p. 121). O Termo se originou na antropologia visual e se mostra consistente para a problematização de artefatos culturais contemporâneos, como filmes e séries. Um procedimento que une saberes antropológicos e ferramentas “próprias da crítica cinematográfica (análise de planos, de movimentos de câmera, de opções de montagem, enfim, da linguagem cinematográfica e suas significações)” (RIAL, 2005, p. 121). Portanto, considero este recurso metodológico como uma escolha precisa para esta pesquisa, uma vez que nos permite analisar o filme não apenas por seus *frames*, por aquilo que é exibido em tela, mas através de uma imersão no campo que é o filme, compreender e aceitar aquilo que o filme me provoca, minha subjetividade se torna presente nesta análise e neste texto.

Por fim, é necessário ressaltar que esta pesquisa é uma etnografia de Tela a partir do filme *Os Filhos da Esperança*. Para isso, procuramos compreender a produção e reprodução do imaginário que está associado à esta peça midiática, atentando ao fato de que analisar filmes ou fragmentos destes é, ao que nos diz Vanoye, “... no sentido científico do termo, decompô-lo em seus elementos construtivos” (VANOYE, 1994, Pág. 14). Ou seja, é partir da obra em questão para a sua desconstrução e para encontrar os elementos que a constituem. Portanto entendemos aqui que a análise fílmica é descosturar esta obra, parti-la em busca de seus sentidos, em busca do imaginário que a compõe e do que o filme em si carrega enquanto produto cultural.

3.2 A Trama e a Estrutura de Sentimento do Colapso

Figura 3 - Londres, 2027



Infertilidade. Desespero. Opressão. Xenofobia. Violência. Migração forçada. Decadência. Eutanasiar-se. Caos. Angústia. Tirania. Apatia. Colapso. Traição. Luto. Medo. Miséria. Fé perdida. Saudade. Sem futuro. Abismo. Fim da humanidade. Sem esperança.

Perséfone fora sequestrada. Uma mãe enlouquecida de dor, privada de sua descendência, amaldiçoa a terra e a torna estéril. Cada rua coberta de lixo, cada rosto apático, cada ato de violência, cada falta de sentido e esperança é o inverno de Deméter. É a paisagem cinzenta da decadência, a paralisação do ciclo vital, o luto transformado em arquitetura, política e arame farpado. A natureza, violada em sua função mais primária, retira-se do mundo, e o que sobra é o cenário de uma civilização que sobrevive a si mesma como um autômato. Como em *Terra Devastada* de T.S Elliot, “Abril é o mais cruel dos meses, germinando, lilases da terra morta, misturando, Memória e desejo, agitando, Raízes embotadas com a chuva da primavera” (ELLIOT, 1981, P. 2), onde nem mesmo a primavera consegue trazer vida para a terra morta.

Filhos da Esperança (*Children of Men*) é um filme britânico-americano lançado em 2006, baseado no romance *The Children of Men*, escrito por Phyllis Dorothy James. A adaptação da obra, roteiro e direção ficaram a cargo do cineasta mexicano Alfonso Cuarón, e o filme estreou em setembro de 2006 no Reino Unido e em dezembro do mesmo ano nos Estados Unidos e no Brasil. Com uma ambientação sombria e realista, *Filhos da Esperança* reflete sobre imigração, totalitarismo e crise humanitária, explorando um futuro em que a humanidade enfrenta um colapso social e a infertilidade ameaça a continuidade da espécie.

Na trama, chegamos até o ano de 2027, onde 18 anos antes a humanidade se tornou infértil e a última criança nasceu. Dentre os últimos países que mantêm um governo, o Reino Unido é totalmente imerso à diversos pedidos de asilo e de tentativas de entradas de imigrantes. Na cidade, Londres, acompanhamos Theo Faron (Clive Owen), um antigo ativista que lutava pelos direitos de imigrantes e que é levado pelos acontecimentos do enredo aos caminhos dessa história.

A narrativa se deflagra não com um começo, mas com um fim: o assassinato do último jovem da Terra, o "Bebê Diego", abatido não por uma causa nobre, mas pelo espasmo de um fanatismo individual, sintoma terminal de um mundo que já perdeu todo o sentido de valor. Imediatamente, somos tragados para o vórtice de 2027, um planeta que há muito capitulou, e cujo estado de decomposição nos é revelado pelos flashes da propaganda oficial, disfarçada de noticiário.

Nesse cenário de colapso generalizado, Londres emerge não como um farol de esperança, mas como a última fortaleza-laboratório da ordem maquínica, um enclave onde um governo, leis e um controle militar impõem uma sobrevida artificial. É nesse ambiente de apatia programada que encontramos Theo, um náufrago do cotidiano, um espectro cuja exaustão pessoal é apenas o reflexo da exaustão⁵ de toda a civilização.

Mas o turbilhão da narrativa, o arranca de seu entorpecimento através de um sequestro, lançando-o nas engrenagens de um grupo de ativistas a favor dos direitos dos imigrantes denominado Peixes (Fishes). Theo recebe uma missão, a princípio burocrática – forjar documentos para uma imigrante (também chamados de Fugees⁶), a jovem Kee (Clare-Hope Ashite), Assim se revela o núcleo incandescente da trama, um evento que rasga a lógica daquele apocalipse: Kee está grávida. Após dezoito anos de um silêncio biológico sepulcral, uma criança está prestes a irromper no mundo.

Diante dessa ruptura ontológica, desse milagre orgânico em meio à esterilidade do aço e do concreto, a carapaça de cinismo de Theo se estilhaça. Ele é propelido para uma nova e desesperada órbita, atravessando todas as fronteiras da lei e do terror para conduzir essa centelha de vida. O que se segue é uma fuga desesperada, uma corrida

⁵ A *Sociedade do Cansaço* (2011) foi escrito pelo filósofo sul-coreano **Byung-Chul Han**. Fala que Han argumenta que saímos de uma “sociedade disciplinar”, como descrita por Michel Foucault, e entramos em uma “sociedade do desempenho”, onde as pessoas se exploram voluntariamente em busca de sucesso — o que leva a um estado crônico de exaustão

⁶ Do inglês Refugees - Refugiados

febril através das artérias necrosadas da civilização, em direção a uma miragem no mar: um barco do *Projeto Humanos* – Uma organização científica que visa restabelecer a ordem biológica da humanidade– como uma frágil arca da razão científica que se apresenta como o último bastião, a tentativa final de resgatar o código genético da humanidade do dilúvio da barbárie tecnológica e de seu iminente fim.

Em *God save the Queen*, Johnny Rotten junto aos Sex Pistols, em meados da década de 1970, previa “There’s no future, no future⁷”. Na Londres de 2027 isso parece se concretizar, o fato de não nascer uma criança no mundo há 18 anos é a prova cabal do fim da humanidade, do fim da esperança no futuro ou no mundo, não há mais uma geração subsequente para passarmos nossa cultura, nossos ensinamentos, nossa tecnologia ou preservarmos o mundo. Já não há expectativa de um mundo melhor, ou mesmo de um mundo com o qual sonhar, onde o “presente se impõe como único horizonte” (HARTOG, 2013)

Figura 4 - Superpopulação e a prisão de imigrantes



Se recorrermos às categorias de Koselleck (Campo da Experiência e Horizonte da Expectativa), o filme de Cuarón representa então uma suspensão da história e do tempo, e manifesta sua hipo-utopia com um futuro vazio, um eterno presente, nos lembra o que François Hartog chamou de “experiência contemporânea de um presente perpétuo, inacessível e quase imóvel” (HARTOG, 2013, p. 39).

⁷ Penúltima música do único álbum de estúdio da banda Sex Pistols, *Never Mind The Bollocks Here's The Sex Pistols*, a letra da música criticava a monarquia britânica e, por extensão, a ideia de fascismo na Inglaterra: “God save the Queen / Her fascist regime / It made you a moron / A potential H-bomb / God save the queen / She ain't no human being / There is no future / In England's dreaming”.

Nossas artes, nossas criações, nossas cidades perderam seu significado, perderam seu sentido, um século será suficiente por acabar até mesmo com o mais longo dos humanos. Chegamos até esta Londres apresentada pela obra, admirando-nos com suas ruas, seus prédios, sua poluição, a força policial excessiva que tenta manter o controle e os diversos imigrantes que tentam adentrar à cidade em busca de um último refúgio para assistir ao fim. Dolores Tierney, destaca a escolha de utilizar a cidade de Londres como ambiente para o filme, pois:

Ao contrário da vasta maioria dos filmes de desastre dos anos 90 e início dos anos 2000 que privilegiam a Costa Leste dos Estados Unidos, *Children of Men* se passa em Londres. Sem os EUA como seu principal cenário, um elemento significativo da iconografia do filme de desastre, estabelecido em suas iterações *mainstream* e dos anos 90 e início dos anos 2000 (*Day After Tomorrow*, *Deep Impact* [Mimi Leder 1998], *Armageddon* [Michael Bay 1998], *Independence Day* [Emmerich 1996]), está ausente do filme, assim como a ideologia que é reforçada por esses elementos visuais." (TIERNEY, 2018 p. 104, tradução nossa).

O ensaio em vídeo de Richard Landley, *American Un-frontiers* (2011), já nos chamava a atenção para uma gramática visual quase onipresente no cinema de catástrofe produzido por Hollywood. Trata-se de uma reiteração exaustiva de uma geografia específica como o palco universal do apocalipse: o território dos Estados Unidos. A invasão, a destruição e a subsequente resistência se desenrolam, invariavelmente, em solo norte-americano, transformando suas cidades em epicentros de um trauma que se pretende global.

Como descreve Landley, essa prática narrativa opera como um poderoso "endosso da liderança global americana e sua posição hegemônica"(2011). O que está em jogo, portanto, é a produção de um imaginário onde o corpo da nação americana se confunde com o corpo do planeta. O destino do mundo é encenado e decidido em suas fronteiras, e a sobrevivência da humanidade passa a ser sinônimo da restauração de sua ordem particular. A catástrofe, nesse cinema, não é um evento mundial, mas um espetáculo americano de alcance mundial.

Porém, como em um filme hipo-utópico, *Filhos da esperança* se passa em uma periferia, não uma periferia de uma cidade, mas na periferia do sistema capitalista, posto que a Inglaterra, além de ser geograficamente periférica, na obra cinematográfica ela também apresenta características das grandes metrópoles do sul

global, com seus problemas sociais e ambientais característicos. Isso pode ser percebido desde a palheta de cores do filme, mas também para todo o contexto de fundo da obra, caracterizado pelo lixo, sujeira, pobreza e violência. Problemas típicos de um mundo que muitas vezes fora chamado de subdesenvolvido, mas aqui sabemos as razões, a saber, o colonialismo. E é nesse momento que a Londres do filme se encontra.

É verdade que *Os Filhos da Esperança* flerta com a gramática do cinema de desastre, oferecendo-nos vislumbres da catástrofe planetária por meio de uma rápida cartografia da ruína — a Torre Eiffel em chamas, as Torres Petronas caídas. Contudo, em concordância ao pensamento de Dolores Tierney, o filme opera uma torção fundamental na convenção que Richard Langley aponta para o cinema *mainstream*. A narrativa recusa-se a inscrever o Reino Unido (ou a América que ele representa) na posição de líder global ou salvador heroico. Ou seja, a metrópole se tornou periferia. As palavras de Afonso Cuarón reforçam o caráter hipo-utópico presente no filme:

Eu adoro que o Chivo Lubezki estava comigo. E ele é mexicano. E nós crescemos juntos no México. E estávamos falando sobre transformar Londres na Cidade do México. Em outras palavras, trazer o terceiro mundo para Londres. E basicamente estávamos procurando por ângulos que nos lembrassem da Cidade do México. Então, queríamos que Londres se tornasse um microcosmo do mundo, em oposição ao primeiro mundo vivendo em uma geografia diferente dos sons do conflito. Agora tudo está lá dentro. E isso era parte da coisa. (CUARÓN, 2006, n.p.)

Figura 5 – Propagandas Estatais nos metrô



Portanto, o que se revela é uma nação entrincheirada, um território que se define por suas fronteiras e por sua violenta recusa ao outro, e, portanto, a alteridade.

Durante a trama a ruína global não nos é apresentada de forma neutra, mas é capturada e emoldurada pela ideologia de um noticiário estatal. É a propaganda de um regime ditatorial que se utiliza do espetáculo do colapso mundial para justificar seu próprio separatismo. A evocação da "Grã-Bretanha", como a "única" nação que "resiste", não celebra a liderança, mas a brutalidade de um estado de exceção que fez da sobrevivência uma política de exclusão.

A Londres retratada no filme, apesar de futurista, não é dramaticamente diferente da atual, exceto pela onipresença de telas e propagandas visuais nas cenas em que Theo caminha pelas ruas. Essa escolha não é arbitrária. Tendo em vista o período de produção da obra (roteiro de 2001, lançamento em 2006) e a perspectiva de Cuarón como cineasta transnacionalista, a representação do Reino Unido funciona como um espelho deslocado dos Estados Unidos, de acordo com Tierney, (2018). As referências às políticas de "segurança nacional" e anti-imigração, adotadas pelos EUA após o 11 de setembro de 2001 e posteriormente pelo Reino Unido após os atentados de 7 de julho de 2005, são tecidas de forma intrínseca em todo o enredo do filme.

Na primeira parte do filme, que se passa dentro da cidade de Londres, a composição visual e sonora dos quadros é marcante, com elementos que contribuem diretamente para o entendimento dessas referências às políticas anti-imigração. Logo no início da trama, quando Theo sai do café, a câmera oferece uma visão geral da rua, revelando uma faixa vermelha na parte superior de um prédio que ostenta a mensagem "PLEASE REPORT SUSPICIOUS ACTIVITY". Em seguida, a câmera acompanha uma motocicleta *Tuk-Tuk* que passa, e uma tela na parte traseira do veículo exibe um letreiro em tom de aviso: "SUSPECT IT? REPORT IT". A imagem que acompanha o texto, um recorte de olhos encarando, sugere uma vigilância governamental onipresente e a incitação à desconfiança mútua.

Figura 6 – Cartazes contra imigrantes

Figura 7 - SUSPECT IT? REPORT IT



À medida que o protagonista flana pela cidade, mais informações são agregadas a essas mensagens de controle social. Na cena que segue após o café, ao entrar no prédio onde trabalha, Theo se depara com um cartaz centralizado na composição que proclama: "BRITAIN TARGET - WORKING FOR THE BRITISH PEOPLE - Report all illegal workers to the D.E.D - JOBS FOR THE BRITS". Essa vinculação explícita dos imigrantes à alcunha de "inimigo" ou "outro" e a incitação popular à xenofobia, representadas de forma tão direta no filme, refletem o discurso construído pelo ex-presidente George W. Bush nos episódios pós-11 de setembro. A criação de uma guerra fantasma com um inimigo que pode mudar de rosto convenientemente foi a justificativa para tomadas de decisões severas, como a "Guerra ao Terror" declarada por Bush em 20 de setembro de 2001, fornecendo o pano de fundo ideológico para a intensificação dessas medidas, que *Filhos da Esperança* reflete e critica em diversas camadas visuais e sonoras.

Como bem nos lembra Susan Sontag, ao tecer suas críticas às ações praticadas pelo estado norte americano, após os atentados às torres do *World Trade Center*:

As doutrinas abrangentes do governo Bush, especialmente a de que os Estados Unidos entraram em uma guerra sem fim contra um "inimigo polimorfo chamado 'terrorismo'", classificando os presos nessa guerra como "combatentes ilegais" sem direitos pela Convenção de Genebra – uma política formulada por Donald Rumsfeld em janeiro de 2002 – configuraram uma "receita perfeita para os crimes e as crueldades cometidas contra milhares de pessoas encarceradas sem julgamento e sem acesso a advogados em prisões dirigidas por americanos, criadas a partir dos ataques de 11 de setembro de 2001" (SONTAG, 2008, p.145).

Assim, dentro deste filme, as mensagens de xenofobia e vigilância se estendem por todo o tecido social do Reino Unido distópico de 2027, penetrando até

mesmo nos espaços de trânsito. Durante a cena de uma viagem de Theo de trem, um aviso sonoro é emitido: "Ele é o meu dentista. É a minha faxineira. Ele é o garçom. É a minha prima. São imigrantes ilegais. Contratar, alimentar ou obrigá-los é crime." Essa enunciação, que equipara trabalhadores e até membros da família a criminosos simplesmente por sua condição de imigrantes, evidencia a desumanização e a criminalização da migração promovidas pelo Estado. A normalização da denúncia e a constante lembrança da ilegalidade transformam o cotidiano em um campo de batalha ideológico.

Essa atmosfera de suspeita é novamente ressaltada quando Theo está a caminho da casa de seu primo, Teddy. Um outdoor com a inscrição "SUSPICIOUS? REPORT ALL ILLEGAL IMMIGRANTS" reforça a campanha governamental de incitação à delação e à xenofobia. A reiteração dessas mensagens visuais por toda a cidade não apenas demonstra a política oficial, mas também sublinha a paranoia social que se tornou uma característica definidora dessa sociedade.

Em outro momento, após sair da casa de apostas, Theo é novamente confrontado por um aviso que se tornou onipresente: "REPORT ANY SUSPICIOUS ACTIVITY". Essa frase genérica, que paira sobre a cidade, amplia o escopo da vigilância para além da imigração, abrangendo qualquer comportamento que o Estado ou seus cidadãos considerem "suspeito". Tal generalização ecoa a ampliação dos poderes de vigilância e detenção vistos na era pós-11 de setembro, onde a linha entre segurança e repressão se tornou tênue.

Bem como na cena em que Theo entra no ônibus para encontrar Julian, personagem de Julianne Moore, o filme reintroduz um aviso sonoro ainda mais abrangente: "É a minha faxineira. É o bombeiro. É o meu dentista. É o garçom. É a minha prima. São imigrantes ilegais. Contratar ou abrigar imigrantes é crime. Proteja a Inglaterra. Denuncie imigrantes ilegais." A ordem direta para "proteger a Inglaterra" e "denunciar imigrantes ilegais" solidificam a propaganda governamental. Aqui, a narrativa sonora serve para internalizar a xenofobia, transformando a denúncia em um ato de patriotismo. A repetição desses avisos ao longo da jornada do protagonista sublinha a forma como o medo e a xenofobia são difundidos e legitimados na sociedade, transformando-se em uma norma cultural, não apenas uma política governamental.

Essa instrumentalização do medo se aprofunda ainda mais quando a própria polícia de imigração na obra é denominada *Homeland Security*. Essa menção direta ao departamento governamental de mesmo nome, criado para cobrir a segurança de fronteira após os ataques terroristas de 11 de setembro nos EUA, não é por acaso. Ela solidifica a intenção de Cuarón em traçar paralelos explícitos com a realidade geopolítica contemporânea.

Em certo momento do filme, somos imersos visual e narrativamente no *Homeland Security Immigration Control*. Theo, Kee e Miriam (Pam Ferris) estão dentro de um ônibus a caminho do *Campo de Refugiados de Bexhill*. À medida que os personagens adentram a obscuridade do campo, as imagens de horror preenchem a tela, transmitindo uma angústia e ansiedade crescentes sobre o que está por vir. Nesse contexto, a cena em que Miriam é removida do ônibus dentro da prisão, sendo encapuzada e observada de forma impotente por Theo e Kee pela janela, é particularmente impactante. A visão de outros prisioneiros vendados e encapuzados em filas e com braços estendidos sobre caixas aponta diretamente para os abusos reais ocorridos em campos de detenção como Guantánamo e para o escândalo de tortura de Abu Ghraib, onde soldados americanos cometeram abusos contra prisioneiros iraquianos.

Figura 8 – Imigrante torturado em Bexhill



Figura 9 – Cena de Abu Ghraib



Tierney (2018) ressalta que *Filhos da Esperança* nos encoraja a interpretar essas referências muito específicas a Guantánamo e Abu Ghraib, assim como outras menções mais gerais (como funerais em estilo Hamas com sinais em árabe e

pranteadores com metralhadoras), sob a ótica do momento político contemporâneo. As jaulas, os campos de prisioneiros e as práticas repressivas, elementos centrais na obra, ressoam com a atmosfera pós-11 de setembro nos EUA e antecipam o clima no Reino Unido após os atentados de 7 de julho. Nesses cenários, a segurança das fronteiras foi intensificada, os poderes de prisão e detenção foram ampliados, e o tratamento de solicitantes de asilo tornou-se mais draconiano e hostil.

É fundamental entender de onde Cuarón fala e o período em que a obra é produzida para traçar um panorama das referências às políticas internacionais praticadas pelos EUA, de maneira mais agressiva contra grupos de outras nacionalidades. O filme, ao ambientar sua ação no Reino Unido, estabelece realisticamente seus imigrantes ilegais como sendo principalmente europeus e africanos. Contudo, acreditamos que, se *Filhos da Esperança* fosse ambientado nos EUA, esses imigrantes seriam, em sua maioria, mexicanos e centro-americanos. Tierney (2018) argumenta que as assimetrias e desigualdades da globalização e da migração transnacional, particularmente entre a América Latina e os EUA, são uma preocupação chave do filme, sinalizada pela representação deslocada dos EUA e pelo fato de que a mulher milagrosamente grávida, Kee, é uma refugiada ou 'Fugee'.

Alfonso Cuarón trabalhou sem a necessidade de cenários futuristas, mesmo que a proposta seja a de conceber um mundo quase duas décadas a frente, seu olhar se propôs à analisar os problemas enfrentados pelas cidades mundiais e os potencializar, pensar suas estruturas e camadas sociais, e expandir os gritos de desespero realizados pela comunicação urbana através do *Pixo* ou do *Grafite*.

A degradação urbana, a militarização dos espaços, a crise migratória, o colapso dos serviços básicos e a desigualdade social não são apenas elementos ficcionais, mas espelhos de problemas contemporâneos. Cuarón nos confronta com um amanhã que não parece distante, mas sim uma extensão intensificada do nosso próprio presente.

A obra de Cuarón nos alerta para as consequências dessa realidade: se Londres 2027 parece tão real e tão parecida com o nosso presente vivido, incluindo imagens de notícias de guerra e destruição, então os outros desastres que ele apresenta (a crise de infertilidade, o colapso social resultante) também parecem ameaçadoramente possíveis. O filme, portanto, não apenas reflete, mas amplifica as

preocupações sobre a fragilidade da ordem social e a facilidade com que o preconceito e a repressão podem se instalar em um mundo em crise.

Com isso, deixamos claro como o filme apresenta uma cidade superpovoadas, transformada em uma espécie de urbe murada, rigidamente vigiada e separada do mundo exterior. Londres, nesse contexto, se torna um território cercado pelo medo e pela repressão, onde o controle militar dita as regras e qualquer tentativa de transgressão é violentamente sufocada. Os espaços públicos estão saturados de grafites carregados de mensagens de desespero, súplicas de pessoas que não podem ser ouvidas. Ou seja, o colapso da sociedade levou ao colapso da empatia. Sem crianças, sem futuro, a esperança se tornou uma lembrança distante, e a comunicação, um eco perdido no vazio de uma civilização que apenas aguarda o seu fim.

O que torna *Filhos da Esperança* um cenário desolador e angustiante é também a ausência de um evento catastrófico imediato. Não há uma invasão alienígena, uma revolução das máquinas ou um colapso causado por uma inteligência artificial fora de controle – elementos comuns ao gênero. O que o filme nos apresenta é um futuro em que a humanidade simplesmente perdeu a capacidade de se reproduzir, e com isso, perdeu também sua continuidade e propósito. E aqui, como em uma boa ficção científica, não há a vinda de um julgamento divino, e muito menos de um “deus-máquina” para salvar a humanidade dela mesma.

A premissa rompe com a própria missão biológica e social da humanidade: transmitir quem somos às gerações futuras. Sem crianças, não há mais risos, não há esperança e não há qualquer possibilidade de renovação. O mundo está condenado a definhando lentamente até que, dentro de algumas décadas, não reste mais ninguém para lembrar do que fomos ou do que construímos. A ausência do futuro não vem de uma destruição repentina, mas de um apagamento gradual, tal qual o inverno de Demeter.

O que resta é a Grã-Bretanha que ainda tentam manter algum nível de funcionamento, mesmo diante do caos. Esse mundo sem esperança, praticamente abandonado por Deus, uma cidade que já foi um grande e desenvolvido centro urbano, progressista e moderno, mas que agora se encontra como um território,

desorganizado, congestionado e sufocado pela presença militar, uma ditadura que segura e sustenta, ainda que sem propósito, as colunas deste lugar.

Toda essa atmosfera política de vigilância, exclusão e colapso social são parte da criação que o diretor forja através de um conjunto de escolhas estéticas. É na linguagem da câmera, na sua forma de ver e registrar este mundo, que a experiência da Hipo-Utopia se faz para o espectador.

3.3 A Câmera como Testemunha: A Estética da Imersão e do Realismo

No universo cinematográfico, a experiência de se adentrar em uma narrativa pode ser tão vívida quanto a sensação de atravessar um espelho, tal qual a jornada de Alice em seu mundo de maravilhas. Desde os seus primórdios, o cinema tem se empenhado em captar e reproduzir a realidade, buscando uma imersão que, em sua forma mais ambiciosa, almeja “estimular todos os sentidos corpóreos e perceptivos do espectador” (JESUS, 2013). Essa imersão pode ser definida como a "experimentação de uma realidade completamente estranha, tão diferente quanto a água e o ar, que se apodera de toda a nossa atenção, de todo o nosso sistema sensorial" (MURRAY, 2003, p.102).

Historicamente, desde o Renascimento, a perspectiva na pintura buscou criar uma ilusão de realidade no olhar, aproximando a imagem da forma como o olho humano vê o mundo (ROSSATO, 2019). Essa base foi essencial para a câmera escura, os brinquedos ópticos e, finalmente, o cinematógrafo, onde a produção de imagens passou a ser mediada por uma máquina, conferindo uma noção mais realista da imagem.

Superando a visão que enquadra o cinema como uma "janela em cujo interior são reconstituídos um espaço ilusionista em perspectiva e uma profundidade fictícia" (MICHAUD, 2014, p. 120), a obra de Alfonso Cuarón, se revela antes como um convite à imersão empática. Mais do que uma representação, o filme é um dispositivo que intensifica o sentir e pulsa em sintonia com a potência do social, buscando uma comunhão de sensibilidades com aquele que o assiste.

Nossa abordagem afasta-se de uma crítica remota, e realiza uma etnografia de tela focada na atmosfera que emana da obra. Mergulhando na diegese fílmica e

em suas formas técnicas não para decifrá-las com uma razão fria, mas para captar a teia de socialidade que ali se tece. Este esforço de compreensão se dá através de uma razão sensível, e das conexões subterrâneas que a narrativa estabelece com o nosso próprio tempo, e com o presenteísmo (HARTOG, 2013) que nos caracteriza.

Lembrando ainda que um aspecto da etnografia de tela é a consideração da subjetividade do analista no processo de pesquisa. Diferente de outras abordagens, ela pressupõe que a imersão na experiência fílmica tem o potencial de "transformar o olhar do analista" (COLINS; LIMA, 2020) e, conseqüentemente, suas conclusões sobre o filme.

Nesse percurso, percebemos que a força do filme não reside em grandes discursos ou no poder de uma mensagem unívoca, mas na sua capacidade de nos fazer partilhar de uma experiência. Certos elementos técnicos, e destacaremos três, a saber, plano de fundo, câmera na mão e plano-sequência⁸, não são artifícios formais. Ao contrário, eles funcionam como vetores de uma estética que privilegia o dionisíaco, e o tátil. São estes elementos que marcam a sua singularidade, divergindo do formalismo asséptico de outras produções e conferindo à obra sua capacidade de trazer uma imersão ao mesmo tempo em que nos faz ressentir e nos questionar sobre a nossa sociedade.

A seguir dissertaremos sobre estes três elementos técnicos supracitados. Estas três modalidades, utilizadas com frequência durante todo o filme, trabalham em conjunto para criar a experiência cinematográfica. O plano de fundo é elevado a um papel ativo na narrativa, a câmera na mão e os planos sequência atuam como um elo direto entre o espectador e realidade ficcional.

O que chamamos de plano de fundo no cinema está ligado à decupagem, à montagem da cena, às decisões do que entra ou não na imagem, tendo em vista que a concepção da cena traz elemento que constituirão à imersão no filme. Conforme o afirma Leonardo Rossato:

Quando gravamos uma obra audiovisual, a decupagem é uma decisão sobre o que enquadrar. Decupar é o ato de recortar, e não uma regra específica de como recortar. É saber onde colocar a câmera, para que sua história tenha o

⁸ Termos comumente utilizados em inglês, respectivamente: Background, Handheld Camera e Long Take ou Sequence Shot

melhor efeito que se pretende transmitir através dela” (ROSSATO, 2019 p. 232).

A palavra decupagem (do francês *découpage*, recortar) é então o ato de enquadrar e escolher o que entra ou não em uma imagem, é parte da construção da história a ser contada. Assim, toda imagem é:

[...] sempre um recorte do real, ela é sempre ideológica, no sentido de que ela seria composta necessariamente por visões de mundo específicas que envolveriam o tempo, o espaço, a classe, o gênero, a raça e a idade daquele ou daquela que recorta a imagem, pois um enquadramento do real é escolhido em detrimento de outros. Ou seja, não é algo “natural” da realidade, mas uma decisão daquele que recorta somada aos porquês imbuídos na sua visão. (ROSSATO, 2019 p. 325)

O momento da decupagem é onde o pensamento se faz matéria, onde a intenção se inscreve na visualidade. É ali, na execução do plano, que as escolhas estéticas e, sobretudo, o gesto de enquadrar, deixam de ser abstração para se tornarem a própria coreografia da câmera; o primeiro plano, os planos posteriores, a profundidade de campo e mesmo os elementos ou objetos que constituem a cena nascem desse processo. Cada enquadramento é um recorte do mundo, uma decisão sobre o que se conecta e o que se exclui, definindo a poética e a política de um filme. André Bazin, destaca o uso da profundidade não só como possibilidade estética pois:

A profundidade de campo bem utilizada não é somente uma maneira a um só tempo mais econômica, mais simples e mais sutil de valorizar o acontecimento; ela afeta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo. (BAZIN, 1991 p.77)

A decupagem de *Os Filhos da Esperança* (Children of Men) revela uma coreografia do olhar. A câmera acompanha Theo, nos amarra à sua trajetória e ao seu ponto de vista, mas raramente o isola de seu entorno. A personagem ocupa o primeiro plano, mas o fundo nunca se desfaz em um borrão estético; pelo contrário, ele pulsa com uma vida própria, denso de informação. Cuarón opta aqui pela profundidade de campo como uma poética visual, uma vez que: “Não há tantos *close-ups*. Para dar o mesmo peso ao personagem e ao fundo. Se você vai para um *close-up*, está dando mais predominância ao seu personagem em relação ao fundo” (CUARÓN).

Figura 10 – Theo chora em primeiro Plano, enquanto a ação envolvendo Kee e Miriam acontece ao fundo



Nesse gesto, ele ecoa o pensamento de André Bazin. A profundidade de campo, para Bazin, é mais que um recurso: é o olhar que “coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, sua estrutura é mais realista” (BAZIN, 1991). Ao forçar nosso olho a vagar, a escolher, a conectar o drama individual de Theo com a paisagem social que o oprime, o filme nos concede uma experiência mais ambígua, mais complexa e, portanto, mais realista para:

[...] fazer o personagem simplesmente se misturar ao fundo. O personagem é tão importante quanto o contexto social. Então você não faz *close-ups*, porque não quer favorecer o personagem em vez do contexto. Então você mantém uma espécie de distância, para que o personagem se misture com o ambiente. E então você não usa a edição para buscar um efeito. O que você tenta fazer é criar um momento de veracidade, no qual a câmera está lá apenas para registrar esse momento[...] (CUARÓN, 2006, n.p.)

É com esse uso do plano de fundo que essa trama se narra: os detalhes e as ações em segundo e terceiro planos não são adereços, mas fragmentos da trama, as cicatrizes visíveis daquele universo diegético e nos dão o ambiente hipo-utópico aonde o futuro não chegou, ou pior, onde não há nem mesmo esperança de futuro.

Figura 11 – Propaganda do Medicamento *Quietus*



E é desta forma que durante o filme nos encontramos com as mais variadas formas de comunicação urbana, sejam notícias espalhadas, cartazes de testes de fertilidade obrigatório, grafites com rostos de crianças, recortes de jornais que nos mostram um pouco da situação fora da Grã-Bretanha, além de “anúncios em ônibus, televisões e outras telas que incentivam os habitantes a denunciar imigrantes ilegais e também anunciam os *kits* de suicídio fornecidos pelo Governo (Quietus) que incentivam a população envelhecida a eutanasiar-se” (TIERNEY, 2018, p. 108, tradução nossa)

A cena de abertura de *Filhos da Esperança* nos leva a um espaço cotidiano, uma cafeteria. A câmera nos apresenta uma coletividade unida por um sentimento comum, o luto. Os olhares fixos na televisão, que noticia a morte de "Bebê Diego", revelam mais do que a perda de uma celebridade; revelam o colapso do último símbolo de uma de continuidade. É a morte da própria representação da vida que assola aquelas pessoas. Em contraponto, a figura de Theo, emergindo do fundo, encarna outra sensibilidade, a da apatia – talvez uma forma de couraça psíquica forjada por um mundo que já não oferece futuro.

Figura 12 – Cena inicial onde Theo compra o café



Para construir essa imersão neste mundo em colapso, a obra lança mão de uma escolha técnica que é o uso ostensivo da câmera na mão. Se a história do cinema nos mostra uma evolução das tecnologias do olhar – do plano estático aos movimentos calculados sobre trilhos –, a câmera livre, tal como empregada por Emmanuel Lubezki - Diretor de Fotografia do Filme -, busca deliberadamente romper com a distância asséptica. Não se trata apenas de um artifício para gerar realismo, mas de uma estratégia para forjar uma experiência sensível no espectador, para que ele se sinta partícipe, e não apenas observador, da desordem e da crueza dos eventos.

Figura 13 e Figura 14 – Primeira demonstração da câmera subjetiva



Mais significativo ainda é o modo como essa câmera se comporta. Frequentemente, ela abandona a centralidade do protagonista para se tornar, ela mesma, uma *flâneuse* que lê e observa a cidade. Logo na saída do café, o olhar do espectador é deliberadamente desviado de Theo para a direita, para a rua, para o

ambiente que respira e sofre. A cidade não é cenário; é personagem. Essa escolha estética surge novamente na cena subsequente da explosão: a câmera deixa o protagonista para trás e insiste em testemunhar os escombros, em registrar a materialidade da destruição. Com esse gesto, confere ao espaço urbano um estatuto de fonte histórica tão ou mais relevante que o drama individual.

Figura 15 e 16 – A câmera passeia entre os escombros



Essa estética, que se aproxima do documental e intensifica a experiência, é viabilizada por uma escolha tecnológica precisa. O uso de câmeras compactas e leves, como a Arricam LT e a Arriflex 235, operadas por George Richmond⁹, não é um detalhe técnico; é a condição de possibilidade material para os longos planos-sequência e para a mobilidade que permite à câmera essa liberdade de investigação. De modo que o espectador deixa de ser apenas alguém distante do outro lado da tela, e passa a ser também uma testemunha dos acontecimentos em primeira pessoa. Ou seja, o diretor nos coloca ora em terceira pessoa, quando acompanhamos o protagonista, ora em primeira pessoa, quando acompanhamos as lentes da câmera subjetiva.

Em entrevista, Cuarón afirma: “Nós tentamos em algum momento o Steadicam, e percebemos que era polido demais para isso. Então decidimos usar a câmera na mão” (CUARÓN, 2006, n.p.). Assim ele e Lubezki utilizam a profundidade de campo não como um pano de fundo passivo, mas como uma possibilidade ativa da história que se desenrola. A câmera na mão, com sua liberdade de movimento,

⁹ Entrevista de George Richmond na ocasião em que recebeu o prêmio *Historical Shot Award* da Society of Camera Operators (SOC), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uvq3fKgvzro>

não apenas segue a narrativa, mas a escreve, forçando o espectador a ler nas entrelinhas da paisagem urbana as verdadeiras dimensões da catástrofe social.

Uma outra marca da narrativa fílmica de *Os Filhos da Esperança* é a sua coreografia do tempo. O filme opta pela dilatação, pelo fluxo contínuo do plano-sequência, recusando a fragmentação e as suturas da montagem convencional. Onde:

Planos únicos e amplos, filmados com câmeras portáteis, eram a maneira dele e de Lubezki de garantir que o público permanecesse com os personagens enquanto eles estavam no centro de tudo. Se você perguntasse a Cuarón, cortes frequentes em uma cena só nos tiram do domínio do que é real — e seu objetivo era exatamente o oposto”. (SUTON, on-line, tradução nossa)

Essa escolha não busca apenas uma sensação de realidade; ela nos impõe uma co-presença, a partir da qual somos forçados a partilhar o mesmo espaço-tempo dos personagens, a sincronizar nossa respiração com a da câmera, a viver a duração da ação de forma, visceral e ininterrupta. Em conjunto a profundidade de campo e o plano-sequência “implicam permitir a duração da imagem por mais tempo, sem cortá-la, criando no quadro o máximo de significações possíveis que uma cena pode revelar” (ROSATO, 2019, p. 127).

Para se ter uma ideia, em estatística apresentada por Larry White na plataforma refocusedmedia.com, o filme apresenta: “62 tomadas de 22 segundos, 39 tomadas de 30 segundos, 24 tomadas de 40 segundos, 16 tomadas de 45 segundos e 6 tomadas de 90 segundos” (WHITE, 2012, online), segundo Cuarón:

[...]estava muito claro que seriam principalmente planos contínuos. Não por uma olimpíada de planos contínuos. Porque quando os planos perdiam seu significado, nós cortávamos, em vez de forçar o plano. Parte das razões pelas quais escolhemos contar *Filhos da Esperança* em planos-sequência muito fluidos, ou planos-sequência não fluidos, porque às vezes temos planos-sequência muito pouco fluidos, foi para aproveitar o elemento do tempo real. Decidimos, em termos do que você vê, não ver o futuro, mas tentar reconhecer o presente. Mas, junto com isso, adotamos essa abordagem documental, como se você estivesse apenas seguindo os personagens com sua câmera DV no ano de 2027[...] (CUARÓN, 2006, n.p.)

Essa poética do tempo real atinge seu ápice nos três plano-sequências da obra, momentos em que a imersão na trama transcende a simulação para se tornar

uma experiência da autenticidade da cena, dentre eles, gostaríamos de destacar a cena da fuga do campo de refugiados, após Theo e Kee serem presos e realocados para o que nos parece uma cidade de enfeitados (*Bexhill-on-Sea*), pessoas de várias etnias e nacionalidade, privadas da vida na cidade de Londres, sobrevivendo frente ao desespero, ao caos, violência e miséria. Neste momento, a câmera e a estética narrativa nos fazem submergir naquela realidade, lembrando-nos das palavras de Susan Sontag:

Numa sociedade moderna, as imagens feitas por câmeras são o principal acesso a realidades das quais não temos experiência direta de espécie alguma. E se espera que recebamos e registremos um número ilimitado de imagens daquilo que não experimentamos de forma direta. A câmera define para nós o que permitimos que seja “real” — e empurra continuamente para adiante as fronteiras do real. (SONTAG, 2008, p. 138)

A cena nos atira na brutalidade de um território em convulsão. A longa tomada de seis minutos não nos permite o respiro do corte; somos aprisionados naquele espaço. A câmera na mão e com lentes que mimetizam o campo de visão humano, deixa de ser um dispositivo para se tornar um corpo: um corpo que tropeça, que hesita, que luta para ver em meio ao caos. É uma coreografia da aflição, meticulosamente orquestrada para parecer absolutamente real e descontrolada. O olhar da câmera alterna entre o plano médio, colado à urgência dos personagens, e o plano geral, que nos afoga na escala da violência circundante.

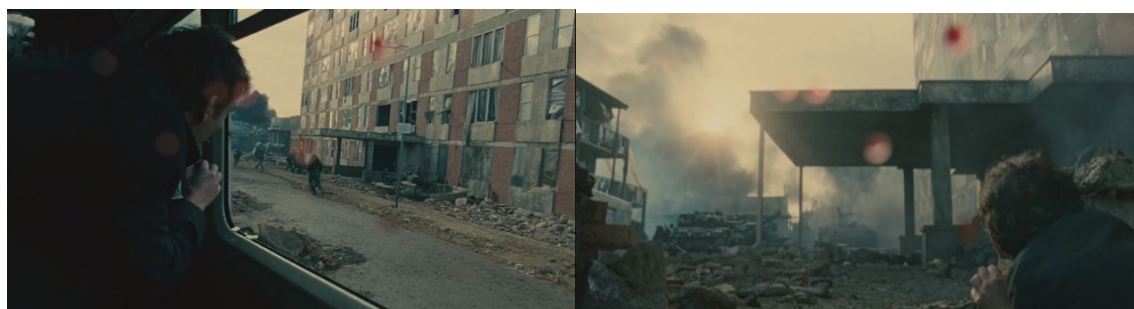
Figura 17 – Referência à Pietá de Michelangelo



O fluxo se inicia com Theo e Kee ao deixarem um abrigo precário, mas o nosso olhar, junto ao da câmera, é imediatamente capturado por uma fulguração trágica ao lado: uma mãe que embala o filho morto, a *Pietà* contemporânea emergindo da ruína. Por um instante, o filme ancora sua tese na imagem silenciosa dessa dor particular, para logo nos devolver à travessia dos protagonistas.

O que se desenrola é a paisagem de uma guerra assimétrica. Não há frentes de batalha claras, apenas o caos. De um lado, corpos de imigrantes em revolta, lutando para escapar de seu confinamento. De outro, a máquina de repressão impiedosa do exército britânico. E, atravessando tudo isso, a perseguição particular dos Fishes, tornando cada metro daquele cenário um campo minado, sem refúgio ou ponto de fuga possível.

Figura 18 e Figura 19 – Tomada de Plano-Sequência



O plano-sequência, tecnicamente, é “um elemento da gramática cinematográfica que apresenta, em uma unidade tempo-espacial inamovível, um arco dramático extenso, complexo e resolvido, sem que haja cortes ou alterações no ordenamento da ação encenada.” (SILVA, 2021 p.4). Contudo, é no pensamento de André Bazin que essa escolha cinematográfica encontra o sentido que procuramos.

Pois ao se debruçar sobre o neorealismo italiano e seu contexto pós-guerra, Bazin destacou que aquela corrente cinematográfica ao fazer uso do plano-sequência e da profundidade de campo buscava “dar ao filme o sentido da ambiguidade do real” (BAZIN, 1991). Para ele, a técnica deveria servir a uma verdade mais crua, uma realidade que se impunha à ficção. Portanto, para o teórico e roteirista italiano, “as guerras haviam mostrado como não haveria mais espaço para fábulas e ficções

baseadas na dramaturgia burguesa em narrativas, e em vista disso, a realidade crua deveria sobrepor qualquer tipo de história narrada.” (ARAÚJO, 2011, p.3).

É parte de uma herança que vemos na hipo-utopia de *Os Filhos da Esperança*. O futuro esvaziado de si que o filme nos apresenta encontra nos plano-sequências uma importante ferramenta narrativa. As cenas de Cuarón se aproximam do Neorrealismo Italiano e não nos poupam da dor ou da crueldade do mundo ao redor de Theo; pelo contrário, elas nos forçam a habitar o caos junto a ele, a sentir na pele as feridas deste universo.

3.4 O Som da Esperança

No universo hipo-utópico de *Filhos da Esperança*, a vida social se organiza em fluxos entrópicos, uma circulação incessante de corpos e signos que apenas reitera o esgotamento, diferente do cansaço como sintoma da sociedade do século XXI em substituição à obediência da Sociedade Disciplinar proposto por Byung-Chul Han(2011), essa cidade mantém sujeitos de obediência, não há espaços para liberdades, aqui as patologias sociais que emergem dessa sociedade (Apatia, cansaço, depressão e esgotamento) não é a pressão por um desempenho, mas sim um reflexo da falta de esperanças, que assola essas vidas.

As ruas dessa Londres de 2027 são as artérias desse organismo exausto, onde os movimentos dos passantes, antes vetores de trocas e invenções, se convertem em uma coreografia da sobrevivência, uma repetição de gestos que não aponta para futuro algum. É um caminhar espectral, sem horizonte, onde a própria cidade parece ter perdido sua potência de produzir encontros, restando apenas o ruído da decomposição e o controle militarizado dos espaços.

Neste cenário, o corpo de Theo, é, no início da narrativa, um corpo-inércia, arrastado por essa corrente de desolação, apenas seguindo, como um eco da geografia do desamparo que o circunda. Enquanto as primeiras cenas em que o acompanhamos visa demonstrar isso, essa falta de esperanças. O dia de Theo, após a morte de “Bebê Diêgo” e a seguinte explosão da cafeteria, é marcado pela ida da personagem ao trabalho, o zumbido no ouvido, decorrente da explosão, é compartilhado com o espectador, aqui o som incômodo que dividimos com Theo, a

câmera na mão, e a profundidade de campo são escolhas estéticas para a nossa imersão. Enquanto seus companheiros de trabalho encontram-se consternados com o noticiário, ele não compactua com nada daquilo, mesmo com recentes as imagens do terror e a bomba que quase lhe tirou a vida, o semblante de Theo é apenas cansado, apático e triste.

Figura 20 – A apatia de Theo



Theo é indiferente a esse mundo, e assim logo mais à frente é que a narrativa nos apresenta ao seu trauma pessoal, ao seu luto, a morte de seu filho ainda criança, durante uma epidemia de gripe. Trauma que talvez seja potencializado com o iminente fim que bate à porta da humanidade.

Essa geografia do desamparo presente no filme não se manifesta apenas na estética visual desta cidade, de Theo ou na paleta de cores utilizadas para dar um ar mais triste e deprimido, mas se inscreve violentamente na paisagem sonora que a sustenta. A atmosfera do filme é, antes de tudo, uma sonoridade que nos afirma o caos social que estamos vivenciando: sirenes distantes, a estática das propagandas oficiais, o murmúrio apático das multidões, o ranger das jaulas que aprisionam os imigrantes, os diversos idiomas falados por estes *fugees*.

Acreditamos que, assim como Theo, os sujeitos que habitam essa hipo-utopia são sujeitos ensurdecidos pelo fim, cujas percepções foram ajustadas para não mais esperar, para não mais se surpreender, percorrendo trajetos que se tornaram linhas retas em direção ao esgotamento. Essa polifonia apresentada por Cuarón é parte da

montagem, da decupagem que envolve e penetra o cotidiano desse mundo, amortecendo qualquer possibilidade de escuta do novo

Figura 21 – O Som do Silêncio



Na cena em que Miriam e Theo conversam em uma sala onde ficava uma antiga escola, o plano geral visa demonstrar os dois próximos a uma janela enquanto olham para fora, Kee está em um balanço (podemos vê-la através do vidro quebrado). A personagem de Pam Ferris então diz “é estranho o que acontece no mundo sem as vozes das crianças”, a sala de aula em que estão, um território-fantasma, um lugar sem propósito para esse futuro, onde cada cadeira vazia e cada desenho desbotado na parede, pensados para compor a cena, evocam sons que, a nosso ver, deveriam preenchê-los.

O choro do bebê de Kee, na cena do cessar-fogo, transcende a sua condição de mero som diegético para se tornar um Acontecimento, pois conforme Deleuze (2015 p. 152), "o acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera [...] ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece". Para Deleuze o acontecimento deve ser distinguido do ocorrido. O primeiro designa um processo de natureza imaterial, sem correspondência direta com um fato histórico ou concreto, enquanto o segundo se refere a um evento factual.

Assim o Acontecido é a troca de tiros, um estado de coisas bélico; o choro e a cena em que Kee desce a escada com seu bebê, por sua vez, é o puro expresso

que se efetua nesse cenário sem se confundir com ele. Sua força não está em sua materialidade, mas em sua capacidade de operar como um atributo lógico e dialético, transformando o significado da cena que assistimos.

A nosso ver, a principal função do acontecimento é operar uma transformação na subjetividade. Ele se manifesta através de uma alteração no campo da percepção, que leva o indivíduo a questionar seu modo de existência ou a ordem social vigente.

Trata-se, portanto, não de um fato externo, mas de um efeito que provoca uma desestruturação interna. Essa desestruturação, por sua vez, cria as condições de possibilidade para uma subsequente reorganização do sujeito e de suas formas de estar no mundo.

Figura 22 – O Acontecimento



O som do choro atua como uma reconfiguração do real, fazendo com que a cena, imersa na situação de guerra, assuma um tom de devoção. O Acontecimento estabelece sua própria lógica sobre o espaço, tanto na cena quanto no espectador. Kee, Theo e a criança recém-nascida descem as escadas, recebendo os olhares de refugiados e de soldados. Estes, por um momento, deixam de ser combatentes para se tornarem testemunhas da esperança. Se durante o percurso do filme Alfonso Cuarón construiu a paisagem sonora a partir da ausência das vozes infantis, o choro do bebê representa a quebra da normalidade daquele mundo, introduzindo uma possibilidade.

Acreditamos que o movimento da câmera subjetiva, os longos planos-

sequência, a profundidade de campo não são apenas artifícios para gerar realismo. São o método cinematográfico para imergir o público na estrutura do filme, fazê-lo sentir a ausência de esperança daquela representação de um presente contínuo típico da Hipo-Utopia.

Contudo, o que o acontecimento oferece não é a promessa de uma utopia, mas a reabertura da possibilidade de um futuro. Acreditamos que a atenção ao acontecimento equivale à abertura para um processo de reconfiguração subjetiva. Este processo, que atua no campo dos sentidos, não anula nossa identidade preexistente, mas a rearticula, resultando em uma nova forma de inserção mundo.

Ao encerrar a análise deste capítulo, percebe-se como *Os Filhos da Esperança*, através de sua linguagem cinematográfica, se firma como um estudo sobre a natureza da esperança. Uma esperança que não se apresenta como uma solução externa, mas que nasce do caos, manifesta-se em meio ao conflito e precisa ser defendida a cada passo.

CONCLUSÃO

Ao final deste percurso etnográfico, é necessário ressaltar que as anotações e interpretações aqui tecidas foram guiadas pelo meu olhar ao filme, pela minha subjetividade em relação ao mundo, e por tentativas de compreender o uso de algumas técnicas, bem como por interpretações e análises da obra e da sociedade apresentada.

A partir deste ponto, trago aqui um conjunto de momentos em que me recordo de ter interagido com a obra em questão. Trata-se de momentos, alguns residem apenas em minha memória e outros estão presentes em um diário de anotações, em que me vi abandonar minha posição externa de mero espectador ao filme, para realizar um percurso pela imaginária Londres de 2027. Meu intuito, imersão em seus espaços, visualizar não como mero cenário, mas como territórios de práticas sociais.

Trata-se também de uma breve reflexão sobre a minha trajetória de experiência, enquanto espectador - pesquisador, e minha relação com este bem cultural específico. Um percurso que revela não apenas as transformações do meu olhar, mas também como o objeto filmico é ativado e ressignificado por contextos sociais e eventos externos, servindo como chave de leitura para o mundo.

O primeiro contato com o artefato se deu por volta de 2010, um momento biográfico de transição, marcado pelas incertezas do fim da graduação e da entrada no mercado de trabalho. O acesso ao filme só foi possível através de práticas características daquele período, os downloads digitais, consumidos em um espaço que podemos definir como um pedaço: o quarto. Este não era um espaço neutro; sua configuração material – um ambiente pequeno, sem janelas, sob o calor intenso do "B-R-O-Bró", com uma tela de 20 polegadas e uma cadeira de escritório precária – constituía o dispositivo possível para a fruição. A aparente inadequação do local para uma imersão completa não impediu, contudo, que o filme se tornasse um ponto chave para novos interesses. Na verdade, o cenário de exibição da obra, a saber, o quarto, trouxe uma experiência ainda mais vívida, posto que as angústias reais e materiais se justapunham ao teatro dramático na tela.

A partir desse primeiro impacto, passei a traçar um circuito. Este circuito não é geográfico, mas informacional e de aprendizado. Ele conecta o pedaço-quarto a

outros pontos da rede de sociabilidade e conhecimento: fóruns online, cursos de cinema, a obra literária de P.D. James e a filmografia do diretor. O fascínio inicial, de ordem mais afetiva, desdobra-se em uma busca por repertório, pela aquisição de códigos da linguagem cinematográfica. O filme funcionou aqui como um deflagrador, me impulsionando para fora do meu território inicial em direção a um novo campo de interesses, que me levou a transcender um estado anímico inicial.

Nos retornos subsequentes ao filme, o olhar já não é o mesmo, posto que, como vaticinou Heráclito de Éfeso, nós também não somos. Munido de um novo repertório técnico, assumo uma postura mais analítica, a relação com o objeto se reconfigura; a empolgação dá lugar a uma apreciação mais distanciada e crítica. O filme é agora um objeto de estudo, dissecado em seus componentes formais. Em concordância com Sandra Pesavento ao dizer que “Diante de tudo isso, algo será revelado, conexões serão desnudadas, explicações se oferecem para a leitura” (PESAVENTO, 2004, p.65).

No entanto, um evento externo vem romper essa trajetória de análise mais técnica. Em 2015, a imagem do menino sírio Alan Kurdi, morto em uma praia turca, emerge no noticiário global¹⁰. Neste momento, a imagem funcionou como um poderoso disparador colapsando a fronteira entre a diegese fílmica e a realidade social. A distopia de *Filhos da Esperança* deixa de ser uma construção ficcional para se tornar uma crônica, quase profética, do presente. O sentimento de impotência e tristeza reativa o filme, que volta a ser acessado não mais como peça de análise, mas como um artefato para pensar o mundo e a crise humanitária.

Há elementos culturais que se recusam a ser meros objetos de estudo; eles se instalam na subjetividade e se tornam dispositivos. Para mim, *Os Filhos da Esperança* é um desses. Meus retornos ao filme adquiriram, ao longo dos anos, um caráter ritualístico, acionados por eventos de crise que borravam as fronteiras entre o coletivo e o pessoal. O filme se consolidou em minha memória como um território simbólico para onde eu me retirava a fim de elaborar o desamparo. A própria palavra “esperança”, presente no título nacional, converteu-se no eixo da minha dúvida, na questão que pulsava a cada revisão: *Existe esperança?*

¹⁰https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150903_aylan_historia_canada_fd

Entre 2015 e meu ingresso no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPI, a resposta a essa pergunta era um eco surdo e negativo. A ascensão de ideologias de extrema-direita, a crise global de refugiados, a pandemia que viria e os conflitos que assolam o planeta formavam a paisagem externa de um luto que se tornava íntimo. Assim, diante também dos falecimentos de meu pai e de minha mãe, a resposta era, invariavelmente: NÃO.

Após 2016, com a morte de meu pai, iniciei um mergulho em um enclausuramento de sentidos. Uma apatia visível, que me afastava em fluxos lentos de amigos, da família, do corpo em movimento nas práticas esportivas. Em 2020, o processo se aprofundou: uma mancha, um diagnóstico, leucemia. Duas semanas depois, eu e meus irmãos enterramos nossa mãe. Minha vida se tornara hipo-utópica: uma errância pelas ruínas de um mundo que já não fazia sentido.

Nesse período, já como servidor na UFPI, desempenhando a função de fotógrafo e videomaker, o trabalho se converteu em um foco quase exclusivo. Talvez uma estratégia de eutanásia da dor, um modo de fechar as comportas para qualquer fresta de esperança.

A decisão de utilizar *Os Filhos da Esperança* nesta dissertação foi um gesto paradoxal. Mergulhar academicamente no filme exigiu que eu o assistisse repetidas vezes, que tomasse notas, que dissecasse aquilo que, até então, era um refúgio. E nesse processo, a conexão com o Theo de Clive Owen se tornou um reconhecimento especular. Eu me sentia acolhido em sua tristeza, em sua apatia. As entrevistas de Cuarón sobre o peso que esmagava seu personagem ecoavam em mim.

As sessões de terapia, os noticiários com seu peso de mundo, os mergulhos em outros filmes e na tristeza cotidiana — tudo se tornou parte de uma mesma imersão. Uma busca desesperada por sentido no trabalho, na doação ao outro, em qualquer lugar. Uma busca por futuro.

Revisitar o filme para a pesquisa foi uma forma de olhar para as minhas próprias feridas, essas que teimam em não cicatrizar. Foi enxergar em Theo (e em mim) a irrupção de um herói dissonante da lógica dos filmes de desastres: o protagonista que não pega em armas, um corpo falho, deprimido, que se move sem esperança. Mas que, ao ser arrastado pela correnteza dos eventos, encontra neles a possibilidade de ter sua esperança revigorada.

Sinto uma leveza ao tirar minhas conclusões sobre o filme. Sobre uma esperança que se reinventa mesmo após quase duas décadas de infertilidade, mesmo diante da miséria humana, mesmo na vida deste rapaz que perdeu suas maiores referências familiares.

Figura 23 – A Chegada do *Amanhã*



O mundo segue em sua estrada de destruição, construindo a distopia hipotópica que não desejamos. E, como Kee no barco, após a morte de Theo, sinto o medo da solidão. Mas ela avista o navio do Projeto Humano, oportunamente chamado de *Amanhã*. E eu também espero pelo amanhã, sinto que encontro meus *Espaços de Esperança*, como diria David Harvey. Eles não estão em uma utopia distante, mas nas fulgurações do cotidiano: nos sorrisos de meus sobrinhos, em uma música, no vento que bate no rosto ao deslizar de skate por uma ladeira.

Uma amiga e um poema me disseram: “é preciso aprender a ficar submerso” (PUCHEU, 2013 p.9). Acredito que sim. E, ao emergir, talvez possamos descobrir o que fazer com os fragmentos de esperança que encontramos pelo caminho. Para então, quem sabe, nos unirmos ao personagem de Michael Caine e ao poema de T. S. Eliot, e repetir, como um mantra de paz, mesmo em meio à terra devastada:

“*Shantih, Shantih, Shantih.*”

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Edson Peixoto. **A filosofia do Acontecimento em Deleuze**. O manguezal, v. 1, n. 2, a. 2, pp. 6-18 , jan/jun 2018

AMARAL, Adriana. **Metrópole e Triunfo Distópico** – a cidade como útero necrosado na ficção Cyberpunk. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-cyberpunk-ecidade.pdf>> Acesso em 05/10/2022.

_____. **Espectros da ficção científica** – a herança sobrenatural do gótico no cyberpunk. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-espectros-da-ficcaocientifica.pdf>> Acesso em 01/10/2022.

AMAGO, Samuel. **Ethics, Aesthetics, and the Future in Alfonso Cuarón's Children of Men**. Discourse, Michigan, 32.2, p. 212–235, Spring, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41389843?seq=1>. Acesso em: 22 nov. 2024.

ALLEN, David. **No mundo da ficção científica**. São Paulo: Summus, 1976.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

ARAÚJO, Mauro Luciano Souza de. **André Bazin e o plano-sequência do neo-realismo italiano: flutuações entre a experiência da realidade e ficção do personagem Umberto D**. Revista Imagofagia, Buenos Aires, n. 4, 2011.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP; Papirus, 1993.

BARROS, José D'Assunção. **A cidade-cinema pós-moderna: uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX**. 2011. Disponível em <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0601/060121.pdf>> Acesso e 23/09/2022.

BARTH, Mauricio; PINHEIRO, Cristiano. **Paralelos entre utopia e distopia na ficção: análise fílmica no caso O doador de memórias** – 2021.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Ars Poetica, 1991.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**: 1. Artes de Fazer. 11ª Ed.

Petrópolis, Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Breve consideração sobre a utopia e a distopia**. In: Filosofia e Cultura: Festschrift em homenagem a Scarlett Marton. São Paulo: Barcarolla, 2012.

CHOAY, Françoise . **O Urbanismo** . Editora Perspectiva, São Paulo, 2005

CHOAY, Françoise. **O urbanismo: utopia e realidades de uma antologia**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CLAEYS, Gregory. **Utopie, dystopie**. Entrevista com por Ophélie Siméon. 2021 Disponível em https://laviedesidees.fr/IMG/pdf/202105_dystopie.pdf

COLINS, Alfredo Taunay; LIMA Morgana Gama. **Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise filmica**. Avanca Cinema. Disponível em: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/issue/view/avancacinema2020>

CUARÓN, Alfonso. **Alfonso Cuaron and Clive Owen Talk Children of Men**. Movie Web - Interviews, Las Vegas, dez. 2006. Disponível em: <https://movieweb.com/alfonso-cuaron-and-clive-owen-talk-children-of-men/>. Acesso em: 21 nov. 2020.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**; tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 2020

ELLIOT, T. S. **Poesia, The Waste Land**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981., Trad. Ivan Junqueira

FERREIRA, Wilson Roberto Vieira. **Ao Sul do futuro: hipo-utopia no cinema de ficção científica**. Cosmos e Contexto, v. 3, 2015. Disponível em: <https://cosmosecontexto.org.br/ao-sul-do-futuro-hipo-utopia-no-cinema-de-ficcao-cientifica/>> Acesso em: 22 nov. 2023.

FERREIRA, Vítor Vieira. **Utopia e distopias no século XXI e pós-modernismo**. Papéis – Revista do programa de pós-graduação em estudos de linguagem – UFMS. Vol 19, nº 38, 2015

FREHSE, Fraya. **Potencialidades de uma etnografia das ruas do passado**.

Disponível em: <http://www.n-a-u.org/fraya2008.html> Acesso em: 27 ago. 2024

GALEANO, Eduardo. **As palavras andantes**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GIAROLA, F. R. “**O futuro não é mais como era antigamente: representações do futuro em livros e filmes de ficção científica (séculos XIX, XX E XXI)**”. Revista Tempos Gerais. 2016, pp. 63-4.

GIUMBELLI, Emerson. **Para além do trabalho de campo: reflexões supostamente malinowskianas**. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.17, n. 48, 2002

GORDIN, Michael D.; TILLEY, Helen; and PRAKASH, Gyan. “**Introduction: Utopia and Dystopia beyond Space and Time**.” *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. - Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010, p 1-17.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**: Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HARVEY, David. **Espaços de Esperança**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

JESUS, Jordane Trindade de. **Atravessando o espelho: vislumbrando processos e técnicas de imersão através de um modelo de cinema-mutante do futuro**. Artigo apresentado no Eixo 5 – Entretenimento Digital do VII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura, realizado de 20 a 22 de novembro de 2013.

JAMESON, Fredric. **Arqueologias do Futuro**: O desejo chamado Utopia e outras ficções científicas. Trad. Carlos Pissardo. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

LANDLEY, Richard. **American Un-frontiers**. 2011. Ensaio em vídeo. Disponível em: <https://vimeo.com/32288942>. Acesso em: 02 de julho de 2025.

MAGNANI, José Guilherme. **De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana.** *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

MARCELLO, Fabiana de Amorim; FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Tópicos para Pensar a Pesquisa em Cinema e Educação.** *Educ. Real.*, Porto Alegre, v. 36, n. 2, p. 505-519, maio/ago. 2011. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/edu_realidade

MARGOTTO, Mário Victor Marques, **Hipo-utopia, das utopias urbanas ao Sul: a cidade contemporânea no cinema brasileiro de ficção científica** / Mário Victor Marques Margotto. - 2021.

MARTIN, Marcel. **Linguagem Cinematográfica.** Trad. Paulo Neves. São Paulo, Brasiliense, 2011.

MARTINS, Alice Fátima. **Saudades do futuro: o cinema de ficção científica como expressão do imaginário social sobre o devir.** Tese de Doutorado. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922004000100015> Acesso em: 10/05/2025.

MENEZES, M. A. DE. **Utopias e distopias urbanas nas telas do cinema.** Albuquerque (online), v. 16, n. 32, p. 214-225, 6 mar. 2024

MASSAUD, Moisés, **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix. 2004. Acesso em: 20 junho de 2025

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o homem imaginário: Ensaio de Antropologia Sociológica.** São Paulo. Realizações Editora, 2014.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MURRAY, Janet. **Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço.** São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003

OTERO, Leo Godoy. **Introdução a uma História da Ficção Científica.** São Paulo: Lua Nova, 1987.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias** .In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, Vol 27, nº 53, 2007.

_____. **Em busca de uma outra História: Imaginando o imaginário.** In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, V.15, nº29, 1995.

_____. **História e História Cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. **Muito Além do Espaço**: por uma história cultural do urbano. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, V.8, nº16, 1993.

PUCHEU, Alberto. **Mais cotidiano que o cotidiano**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

RIAL, Carmen Silvia. 2004. **Antropologia e Mídia: Breve Panorama das Teorias de Comunicação**. Antropologia em Primeira Mão. <https://apm.ufsc.br/titulos-publicados/>

RIAL, Carmen Silvia. 2005. **Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia**. In Movimentos sociais, educação e sexualidades organizado por Miriam Pillar Grossi (et al), 107-136. Rio de Janeiro: Garamond.

ROSSATO, Leonardo Barbosa. **História do Cinema e do Audiovisual** / 1.ed. Brasília: Editora IFB, 2019.

SILVA, Caio Bruno.; SAID, Gustavo. **Vida na grande cidade**: Notas sobre Will Eisner, antropologia e subjetividade. **Pensata**, [S. l.], v. 10, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/pensata/article/view/11195>. Acesso em: 10 fev. 2024.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. O plano-sequência seriado: a imersão realista na ficção televisiva contemporânea. **E-Compós**, Brasília, v. 24, n. 1, p. 235-256, 2021. DOI: 10.29146/ecopos.v24i1.27405.

SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo: ensaios e discursos**; tradução de Rubens Figueiredo; org. Paolo Dilonardo e Anne Jump. São Paulo: Companhia das Letras, 2008: 137-155.

SUTON, Koraljka. **Children of Men: Alfonso Cuarón's Gripping and Emotionally Resonant Sci-Fi Masterpiece is as Relevant as Ever**. Cinephilia & Beyond, 25 dez. 2020. Disponível em: <https://cinephiliabeyond.org/children-of-men/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

TIERNEY, Dolores. **New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

TIERNEY, Dolores; SHAW, Deborah. Introduction to the Special Dossier on ROMA (Alfonso Cuarón). **Mediático**, 24 dez. 2018. Disponível em: <https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2018/12/24/introduction-to-the-special-dossier-on-roma-alfonso-cuaron/>. Acesso em: 02 de julho de 2025.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP; Papirus, 1994.

VIEIRA, Mariana Cavalcante. **Visões da modernidade nas histórias em quadrinhos: Gotham e Metrópolis em finais de 1930**. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <https://www.bdtu.uerj.br:8443/bitstream/1/8441/1/Dissertacao%20Marina%20Cavalcante%20Vieira.pdf>. Acesso em 10/02/2024.

WHITE, Larry. **Children of Men Videos**. Refocused Media, 1 dez. 2021. Disponível em: <https://www.refocusedmedia.com/children-of-men-videos/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência** (3. ed.). São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

BLADE RUNNER: O Caçador de Andróides. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos/Hong Kong: The Ladd Company / Shaw Brothers, 1982.

OS FILHOS DA ESPERANÇA (Children of Men). Direção: Alfonso Cuarón. Reino Unido/Estados Unidos: Universal Pictures / Strike Entertainment, 2006.

GATTACA: Experiência Genética. Direção: Andrew Niccol. Estados Unidos: Columbia Pictures / Jersey Films, 1997.

LARANJA MECÂNICA (A Clockwork Orange). Direção: Stanley Kubrick. Reino Unido/Estados Unidos: Warner Bros. / Polaris Productions, 1971.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha: Universum Film (UFA), 1927.

V DE VINGANÇA (V for Vendetta). Direção: James McTeigue. Estados Unidos/Reino Unido/Alemanha: Warner Bros. / Virtual Studios, 2006.