

“O Mundo de 2020”: relações sociais e meio ambiente na distopia de 1973.

**“The World of 2020”: social relations and the environment in
the 1973 dystopia.**

Franco Santos Alves da Silva*

Resumo: O presente artigo busca analisar o filme “O Mundo de 2020”, (*Soylent Green*, no título original), de 1973, do diretor Richard Fleischer e estrelado por Charlton Heston. Trata-se de uma narrativa distópica que se passa na Nova Iorque de 2022, com uma superpopulação de 40 milhões, extrema pobreza, fome generalizada, escassez de água e energia elétrica. Os oceanos estão poluídos, o Planeta Terra está superaquecido e a polícia controla com violência os motins de fome. A *Soylent Corporation* é uma multinacional que controla metade da alimentação do planeta, vendendo comidas sintéticas super proteicas que dizem ser feitas de plâncton. O detetive Thorn é chamado para investigar o assassinato de um rico executivo e começa descobrir segredos obscuros sobre a produção do alimento. O presente artigo busca compreender a produção do filme na emergência das questões geopolíticas da década de 1970, na emergência dos Movimentos Ambientistas e na constituição da História Ambiental enquanto disciplina e campo de estudos. Além do longa-metragem, o artigo analisa o cartaz do filme, bem como resenhas de críticos de cinema contemporâneos ao seu lançamento.

Palavras-chave: Meio ambiente, distopia, cinema.

Abstract: This article seeks to analyze the film “Soylent Green”, from 1973, directed by Richard Fleischer and starring Charlton Heston. It is a dystopian narrative that takes place in New York 2022, with an overpopulation of 40 million, extreme poverty, widespread hunger, water and electricity shortages. The oceans are polluted, Planet Earth is overheated and the police are violently

* Doutor em História Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, na da linha de pesquisa Sociedade, Política e Cultura no Mundo Contemporâneo.

controlling hunger riots. Soylent Corporation is a multinational that controls half of the planet's food, selling super protein synthetic foods that are said to be made of plankton. Detective Thorn is called in to investigate the murder of a wealthy executive and begins to uncover dark secrets about food production. This article seeks to understand the production of the film in the emergence of geopolitical issues in the 1970s, in the emergence of Environmental Movements and in the constitution of Environmental History as a discipline and field of study. In addition to the feature film, the article analyzes the movie poster, as well as reviews by contemporary film critics at its release.

Keywords: Environment, dystopia, cinema.

Em um sentido mais amplo e sucinto, uma distopia pode ser descrita como a criação de um local, geralmente uma ficção alocada no futuro ou em mundo paralelo, aonde a vida e as relações sociais tornaram-se extremas ou mesmo intoleráveis. Neste contexto caótico, diversos elementos podem estar presentes de forma bem definida, ou central, que remetem situações e probabilidades vistas pelo autor acerca de sua própria sociedade. Desta maneira uma distopia pode apresentar-se em múltiplas formas, tais como desastres ambientais, totalitarismo, violência extrema, colapso social, pobreza extrema, repressão policial, presença de um partido político ou classe opressora, robôs, entre outros. De modo que todos estes elementos podem ser encontrados na sociedade contemporânea, e isto não é por acaso, tal como um desenhista que faz uma caricatura, o autor – literato, cineasta ou músico – exagera nos pontos mais marcantes, puxado para o grotesco, daquela sociedade ou modelo a ser desenhado. Entretanto não há uma regra para o aparecimento de um, ou mais elementos acima citados, pois dependem, sobretudo, do contexto em que foram produzidos, os objetivos da obra e as ideologias do próprio autor, no caso aqui, autores.

A palavra distopia é sinônimo de antiutopia ou diatopia, e é a antítese de utopia, palavra cunhada por Thomas More no livro homônimo escrito em 1516. Dividido em dois livros, a primeira parte há uma crítica direta à sociedade a monarquia inglesa da época, enquanto que na segunda o autor descreve, através da narração da personagem, e alter ego, o visitante Rafael Hitlodeu que descreve as maravilhas de uma ilha aonde a uma sociedade funciona perfeita e equilibrada

através divisão das tarefas e ofícios, tratamento aos escravos, comedida valorização da religião e do ouro, papel dos magistrados, além da guerra e da paz. A partir desta obra a palavra utopia passou a designar a criação de um lugar perfeito, aonde a sociedade funcionaria de forma harmônica e ideal. Não obstante há ainda uma utilização questionável do termo para designar projetos políticos e ideológicos como inalcançáveis e impossíveis. Não obstante, o contexto do Renascimento europeu proveu o surgimento de outras obras utópicas, tais como *A Nova Atlantis* (1624), de Francis Bacon e *A Cidade do Sol* (1602) de Tommaso Campanella.

O primeiro registro histórico da palavra distopia data de 1868, no discurso do filósofo e parlamentarista inglês John Stuart Mill quando tratava das terras irlandesas: “É, talvez, muito cortês chamá-los de utópicos, eles devem sim ser chamados de distópicos, ou caco-tópicos. O que é comumente chamado de utopia é algo muito bom para ser praticável; mas o que eles parecem favorecer é demasiado mal para ser praticável (OXFORD, 2005)”. A intenção de Stuart Mill foi de desqualificar os irlandeses com seus objetivos de autossuficiência política. O que é interessante perceber é a colocação da palavra atrelada a um projeto político de sociedade calcada no real, em contraste com utopia enquanto um projeto ideal.

As concepções e projeções distópicas são, sobretudo, fruto da descrença no futuro da humanidade baseada em fatores e contextos históricos determinados que levem o autor, e por vezes toda uma geração de escritores, a externar seus medos de forma a repelir tais pontos negativos. Partindo deste princípio podemos afirmar que estes elementos negativos estão ligados diretamente à implantação da sociedade capitalista que tornou ainda mais discrepante as relações sociais e implantou a mecanização da indústria, desde as invenções para otimização do tempo e do lucro na Revolução Industrial, até a robotização dos meios de produção e o surgimento intermitente e progressivo de tecnologias e, ultimamente, inteligências artificiais, sendo que este processo é considerado uma continuação do primeiro. As duas grandes guerras e o surgimento de diversos regimes de caráter fascista e totalitarista entre elas foi outro fator fundamental que levantou questionamentos sobre a liberdade do indivíduo, o livre arbítrio e a censura. Já na Segunda Guerra Mundial o Holocausto o medo de uma guerra

atômica sem precedentes também podem ser apontados como parâmetros para a previsão de uma sociedade catastrófica. Por último, é importante ressaltar que as crises e nuances do sistema capitalista também são relevantes, tais como a crise da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929, a Guerra Fria e os acontecimentos provenientes do Imperialismo no continente africano, como as guerras coloniais e o regime do apartheid na África do Sul.

Não seria exagero afirmar que a literatura é o campo pioneiro no surgimento de obras de caráter distópico, que aqui podemos considerar como um gênero literário. No entanto, ao longo do século XX, outros meios de comunicação e mesmo formatos, ganharam força e tornaram-se importantes meios de difusão, cada qual com sua linguagem. Entre este podemos citar o cinema, que, como veremos viria a adaptar diversas novelas do gênero, o rádio, a música e outras formas de narrativas literárias, como história em quadrinhos.

Em 1879 é publicado *Os quinhentos milhões da Begun*, de Júlio Verne, um contraste entre uma sociedade utópica com outra distópica. Enquanto que Richard Jefferies publica em 1885, *Depois de Londres*, uma descrição de caráter pós-holocausto. O contexto britânico de superpopulação, escassez de alimentos de crescimento dos subúrbios em decorrência a Revolução Industrial e marca o Reino Unido como local fértil para o surgimento de obras distópicas.

Segundo o sociólogo indiano Krishan Kumar “depois da Primeira Guerra, as utopias estão em retrocesso por toda parte. Os anos de 1920, 1930, 1940 foram a era clássica das “utopias em negativo”, das anti-utopias ou distopias. Essas são as “décadas diabólicas”, os anos do desemprego em massa das perseguições em massa, de ditadores brutais e das guerras mundiais” (KUMAR, 1987, p.224). Portanto os anos que sucederam este período, ao qual Eric Hobsbawm chamou de Era da Catástrofe, seriam tempos profícuos para o surgimento de obras distópicas.

O filósofo estadunidense Walter Fogg analisa a forma como as tecnologias são retratadas nas distopias e, baseadas nelas, descreve três categorias, “a destruição e transformação da natureza”, “a sociedade manipulada” e o “homem manipulado”, este último aborda temas como condicionamento do comportamento humano, psicologia comportamental, biogenética através de

diversos modos de intervenção, tais como drogas, torturas ou implantes eletrônicos (FOGG, 1975, p.68).

É importante demarcar tanto a semelhança quanto a diferença entre a utopia e a distopia. Apesar de serem termos antagônicos em sua definição, tem objetivos semelhantes dentro de sua proposta política. Enquanto a utopia fundamenta o ideal imaginário em uma sociedade compreendida enquanto “perfeita”, ou seja, o que a sociedade *poderia* se tornara, a distopia fundamenta-se no exagero de aspectos negativos de uma sociedade, em outras palavras, o que a sociedade *poderá* se tornar. Desta forma a alcunha de pessimista aos autores distópicos se justifica, mas não pode ser deliberadamente confundida com despreocupada ou sem esperança. Talvez – ou quase sempre – o texto não mostre esta esperança de melhoras nas condições humanas, nas relações sociais, na violência, ou o modo como nos lidamos com a tecnologia e o meio ambiente, mas há esperança na intenção do autor, na escrita e publicação do texto. Isto leva a conclusão que a distopia é uma intervenção política e carregada de críticas, soluções, conceitos e debates acerca da sociedade. Esta não é uma afirmação generalizada que se estende a toda e qualquer produção da cultura da mídia, há fortes interesses mercadológicos, como também o há no mercado editorial.

O historiador Franco da Silva elaborou, um pequeno padrão com uma triangulação de questões básicas que devem ser tomadas em conta ao analisar as distintas formas de narrativas distópicas.

A) Pessimismo – a obra distópica é pesada, tensa, repleta de elementos atordoantes, chocantes e triste. Para tal quase sempre há uma anti-jornada do herói ou final não feliz. Este último não é regra, pode haver trações de quebra da realidade distópica, um grupo de rebeldes conspiradores, um traço de humanidade no robô ou a divulgação de ideais revolucionários. Mas estes elementos são quase sempre derrotados, para que o soturno futuro seja, de fato, evitado.

B) Sensação de atemporalidade – grande parte dos textos produzidos sob este gênero tem a sensação de atemporalidade. Isto porque ainda usam temas comuns ao dia de hoje, como censura, reescrita da história, violência policial, xenofobia, racismo, fascismo, vigilância extrema ou regimes ditatoriais. O revisionismo histórico e o resgate de elementos isolados desta obra, pinçando-o de toda obra em si, e esta de seu contexto. A própria cultura da mídia pega o conceito, o esqueleto, e faz diversas adaptações. Vide as versões do filme *1984*, dirigido em 1955 por Michael Anderson, do ano de 1984 por Michael Radford, e uma que está em produção do diretor Paul

Greengrass. Tais versões podem dizer mais sobre sua época, do que sobre o contexto da obra original.

C) Conexão com a realidade – Por mais que sejam comunidades fantasiosas, futuristas, extraterrenas, contendo zoomorfização, a distopia carrega sempre elementos diretos que são facilmente relacionáveis com o contexto da obra. Ora, isto é uma afirmação que serve para qualquer produção da cultura da mídia. Mas refiro-me a organização desta sociedade fictícia, ao modo que operam seus líderes, a escrita, língua e instituições de maneira geral. A identificação com o leitor é dada de forma natural e sutil, nesta relação há de existir a relação intenção de intervenção política da obra e a compreensão do leitor de uma obra de ficção. (SILVA, 2018, p. 80-81).

Rafael Hagemeyer, descreveu as formas pioneiras com que o cinema se relaciona à história: “o cinema na história (como fonte para o historiador) e a história do cinema (como narrativa cinematográfica representa a história)”. Acrescentando, ainda, uma perspectiva diversa, que seria a história do próprio cinema, com desenvolvimento de suas técnicas, suas linguagens, crítica, público e seu impacto no imaginário popular (HAGEMEYER, 2012, p.10).

Enquanto Michele Lagny chama atenção para a necessidade de não abordar os filmes com questões previamente construídas, mas aceitar a complexidade desorientadora dessa massa aparentemente não essencial e o que dela “podemos extrair para tornar o mundo inteligível” (LAGNY, 2009, p.110). Assim, são defendidas análises precisas da história dos filmes em seus contextos, no intuito de perceber o significado de seu período e os modos de representação empregados.

A colocação de Lagny coincide com a preposição desta tese. Os filmes

[...] examinados de maneiras crítica, seja procurando-se dados “autênticos”, seja desmontado os discursos enganadores, certos filmes utilizados como fontes primárias permitem confirmar ou, às vezes, modificar as análises provenientes de outras fontes. Se suas imagens não dizem grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham, entretanto, sobre a percepção que dela temos, ou que queremos ou podemos lhes dar, em um momento preciso, datado e localizado. LAGNY, 2009. p. 102).

Já no artigo *Filme: uma contra-análise da sociedade*, publicado em 1971, Marc Ferro afirma ser necessário compreender a realidade retratada pelo filme, analisando seus diferentes substratos (imagens, imagens sonorizadas, não-sonorizadas), questionando tanto a narrativa quanto o cenário e a escritura.

Deve-se também verificar as relações do filme com aquilo que não é filme, isto é, o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo.

Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la. (FERRO, 1992, p. 88).

Ferro defende que qualquer filme vai além do conteúdo exposto pelo roteiro, sendo possível atingir uma parte oculta da história, talvez de forma não-intencional, indireta, não-visível, que permite perceber uma realidade política mascarada. Para o autor, um filme vai além do seu conteúdo, além da história representada, permitindo atingir uma zona até então oculta, inapreensível, não-visível, como atos falhos dos profissionais envolvidos, aspectos falsificadores da tradição histórica, parte da realidade política mascarada.

É sintomático pensar o lançamento deste filme no início da década de 1970, quando a própria História Ambiental formava-se enquanto campo de estudos¹:

A emergência de um “ambientalismo complexo e multissetorial” a partir da década de 1970, dotado de alto perfil na cena pública global, representou um dos fenômenos sociológicos mais significativos da história contemporânea. Ele pode ser considerado como um movimento histórico, mais do que um movimento social, que repercutiu nos diferentes campos do saber. A ideia de “ecologia” rompeu os muros da academia para inspirar o estabelecimento de comportamentos sociais, ações coletivas e políticas públicas em diferentes níveis de articulação, do local ao global. Mais ainda, ela penetrou significativamente nas estruturas educacionais, nos meios de comunicação de massa, no imaginário coletivo e nos diversos aspectos da arte e da cultura. (PÁDUA, p.82).

O progresso da globalização, com o crescimento exponencial das produções científica e tecnológica, aliado à velocidade da mídia e da

¹ De acordo com José Augusto Pádua “O primeiro curso universitário de maior repercussão com o título de “História ambiental” foi ministrado em 1972, na Universidade da Califórnia em Santa Bárbara, pelo historiador cultural Roderick Nash, que em 1967 havia publicado o livro *Wilderness and the American Mind*, um clássico sobre a presença da imagem de vida selvagem na construção das ideias sobre identidade nacional norte-americana” enquanto que “a primeira sociedade científica voltada para esse tipo de investigação, a *American Society for Environmental History*, foi criada em 1977. (PÁDUA, 2010, p.81).

comunicação, gerou uma crescente de tópicos acerca da vida e do meio ambiente na política global.

A ideia de uma história ambiental começou a surgir na década de 1970, à medida que se sucediam conferências sobre a crise global e cresciam os movimentos ambientalistas entre os cidadãos de vários países. Em outras palavras, ela nasceu numa época de reavaliação e reforma cultural, em escala mundial. (WORSTER, 1991, p. 199).

Segundo José Augusto Pádua, importantes mudanças epistemológicas e de paradigmas consolidadas no século XX acabaram por desafiar os historiadores ambientais. Desta maneira,

Três mudanças merecem particular atenção: 1) a ideia de que a ação humana pode produzir um impacto relevante sobre o mundo natural, inclusive ao ponto de provocar sua degradação; 2) a revolução nos marcos cronológicos de compreensão do mundo; e 3) a visão de natureza como uma história, como um processo de construção e reconstrução ao longo do tempo. (PÁDUA, 2010, p. 83).

Não é objetivo fazer um exaustivo debate conceitual sobre “meio ambiente”, “natureza” e “ecologia” ou discorrer sobre os primórdios da História Ambiental²: “Em tempos bem simples, portanto, a história ambiental trata do papel e do lugar da natureza na vida humana” (WORSTER, 1991, p.201). Mas, sim, levantar hipóteses de que há um entrelaçamento tênue nos anos 1970 – talvez nem tão tênue assim – entre a emergência do campo da História Ambiental, diversas crises de recursos naturais e o surgimento de obras – para além da historiografia ou das ciências sociais, e mesmo naturais, que debatam a escassez de recursos e os limites de produção capitalista, como a literatura e sobretudo, o cinema, como no filme “*O Mundo de 2020*”.

A história ambiental é, em resumo parte de um esforço revisionista para tomar a disciplina da História muito mais inclusiva nas suas narrativas do que ela tem tradicionalmente sido. Acima de tudo, a história ambiental rejeita a premissa convencional de que a experiência humana se desenvolveu sem restrições naturais, de que os humanos são uma espécie distinta e “supernatural”, de que as consequências ecológicas dos seus feitos passados podem ser ignoradas (WORSTER, 1991, p.191).

² Sobre isto, ver: CROSBY, Alfred W. The Past And Present Of Environmental History. In: American Historical Review 100, no. 4, 1995, p.1177-1189. E LOPES, Alfredo Ricardo Silva. História Ambiental: uma demanda contemporânea. In: Cad. Pesq. Cdhis, Uberlândia, v.23, n.2, jul./dez. 2010, p.583-496.

Assim, não é propriamente um estudo de História Ambiental, mas de como a humanidade pode produzir narrativas distópicas – para além da academia – que dão sinais de cansaço no modo como ela mesmo vem agindo sobre a Terra. A projeção deste filme é uma narrativa – como toda distopia – calcada nas experiências da década de 1970.

Segundo Donald Worster, existem três distintos níveis que a História ambiental pode operar, três conjuntos de questões e perguntas que busca responder, cada qual “exigindo contribuições de outras disciplinas e aplicando métodos especiais de análise”. Assim, este artigo encaixa-se na terceira preposição listada pelo autor:

Por fim, formando um terceiro nível de análise para o historiador, vem aquele tipo de interação mais intangível e exclusivamente humano, puramente mental ou intelectual, no qual percepções, valores éticos, leis, mitos e outras estruturas de significação se tomam parte do diálogo de um indivíduo ou de um grupo com a natureza. (WORSTER, 1991, p.202).

O contexto global estabelecido no filme é de superaquecimento, poluição nos oceanos e solo, extrema escassez de recursos hídricos, corporações multinacionais que comanda o mercado de produção de alimentos no mundo, controle social, extrema desigualdade social, fome e sede.

O título original do filme é *Soylent Green*, verde soja em tradução livre, e remete às barras de alimentos processadas entretanto recebeu o nome *No Mundo de 2020* para a versão brasileira e *À Beira do Fim* em Portugal. O filme tem um roteiro adaptado do livro *Make Room! Make Room!* (Criar espaço! Criar espaço! em tradução livre), escrito em 1966 por Harry Harrison³. Dirigido por Richard Fleischer, trata-se de um filme distópico que se passa na cidade de Nova Iorque no ano de 2022, superpovoada com 40 milhões de habitantes. Nova Iorque tinha sete milhões e novecentos mil habitantes em 1970, portando mais de quatro vezes a população na época de lançamento do filme (GIBSON, JUNG, 2006).

³ Há diversas diferenças entre o livro e o filme, as quais não iremos entrar em detalhe. O livro se passa em agosto de 1999, onde o réveillon para o fim do milênio explora os medos de um novo apocalipse. Nova Iorque tem 35 milhões, enquanto que no filme tem 40 milhões. O detetive Thorn chama-se Andy Rusch. Enquanto que o assassinato do empresário que torna-se, o fio condutor da narrativa não faz parte de uma grande conspiração envolvendo o produto *Soylent Green*. Que veremos em seguida no artigo. HARRISON, Harry. **Make Room! Make Room!** Nova Iorque: Orb Books; 2008.

Podemos assistir este filme com diversas chaves, como lentes interpretativas. A primeira é de que não é sobre previsões distópicas de ficção científica, mas, sim, metáfora sobre a sociedade emergente. E, portanto, diz muito mais sobre o contexto em que foi produzido do que revela questões futuras. Segundo, este filme oferece algumas previsões corretas - em 1973, ele estava falando sobre a produção excessiva de gás carbônico na queima de combustíveis fósseis, que desencadeia “o efeito estufa” e que lentamente estaria “queimando o mundo”. Nesse sentido, é perigoso – ainda que tentador – analisar “o que a distopia acertou”. Essa é uma leitura teleológica, e pode ignorar a historicidade dos problemas que o mundo passava nas décadas de 1960 e 1970. Esta tentação fica mais evidente com o título pensado para o mercado brasileiro: “*O Mundo de 2020*”.

A linguagem cinematográfica, a justaposição de imagens em sequência, editadas com som desenvolve um ritmo narrativo próprio no filme, ainda que sem utilizar palavras ou narração. Assim, no início de “*O Mundo de 2020*”, uma série de imagens são sobrepostas e editadas, como que estabelecendo uma linha do tempo do Planeta Terra. Inicia com fotografias sépia de uma humanidade que, de acordo com aquela visão dos anos 1970, vivia em harmonia e abundância, supostamente sem grandes crises, problemas sociais e escassez de recursos naturais. Paulatinamente, as fotografias sucedem-se imputando um sentido de Passagem do tempo, progresso tecnológico, a trilha é um *jazz*, cujos instrumentos de sopro enchem na medida em que novos objetos enfileiram-se lado a lado: carros, produtos, linha de montagem e chaminés. As imagens ficam mais rápidas e em cores, a velocidade da edição entende-se como a rapidez com que a evolução tecnológica e das relações sociais se dão no mundo contemporâneo: trânsito, fábricas, pontes, multidões e protestos. A parte seguinte transmite turbulência e desorganização: carros amontoados, poluição, sujeira nos oceanos, desmatamento, máscaras de gás, sol forte e grandes plantações secas e inférteis. Por fim, a edição define o final catastrófico e o caminho pessimista do futuro: guerras, doenças, rios secos ou poluídos, pobreza e uma cidade em ruínas, que culmina com o título do filme.

Nesse mundo, a grande maioria da população é pobre, desempregada e passa fome. Única forma de alimento são tabletas coloridas chamados de *Soylent*

Green, que afirmam ser produzido através do processamento de algas e plânctons. A empresa *Soylent* é uma corporação multinacional que controla a comida de mais da metade da população do mundo. Apenas pessoas ricas tem acesso a alimentos raros, tais como frutas, legumes e carne, vendida como uma joia em mercado negro. Um rico empresário da *Soylent Corporation*, William R. Simons foi assassinado em seu luxuoso apartamento, o detetive policial Robert Thorn, interpretado por Charlton Heston, fica responsável pela investigação do caso. O primeiro suspeito é o guarda-costas do empresário, que tinha um álibi de estar ausente para compras no momento do crime.

Thorn vive em um apartamento antigo e mal cuidado com o parceiro Solomon Roth, o Sol, interpretado por Edward G. Robinson, que gera energia através de um gerador caseiro feito com pedaços de uma bicicleta. Após interrogá-lo, Thorn vai no apartamento e encontra um ambiente suspeito, como uma colher com restos de geleia de morango, que custa mais de 150 dólares um pote. Enquanto Thorn persegue o guarda-costas, seu parceiro Sol investiga os registros e papéis do empresário morto. E acaba descobrindo uma verdade estupefaciente sobre a comida sintética.

O personagem de Thorn mostra para o companheiro uma série de itens raros e luxuosos que havia retirado sem permissão da cena do crime. Sol, ao ver um pedaço de carne, exclama: “Meu deus, como chegamos a isto?”. O protagonista havia trazido maçãs, uma verdura, papéis, um sabonete, uma garrafa de whisky, lápis e dois livros: volumes do “Relatório de investigação oceanográfica *Soylent Green*, 2015-2019”. Todos estes itens foram pegos no luxuoso apartamento da vítima, o executivo da *Soylent Corporation*. Em outra cena fazem um jantar com estes alimentos, e o senhor fala que “há anos não comia daquele jeito”, enquanto o policial afirma que nunca havia comida assim. Ao passo que o velho homem afirma que antes havia um mundo, quando as pessoas e o mundo eram melhores.

O design de produção e a fotografia do diretor de fotografia Richard H. Kline são utilizados para contrastar as diferenças entre classes sociais. Quando existem as cenas nas partes mais pobres da cidade a cor predominante é marrom, ocre, dando um sentido de sujeira e poluição. Os cenários são encardidos, repletos de pessoas uma em cima das outras, seja vagando por entre carros velhos e quase

sempre amontoadas em escadarias e corredores, com o protagonista tendo que caminhar e desviar delas, dando sentido de superpopulação ao ambiente. As casas não tem água encanada e nem energia elétrica. A grande seca dos oceanos elevou o calor do Planeta, sobretudo na periferia da cidade. Nova Iorque não tem uma árvore ao ar livre. As últimas plantas da cidade estão em um domo inflado, com controle de poluição e pureza do ar.

Enquanto que nas áreas mais ricas das cidades há poucas pessoas, todas elas bem vestidas, maquiadas e os funcionários sempre trajando uniformes extremamente limpos. As áreas ricas estão separadas por grandes muros altos, grades e fossos, o interior combina cores claras, muito branco, luzes e móveis de vanguarda, com design arredondado e partes de plástico, visualmente futurista.

Determinadas mulheres são objetificadas e tratadas como objeto dos homens e dos respectivos imóveis. São chamadas de “*furniture*”, mobília ou assessorio em tradução livre. São extremamente bonitas e ficam a serviço de homens ricos, em uma relação mais complexa do que prostituição. As mulheres estão ligadas aos condomínios e a propriedade privadas e são repassadas para os novos donos, trabalham no lar, para o novo titular da casa, fazem tarefas, servem o café e cuidam da agenda do arrendatário. Os homens, por sua vez, criam laços afetivos, mas nunca as introduzem para suas vidas de fato. Em virtude de uma vida solitária, por vezes desenvolvem uma dependência destas “mulheres objetos”. Thorn havia encontrado uma, a personagem Shirl, vivida pela atriz Leigh Taylor-Young, no apartamento do executivo assassinado e acaba desenvolvendo um par amoroso com ela. Ele retorna ao apartamento várias vezes, onde desfruta de banhos quentes, sabonete, água encanada e sexo.

Uma das cenas mais chocantes é quando uma multidão extremamente pobre está em um mercado popular, para a tradicional “Terça *Soylent Green*”, um mercado popular que vende a comida ultra processada por quilo. Há variações da comida, seja na cor: amarela, verde e vermelha, como também nos distintos formatos, em barras, pão ou recheando tortas e pastéis. Policiais dotados de capacetes e megafones tentam controlar a situação que estava prestes a sair fora do controle. Thorn havia sido designado para esta missão, como forma de punição e rebaixamento do seu cargo de investigador. Pois estava indo longe demais nas investigações do assassinato do executivo. Poderosos e políticos não queriam que

o verdadeiro motivo do assassinato fosse revelado, e através de influência, barraram as investigações e tentavam intimidar Thorn, colocando pessoas para persegui-lo.

Após anunciar o pedido de evacuação imediata pelo esgotamento de comida, os policiais afirmam que as escavadeiras estão a caminho. A turba revolta-se e ataca os policiais, derrubando a barraca de comércio. As diferenças de classe, a desigualdade social e a fome montam um cenário profícuo para uma desestabilização social. No entanto a população somente se revolta quando o acordo tácito previamente feito com o Estado havia sido quebrado. De modo que duas cenas estabelecem o rompimento deste acordo social. A primeira é quando uma senhora revolta-se com o vendedor que vendeu $1/3$ a menos do que o valor que ela havia pago. O segundo caso é quando a polícia avisa pelo megafone que a comida havia terminado e todos deveriam ir para casa. Contudo, este era o dia de comprar *Soylent Green* e ainda havia uma boa quantidade nas prateleiras da praça, o que levou a população revoltar-se.

De repente escavadeiras vermelhas invadem a praça, encurralam as pessoas e sistematicamente começam a içá-las da multidão e jogar na caçamba, como mostra a figura 1. Violentamente elas avançam e jogam pessoas para caçamba, como se fossem entulhos, alguns caem de cima, outros são esmagados, conforme a figura 3, feita pelo ilustrador gráfico Mentor Huebner.

Fig. 1: Cartaz estadunidense do filme



Fonte: NO MUNDO de 2020 (*Soylent Green*). Dir. Richard Fleischer. Produtores: Walter Seltzer; Russell Thacher. 1h37min. EUA, 1973.

A ilustração é baseada na cena descrita, mas não é um *frame* (fotografia da cena congelada) da cena em si. Neste sentido, ângulos, cores, ambientação e cenário que o cartaz apresenta funcionam como uma síntese pictórica que dá o tom do filme, ou seja, algo fora daquela realidade, quase surreal, e estabelecendo para o espectador um primeiro contato com a narrativa distópica. Acima no cartaz tem uma frase que indica quando se passa a história: “No ano de 2022 as pessoas ainda são as mesmas, elas farão tudo que for necessário para conseguir o que precisam. E eles precisam de *Soylent Green*!” (Tradução livre do autor). É curioso que o início da sentença, utilizada para chamar a atenção do espectador “No ano de 2020”, foi usada como base para o título no Brasil.

A relação entre o meio ambiente vivido e o passado é estabelecido de diversas maneiras na narrativa. Uma delas é quando Solomom, o velho amigo nostálgico de Thorn, decide ir para casa, morrer. Ele dirige-se para um prédio

branco onde é bem acolhido por enfermeiros extremamente prestativos. Em uma espécie de anamnese buscam saber de várias preferências da pessoa em vida: a cor laranja, a música clássica a natureza, hoje inexistente. Em seguida Sol é levado em uma grande sala por dois cuidadores em vestes sacerdotais, dão um líquido em uma taça e colocam-no deitado em uma confortável maca. A sala fica em cores laranjadas, a preferida do personagem, enquanto as caixas de som tocam música erudita de orquestra. Em sua frente, numa esplendorosa tela em 180 graus, são projetadas imagens há muito não vistas no Planeta Terra: céu azul, oceanos limpos, o fundo do oceano, cavalos selvagens correndo, árvores com flores de todas as sortes, pássaros, cachoeiras. Thorn, invade a estrutura e pede para abrir para ter acesso ao ritual, o homem nega, ele força. Assim, de uma antecâmara Thorn tem acesso a toda aquela natureza que ele nunca havia visto, somente captada das antigas narrativas do amigo Sol. Os dois choram, o policial liga o som e Sol agradece pela vinda do amigo: “Eu te falei, era lindo”. “Como eu poderia imaginar!”. Ambos choram pela desolação do mundo e pela partida do amigo. Em seguida Sol morre.

Thorn vê o corpo de seu amigo ser coberto por um lençol branco e levado pelos dois enfermeiros em uma maca. Curioso para saber a destinação do corpo, ele segue todos e acaba entrando em grande caminhão onde vários corpos são jogados na parte traseira. Depois de esconder-se em na parte superior da carroceria eles chegam em uma “Zona de tratamento de esgoto”. Trata-se de uma grande usina funcionando com cadeiras, esteiras, motores e mecanismos. Thorn acompanha uma linha de montagem, vê todo processo de transformação do corpo até virarem os tabletes verdes que fazem a comida *Soylent Green*. A ideia de canibalismo não consentido, com a produção de comida a partir de pessoas presas em protestos e a população mais velha que optou por eutanásia, a virada principal do roteiro não existe no livro *Make Room! Make Room!*

Como afirmamos anteriormente, o filme surge em um contexto amplo de discussão sobre a crise ambiental e da inclusão do meio ambiente na pauta da geopolítica. No contexto do ano de 1972, ano do lançamento do longa, a ONU (Organização das Nações Unidas) organizou a Conferência Mundial sobre o Homem e o Meio Ambiente, mais conhecida como Conferência de Estocolmo. O cientista político Philippe Le Prestre na obra *Ecopolitica Internacional*, definiu

os quatro principais motivos que antecederam a realização da Conferência de Estocolmo:

- a) o aumento da cooperação científica nos anos 60, da qual decorreram inúmeras preocupações, como as mudanças climáticas e os problemas da quantidade e da qualidade das águas disponíveis;
- b) o aumento da publicidade dos problemas ambientais, causado especialmente pela ocorrência de certas catástrofes, eis que seus efeitos foram visíveis (o desaparecimento de territórios selvagens, a modificação das paisagens e acidentes como as marés negras são exemplos de eventos que mobilizaram o público);
- c) o crescimento econômico acelerado, gerador de uma profunda transformação das sociedades e de seus modos de vida, especialmente pelo êxodo rural, e de regulamentações criadas e introduzidas sem preocupação suficiente com suas consequências em longo prazo;
- d) inúmeros outros problemas, identificados no fim dos anos 1960 por cientistas e pelo governo sueco, considerados de maior importância, afinal, não podiam ser resolvidos de outra forma que não a cooperação internacional. São exemplos destes problemas as chuvas ácidas, a poluição do Mar Báltico, a acumulação de metais pesados e de pesticidas que impregnavam peixes e aves. (2005, p. 174-175).

Parte dos assuntos abordados pelo filme “*O Mundo de 2020*”, tais como a superpopulação e os limites da produção humana, estavam em discussão no início da década de 1970, e mesmo fazendo projeções alarmantes sobre o futuro da humanidade.

O Clube de Roma foi fundado em 1968 pelo industrial e presidente do Comitê Econômico da OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte), italiano Aurelio Peccei, dono de diversas empresas e pelo cientista escocês Alexander King. Trata-se de um grupo internacional e supranacional formando por artistas, políticos, acadêmicos, líderes religiosos e empresários que discutem questões contemporâneas como economia internacional e política, com ênfase em desenvolvimento sustentável e meio ambiente. (OLIVEIRA, 2012, p.77).

Em 1972, ano que o filme estava em produção, o Clube de Roma, em parceria com MIT (Instituto de Tecnologia de Massachusetts) lançou um relatório intitulado *Os Limites do Crescimento* (também chamado de Relatório

do Clube de Roma ou Relatório Meadows, em razão da chefe do projeto, Dana Meadows⁴.

A equipe do MIT fez uso extensivo de dados e matemática exponencial, com auxílio de um sistema computacional que simulava as consequências da interação entre os sistemas do planeta com os sistemas humanos. Abordaram temas com poluição, saneamento, saúde, energia, crescimento populacional, tecnologia e o futuro da humanidade. A obra teve enorme impacto e foi traduzido em mais de 30 idiomas, vendendo 30 milhões de cópias, o que faz com que seja o livro sobre meio ambiente mais vendido da história⁵. Apontavam três conclusões centrais:

Se a tendência do crescimento da população (e, por conseguinte, da poluição, industrialização, produção de alimentos e exaustão de “recursos” naturais) se mantivesse, os limites do planeta seriam atingidos em 100 anos; era possível alterar esta tendência através de uma possibilidade sustentável de estabilização econômico ecológica; e as pessoas deveriam o mais rapidamente possível adotar como meta a perspectiva de estabilização, para lograr sucesso nesta empreitada. (OLIVEIRA, 2012, p.77)

Um das principais críticas ao Relatório de Roma é o uso extensivo de princípios malthusianos, onde a população mundial cresceria em progressão geométrica, enquanto a produção de alimentos apresenta um crescimento aritmético, o que colapsaria o sistema mundial. Esta teoria foi definida pelo economista inglês Thomas Robert Malthus no livro *Ensaio sobre o princípio da população* (1798)⁶.

⁴ De acordo com Leandro Dias de Oliveira: “A proposta do Clube de Roma era repensar a conjuntura mundial a partir da ótica industrial dominante, já que os seus integrantes eram, em grande parte, importantes líderes empresariais. Seus trabalhos sempre contaram com o financiamento da Fundação Volkswagen, da FIAT, da Fundação Ford, da Royal Dutch Shell, da Fundação Rockefeller etc. Entre os seus integrantes figurava Maurice Strong, um homem de negócios canadense e milionário *self-made*, com inúmeros empreendimentos (como a Petro-Canadá), que mais tarde seria secretário geral da ONU em assuntos sobre Meio Ambiente, inclusive nas Conferências das Nações Unidas sobre Meio Ambiente de Estocolmo – 1972 e do Rio de Janeiro – 1992, e grande interlocutor do desenvolvimento sustentável enquanto novo padrão de ação global”. (OLIVEIRA, 2012, p.78).

⁵ De acordo com André Aranha Corrêa Lago, diversos obras antecederam O Relatório de Roma dentre as quais *Silent Spring* (1962), de Rachel Carson, *This Endangered Planet* (1971), de Richard Falk e *Blueprint for Survival* (publicado em janeiro de 1972 pela revista inglesa *The Ecologist*), e ainda os ensaios e livros de Garrett Hardin, como *Exploring New Ethics for Survival* (1962) e *The Tragedy of Commons* (1968)⁷ (LAGO, 2007: p.28-30).

⁶ Segundo Oliveira: “André Aranha Corrêa do Lago (2007) assevera que as teorias do Clube de Roma, que envolvem a defesa do meio ambiente pela elite empresarial, podem ser vistas sob a

Henrique Rattner, ao buscar responder a questão “Catástrofe ou Interdependência?”, critica os relatórios e previsões de esgotamento do sistema que mostram metas e realidades desiguais entre o Primeiro e o Terceiro Mundos, e que não faz uma revisão do sistema desigual de distribuição de renda e das estruturas sociais profundas na nossa sociedade, que perpetuam tais desigualdades.

Contrariamente aos modelos e previsões futuroológicos, que acenam com o perigo iminente do colapso da ordem mundial atual, seja pelo esgotamento dos recursos naturais, ou pelo crescimento populacional a taxas exponenciais nos países pobres, argumentaremos que os maiores obstáculos a uma ordem mundial mais equilibrada e justa não são de natureza econômica ou técnica: são as estruturas sociais e políticas que estão na origem do sistema de distribuição desigual de riquezas e de poder, em níveis nacional e internacional. (RATTNER, 1977, p.18),

Obviamente que as intenções e objetivos contidos no relatório do Clube de Roma são totalmente distintas dos objetivos e critérios do cinema. O que está em questão, no entanto, é a inerente preocupação em alertar a humanidade, em ambos os casos, sobre os imensos perigos

Não foi possível constatar se o roteirista do filme Stanley R. Greenberg, que fez diversas alterações na adaptação livre do romance de Harry Harrison, teve contato com o referido relatório. Ainda assim, não podemos concluir que é pura coincidência que a emergência das questões ambientais surjam na política, na economia, na literatura, a historiografia e no cinema. Eram motes que permeavam a humanidade, sobretudo o ocidente, naquele contexto.

Este artigo não tem o objetivo de pontuar erros e acertos do Clube de Roma e tampouco apontar as críticas à metodologia aplicada, apenas mostrar que o tom do relatório converge com o tom do filme⁷. Destaca-se que a questão ambiental se tornou ao logo da segunda metade do século XX, uma das discussões centrais para todas as áreas do conhecimento e, também, do entretenimento.

ótica ecofacista, em um planejamento austero que envolveria sacrifícios em um quadro deveras reacionário de controle da população”. (2012, p.78.).

⁷ Sobre as críticas ao Clube de Roma e seu relatório, ver: FURTADO, Celso. **O Mito do Desenvolvimento Econômico**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998. PERROUX, François. **Ensaio sobre a Filosofia do Novo Desenvolvimento**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981 e RATTNER, Henrique. **Planejamento e Bem-Estar Social**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

Assim, para abrir as considerações finais, buscamos novamente a colaboração de Henrique Rattner:

A urgência de encontrar soluções para os problemas das populações em países pobres é dramaticamente perceptível, tanto pela fome que atinge a dezenas de milhões de seres humanos, quanto pela relativa inocuidade dos meios propostos, tais como o controle da natalidade. O alívio sobre a pressão demográfica é mínimo, mesmo em países que aplicaram recursos de vulto nesses programas, porque as estruturas etárias das populações subdesenvolvidas tendem a modificar-se a médio-longo prazo somente. Durante mais de três décadas, os arautos do “desenvolvimento” acenaram com a possibilidade de se elevarem as condições de vida das populações do Terceiro Mundo ao nível dos habitantes dos Estados Unidos e dos países da Europa Ocidental. (RATTNER, 1977, p.19)

Contudo, a distopia não procura soluções, mas extrapola e exagera os problemas, projeta-os para um futuro sombrio, trazendo dificuldades mais salientes nos países periféricos do Terceiro Mundo para o perímetro de uma das cidades mais ricas dos Estados Unidos América.

A recepção do cinema é um dos modos de averiguar as diferentes formas como os filmes são compreendidos resinificados pela audiência. Há diferenças entre a audiência e percepção pelo público, pela crítica especializada ou pela imprensa. Os críticos fazem parte da indústria do cinema, uma vez que são responsáveis em atrair a atenção de espectadores através das diversas mídias. Nos anos 1970, diversas revistas e jornais diários faziam parte deste circuito. Aqui, veremos três críticas distintas que relacionam-se com a questão da distopia e os problemas com o meio ambiente delimitados pelo filme.

Na crítica para o *The New York Times*, H. G. Weiler enalteceu que a projeção do século 21 foi convincente como realidade; de maneira que o espectador não sente tratar-se de uma ficção científica: “O que o diretor Fleischer e seus técnicos fizeram é assumir uma probabilidade muito básica (e deprimente): que até 2022, Nova Iorque tenha a aparência essencialmente como agora, apenas 49 anos mais velha e mais degradada”⁸.

⁸ “The detective story is mostly just an excuse to keep us interested from one end of the movie to the other. “Soylent Green’s” real achievement is to create a 21st Century world that’s convincing as reality; we somehow don’t feel we’re in a s-f picture. What director Fleischer and his technicians have done is to assume a very basic (and depressing) probability: that by the year 2022, New York will look essentially as it does now, only 49 years older and more run-down”. (Tradução livre do autor). WEILER, A. H. Screen: ‘Soylent Green’. In: *The New York Times*. 20 de Abril de 1973.

Entretanto a resenha pode revelar uma posição política conservadora em relação ao que o autor via como problemas na cidade de Nova Iorque da década de 1970, para em seguida pontuar os problemas futuros.

Os nova-iorquinos certamente têm problemas hoje em dia - grafite, imposto de renda, ianques -, mas nada como os horrores devidos em 2022, como retratado em *“Soylent Green”*, que chegou aos cinemas locais ontem. Para começar, a megalópole de 2022 está repleta com 40 milhões de cidadãos; superpopulação e seus horrores concomitantes à parte, a erosão do meio ambiente é tal que há pouco para comer além de *“Soylent Green”* que, como nos dizem, é sintetizado a partir de plâncton⁹.

A relação entre distopia e medo do futuro aparece em na resenha de Weiler. De modo que para o autor, “há, é claro, toda razão para ver o próximo século com algum medo. Mas *“Soylent Green”* projeta um melodrama muscular essencialmente simples e muito mais eficaz do que o potencial da destruição aparentemente sem sentido dos recursos da terra pelo homem”¹⁰. E finaliza listando os “exageros” comuns às distopias, ou seja, as características que o diretor buscou salientar em relação ao seu tempo presente, o contexto de produção da obra.

E, finalmente exposto por uma sucessão desconcertante de cidadãos famintos, ruas superlotadas, chiques e os residentes, as gostosas (chamadas de “móveis” aqui) dos poucos ricos, é a terrível verdade sobre o ingrediente secreto de *“Soylent Green”* não revelará esse ingrediente, mas deve-se notar que a direção de Richard Fleischer enfatiza a ação, não as nuances de significado ou caracterização¹¹.

Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1973/04/20/archives/screen-soylent-green.html>> Acesso em: 27 de mar. De 2020.

⁹ “New Yorkers certainly have problems these days – graffiti, income tax, the Yankees – but nothing like the horrors due in 2022 as depicted in *“Soylent Green”*, which arrived at local theaters yesterday. To begin with, the Gotham of 2022 teems with 40-million citizens; overpopulation and its concomitant horrors aside, the erosion of the environment is such that there's little to eat other than *“Soylent Green”* which, we're told, is synthesized from plankton” (Tradução livre do autor). WEILER, A. H. Screen: ‘Soylent Green’. In: The New York Times. 20 de Abril de 1973. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1973/04/20/archives/scree-soylent-green.html>> Acesso em: 27 de mar. De 2020.

¹⁰ “There is, of course, every reason to view the next century with some fear. But *“Soylent Green”* projects essentially simple, muscular melodrama a good deal more effectively than it does the potential of man's seemingly witless destruction of the earth's resources”. (Tradução livre do autor). EBERT, Roger. *Soylent Green*. In: Chicago Sun-Times, 27 de abril de 1973. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/reviews/soylent-green-1973>> Acesso em 27 de mar. De 2020.

¹¹ “And, finally exposed by a bewildering succession of hungry citizens, overcrowded streets, fancy pads and the resident, luscious lasses (called “furniture” here) of the rich few, is the awful truth about the secret ingredient of *“Soylent Green”*. We won't reveal that ingredient but it must be noted that Richard Fleischer's direction stresses action, not nuances of meaning or characterization”. (Tradução livre do autor). WEILER, A. H. Screen: ‘Soylent Green’. In: The New

Roger Ebert, renomado crítico de cinema, para o *Chicago Sun-Times*, converge suas colocações com as de Weiler. No sentido de que não é tanto a ambientação futurista que choca no filme, mas a violência e o modo com que se dão as relações sociais.

Existem detalhes futuristas, é claro, mas mesmo os apartamentos luxuriantes dos funcionários da *Soylent* parecem algo que você encontrará no *Danish Modern* no ano seguinte. Não, é a própria sociedade que mudou, à medida que as pessoas se transformam em rebanhos e motins são dispersadas por retro escavadeiras que jogam pessoas em caminhões de lixo gigantes. No meio dessa barbárie, algumas pessoas sobrevivem intactas¹².

Em toda distopia existem pessoas que fogem da bolha de controle e alienação imposta pelo sistema vigente. Em “*O Mundo de 2020*” existem duas personagens que quebram isto, ora oferecendo uma nostalgia do passado, com Sol, ora projetando uma esperança de um mundo melhor, com o protagonista Thorn, que descobre a verdade sobre o alimento processado. No entanto ambos personagens morrem no filme e corroboram para uma das regras primordiais das distopias: a ausência de final feliz e o pessimismo sobre o futuro. Para Roger Ebert “o filme não cumpre sua promessa; se as implicações da sociedade de 2022 tivessem sido completamente seguidas, o final teria sido mais perturbador do que é. Mas eu suspeito que o final - que não é uma grande surpresa”¹³. Isto porque “Os horrores um tanto plausíveis e próximos do roteiro de “*O Mundo de 2020*” levam a produção desde lugares estranhos até status de um bom filme futurista de exploração”.¹⁴

York Times. 20 de Abril de 1973. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1973/04/20/archives/scree-soylent-green.html>> Acesso em: 27 de mar. De 2020.

¹² “There are futuristic details, of course, but even the lush apartments of the Soylent officials look like something you’ll find in Danish Modern the year after next. No, it’s the society itself that’s changed, as people turn into herds and riots are broken up by garbage scoops that toss people into giant trucks. In the midst of this barbarism, a few people survive intact”. (Tradução livre do autor). EBERT, Roger. Soylent Green. In: Chicago Sun-Times, 27 de abril de 1973. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/review/s/soylent-green-1973>> Acesso em 27 de mar. De 2020.

¹³ “The movie doesn’t quite live up to its promise; if the implications of the 2022 society had been completely followed through, the ending would have been more disturbing than it is. But I suspect the ending - which comes as no great surprise - was a bow to s-f convention and to the original Harry Harrison novel the movie’s based on”. (Tradução livre do autor) EBERT, Roger. Soylent Green. In: Chicago Sun-Times, 27 de abril de 1973. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/reviews/soylent-green-1973>> Acesso em 27 de mar. De 2020.

¹⁴ “The somewhat plausible and proximate horrors in the story of Soylent Green carry the production over its awkward spots to the status of a good futuristic exploitation film” (Tradução livre do autor). VARIETY STAFF. Soylent Green. In: Variety. 32 de Dezembro de 1972. Disponível

A última resenha foi publicada na revista *Variety* em abril de 1973, mês de lançamento do filme no cinema e não possui assinatura de um crítico específico. Optou-se pela citação na íntegra do artigo pela estranheza que ela passa. Assemelha-se com os textos padrões enviados pelas distribuidoras e elaboradas pelo setor de marketing:

O ano é 2022, o cenário da cidade de Nova Iorque, onde milhões de residentes existem em um Estado policial isolado de poluição atmosférica superpovoado, onde as autoridades usam uniformes estrangeiros de aparência estranha (não os trajes de flanela cinza que é mais provável); e onde comida de verdade é um item de luxo. Charlton Heston é um detetive designado para o assassinato do industrial Joseph Cotten, que descobriu o fato chocante de que a *Soylent Corp*, da qual ele é diretor, não é mais capaz de produzir alimentos sintéticos no mar agitado. O substituto - os corpos reconstituídos dos mortos¹⁵.

A descrição destaca questões centrais da narrativa: superpopulação e falta de alimentos. Porém, ao citar o thriller policial como eixo narrativo, acaba entregando o grande segredo da *Soylent Corporation*, a de que o alimento sintético é feito de pessoas. Isto, aliado a descrição do figurino dos policiais, pode levar a conclusão de que não é este o *release* oficial.

O “*Mundo de 2020*” faz parte da cultura contemporânea. Diversos produtos simulando os biscoitos verdes são vendidos e comercializados, obviamente não com carne humana. Mas nos fazem lembrar dos horrores que a humanidade poderia chegar, ao menos na ficção. Ademais, é comum situações em que evocam distopias para se definir contextos atuais ou para referirem-se a um adversário político. Um exemplo foi apresentado no *Chicago Tribune*, em 2 de junho de 2017. Quando políticos democratas da cidade criticavam as políticas ambientais do presidente do EUA Donald Trump, sobretudo a opção de se retirar do acordo de Paris. Na ocasião o vereador democrata Ameya Pawar, “aproveitou a oportunidade na conferência de imprensa da prefeitura para fazer referência às

em: <<https://variety.com/1972/film/reviews/soylent-green-1200422955/>> Acesso em: 27 de março de 2020.

¹⁵ “*The year is 2022, the setting NY City, where millions of over-populated residents exist in a smog-insulated police state, where the authorities wear strange-looking foreign uniforms (not the gray flannel suits which is more likely the case), and where real food is a luxury item. Charlton Heston is a detective assigned to the assassination murder of industrialist Joseph Cotten, who has discovered the shocking fact that the Soylent Corp, of which he is a director, is no longer capable of making synthetic food from the dying sea. The substitute – the reconstituted bodies of the dead*”. WEILER, A. H. Screen: ‘Soylent Green’. In: The New York Times. 20 de Abril de 1973. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1973/04/20/archives/screen-soylent-green.html>> Acesso em: 27 de mar. De 2020.

calamidades ambientais que assolam o mundo em um clássico distópico de ficção científica de 1973 estrelado pelo ex-aliado do noroeste Charlton Heston”. Disse Pawar: “Às vezes sinto que estou vivendo no filme *‘Soylent Green’*. Com a ideia de debatermos o financiamento dos dólares dos Grandes Lagos (da Agência de Proteção Ambiental), não existe um único ser humano capaz de sobreviver sem acesso a água doce e limpa, água potável”. No mesmo dia, o prefeito Emanuel tornou público um comunicado titulando a decisão de Donald Trump de sair do acordo de Paris como “uma péssima tentativa de colocar a proteção ambiental e o crescimento econômico uns contra os outros”¹⁶.

Por fim é necessário fazer uma conclusão geral, pensando no conceito de falsa sensação de atemporalidade comuns às distopias. É tentador ver uma narrativa distópicas e perceber o quão viva e importante sua mensagem é. No caso de *“No Mundo de 2020”* estas percepções tornam-se ainda mais evidente. Estamos na década de 2020, ou seja, cinquenta anos depois do lançamento do longa metragem e o ano corrente está no título do filme. Como já afirmamos, isto pode levar a uma leitura teleológica respeito da narrativa distópica, em tentar comparar os erros e acertos da visão do diretor e do roteirista e julgar o filme. Os objetivos do Relatório do Clube de Roma e de um cineasta são completamente distintos. Mas a chave para compreender *“No Mundo de 2020”* é a década de 1970 e o século XX e não a terceira década do século XXI. Distopias são lufadas de lucidez pessimistas escritas no seu tempo, e para seu tempo, e não somente uma capsula do tempo com pretensões de oráculo da História. Ou seja, é na crise ambiental do início dos anos 1970, no levante do Movimentos Ambientais daquela década e mesmo no surgimento da História ambiental enquanto disciplina que a película pode ser melhor compreendida.

¹⁶ “Ald. Ameya Pawar, who's seeking progressive support in his campaign for governor, took the opportunity at the City Hall news conference to reference the environmental calamities that beset the world in a 1973 dystopian sci-fi classic starring Northwestern alum Charlton Heston”. [...] “At times I feel like I’m living in the movie 'Soylent Green,'” Pawar said. “This idea that we’re debating defunding the (Environmental Protection Agency’s) Great Lakes dollars, there isn’t a single human being who can survive without access to fresh and clean water, potable water.” (Tradução livre do autor). CHICAGO Tribune Staff. Morning Spin: Ald. Pawar on Trump: 'Feel like I’m living in the movie “Soylent Green”’. In: Chicago Tribune. 2 de Junho de 2017. Disponível em: <<https://www.chicagotribune.com/politics/ct-donald-trump-chicago-aldermen-20170601-story.html>> Acesso em 29 de Mar. De 2020.

Referências bibliográficas

- CHICAGO Tribune Staff. Morning Spin: Ald. Pawar on Trump: 'Feel like I'm living in the movie "Soylent Green"'. In: Chicago Tribune. 2 de Junho de 2017. Disponível em: <<https://www.chicagotribune.com/politics/ct-donald-trump-chicago-aldermen-20170601-story.html>> Acesso em 29 de Mar. De 2020.
- "Dystopia". In: **Oxford English Dictionary**. (3rd e.). Oxford University Press, 2005.
- EBERT, Roger. Soylent Green. In: Chicago Sun-Times, 27 de abril de 1973. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/reviews/soylent-green-1973>> Acesso em 27 de mar. De 2020.
- FERRO, Marc. Filme: uma contra-análise da sociedade? In: **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FOGG, Walter L. "Technology and dystopia". In: RICHTER, Peyton E. (Ed.). **Utopia/dystopia?** Cambridge: Schenkman, 1975.
- GIBSON, Campbell; JUNG, Kay. Table 23. Nativity of the Population for the 50 Largest Urban Places: 1870 to 2000. In: **Historical Census Statistics on the Foreign-Born Population of the United States: 1850-2000**. Census Bureau Population Division: Washington, DC. U.S, 2006.
- HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & Audiovisual**. São Paulo: Autêntica, 2012
- KOPP, Rudnei. **Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury**. Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, Porto Alegre, RS.
- KUMAR, Krishan. **Utopia and anti-utopia in modern times**. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- LAGNY, Michele. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleno Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. São Paulo: UNESP, 2009.
- LAGO, André Aranha Corrêa do. **Estocolmo, Rio de Janeiro, Johannesburgo: O Brasil e as Três Conferências Ambientais das Nações Unidas**. Brasília: Instituto Rio Branco, Fundação Alexandre de Gusmão – FUNAG, 2007.
- LE PRESTRE, Philippe. G. **Ecopolitica internacional**. 2 ed. São Paulo: Senac-SP, 2005.
- MEADOWS, Donella H.; MEADOWS, Dennis L.; RANDERS, Jorgen; BEHRENS III, W. W. **Limites do Crescimento: Um relatório para o projeto do Clube de Roma sobre o dilema da humanidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- OLIVEIRA, Leandro Dias de. Os "Limites do Crescimento" 40 anos Depois. In: **Revista Continentes** (UFRRJ), ano 1, n. 1, 2012. p.72-98.
- PÁDUA, José Augusto. As bases teóricas da história ambiental. In: **Estudos Avançados** 24 (68), 2010, pp. 81-101.

RATTNER, Henrique. O esgotamento dos recursos naturais catástrofe ou interdependência. In: **Revista de Administração de Empresas**. Rio de Janeiro, 17 (2): mar./abr. 1977, p. 15-21.

SILVA, Franco Santos Alves da. **O Lado Escuro: As narrativas distópicas na obra do Pink Floyd (1973-1983)**. Tese. (Doutorado). Programa de Pós-graduação em História Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, SC, 2018. p.80-81

VARIETY STAFF. Soylent Green. In: Variety. 32 de Dezembro de 1972. Disponível em: <<https://variety.com/1972/film/reviews/soylent-green-1200422955/>> Acesso em: 27 de março de 2020.

WEILER, A. H. Screen: 'Soylent Green'. In: The New York Times. 20 de Abril de 1973. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1973/04/20/archives/screen-soylent-green.html>> Acesso em: 27 de mar. De 2020.

WORSTER, Danald. Para fazer História Ambiental. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, 101. 4, no. 8. 1991, p. 198-215.

Filmografia

NO MUNDO de 2020 (*Soylent Green*). Dir. Richard Fleischer. Produtores: Walter Seltzer; Russell Thacher. 1h37min. EUA, 1973.

***Recebido em Março de 2020
Aprovado em Junho de 2020***