

# SOYLENT GREEN / 1973

(À Beira do Fim)

um filme de Richard Fleischer

**Realização:** Richard Fleischer / **Argumento:** Stanley R. Greenberg, baseado no romance **Make Room! Make Room!** de Harry Harrison / **Fotografia:** Richard H. Kline / **Direcção Artística:** Edward C. Carpagno / **Efeitos Especiais:** A. J. Lohman / **Efeitos Especiais Fotográficos:** Robert R. Hoag e Matthew Yuricich / **Música:** Fred Myrow, com excertos de obras de Mozart e Beethoven / **Montagem:** Samuel E. Beetley / **Interpretação:** Charlton Heston (Thorn), Edward G. Robinson (Sol Roth), Leight Taylor-Young (Shirl), Chuck Connors (Teb Fielding), Joseph Cotten (William Simonson), Brock Peters (Hatcher), Paula Kelly (Martha), Stephen Young (Gilbert), Mike Henry (Kulozik), Lincoln Kilpetrick (o Padre), Whit Bissell (Governador Santini), etc.

**Produção:** Walter Seltzer e Russell Thacher para a Metro-Goldwyn-Mayer / **Cópia:** 35mm, cor, legendada em espanhol e eletronicamente em português, 97 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, 14 de Abril de 1973 / **Estreia em Portugal:** Cinema Apolo 70, a 7 de Janeiro de 1977.

---

*"O céu dos gatos sempre foi o inferno dos pardais"*

João Manuel Barreiros

**Soylent Green**, é um dos vários "cavalos de batalha" entre cinéfilos e literatos amadores ou profissionais de ficção científica.

Estes últimos (apesar do filme ter recebido o prémio Nebula do ano, como "SF best film") acharam sempre que a obra era uma "traição inverosímil" ao livro de Harry Harrison (n.1925) em que se baseia, intitulado **Make Room! Make Room!**, publicado em 1966.

A obra de Harrison insere-se no que o calão de ficção científica chama "distopias", para as distinguir quer dos universos utópicos, quer dos universos arcádicos. Embora a noção de **utopia** não contenha em si nenhum sentido beatífico (a arquetípica, de More, do Século XVII, está longe de ser tranquilizante), é verdade que o termo ganhou essa conotação. Para a retirar, sem flagrantemente se lhe opôr com qualquer anti, se inventou esse termo "distopia", em que a própria utopia é logo desfigurada. John Brunner, ensinam-me os especialistas, é o nome mais ilustre desse género, a que em ficção científica também se chama: "*Se isto continua ...*"

Acusado de pessimista (e um dos seus livros mais famosos - **Stand on Zanzibar**, de 68 - aborda também o problema da superpopulação como **Make Room! Make Room!**) Brunner respondeu: "*Como escritor de ficção científica, sinto-me obrigado a apontar exactamente na mesma direcção para que a nossa sociedade aponta. Sou um pessimista por inteligência e um optimista por coração. Se não o fosse, não conseguiria continuar a escrever os meus contos imaginários.*"

Richard Fleischer podia ter subscrito estas palavras, quando sustentou que **Soylent Green** (filme distópico) "*é um filme realista, pelo menos na primeira parte. É um olhar para um futuro próximo, e a minha ideia foi mostrar personagens tão reconhecíveis quanto possível para o público de hoje,*

*porque não se trata duma grande extrapolação face ao que actualmente acontece na nossa sociedade. Por isso o filmej, num estilo quase documental. Só que a certa altura, quando as personagens passam a outro mundo, tentei conseguir uma qualidade poética”.*

Foi esta “segunda parte” ou essa “qualidade poética” que lhe foi mais atacada (o optimismo do coração, se optimismo há). Sobretudo objectou-se muito à ideia (alheia ao livro) do canibalismo, ou seja de fazer do “soylent green” algo “made out of people” como Charlton Heston descobre, horrorizado, no final. Essa história dos cadáveres de velhos aproveitados para alimento de novos, introduzia, na opinião dos detractores, um fácil “horror” que atenuaria o horror essencial do livro: que o “soylent green” (a palavra “soylent” é uma contracção do “soy beans” - “soja” e “Lentils” - “lentilhas”) pudesse ser um processo discreto e eficiente de alimentar 40 milhões de pessoas, em Nova Iorque, no ano 2022. O horror era essa necessidade. Reforçá-la com uma história policial de bons e maus e com a carga metafórica da origem do alimento era, “dramatizar” tudo e escamotear o principal.

Não julgo que os crentes de estrita observância tenham razão. E não o julgo, porque no imaginário do filme, desde a montagem fotográfica inicial, à utilização do verde e aos planos de massas (os corpos amontoados à porta da casa de Charlton Heston, a sequência da amotinação) não é incoerente que a obra se inscreva, sob a sombra de Kafka, e se vá adensando numa dimensão tanto mais alucinatória quanto Charlton Heston no final (depois da morte de Robinson) não tem interlocutor. A sua descoberta de nada lhe serve, nem ajuda o polícia que é. É para nós (espectadores) que o horror é invocado, naquele plano final da sua morte, em que a mão ferida aponta para um espaço inexistente, e para uma visão impossível.

Perpassam, é certo, neste filme várias narrações, além da “distopia”. A narração a que Fleischer chama realista (inserção da ficção num documental, expressa desde o genérico); a narração policial (quem matou Joseph Cotten e para quê); a narração cultural (a relação de Robinson com o mundo dos livros e com a cultura não deixa de evocar **Fahrenheit 451**, filme sete anos anterior); a narração absurda (as referências ao universo kafkiano e, notoriamente, ao **Processo**, quer ao livro, quer ao filme de Welles, também muito mais antigo); e a narração simbólica, com o apogeu na morte de Robinson, em imagens quotidianas tornadas paradisíacas, por contraste, ao som da **Pastoral** (o “efeito Kubrick” que antes presentíramos ao ouvir o Trio de Mozart).

Só que esses vários níveis (dísparos) se acham extremamente bem conjugados, pela progressiva oposição de décors e personagens, marcada desde o início.

Com efeito, passado o genérico já aludido, somos introduzidos na casa em que Heston e Robinson vivem, tugúrio sinistro, mas onde as personagens (polícia ou “police book”) afirmam a sua independência face ao mundo que os rodeia (e que logo vemos quando Heston abre a porta). Quando o locutor fala do “soylent green day”, Robinson desliga a televisão e diz “*bull shit*”, enquanto a luz que se apaga e acende sublinhando a zona intermédia em que o discurso de Robinson logo mergulha Heston. Harry Harrison conta que explicou a Robinson (que se queixava de não perceber a personagem) que “*você é a única personagem de todo o livro / filme que viveu num mundo em que era bom viver, onde se via o sol nascer, onde havia pássaros, felicidade, calor. Todos os outros acham que este mundo ‘lixado’, cinzento, baço, é ‘the only game in town’. Você liga esses dois mundos*”.

Logicamente, e pois que a personagem é essa, Fleischer opõe-lhe imediatamente (sequência seguinte) Joseph Cotten, que também viveu num mundo assim, mas soube guardar os seus privilégios (oposição décor Cotten e décor Robinson). Mas Cotten desiste, é “unreliable” e por isso é abatido. A investigação policial de Heston só tem por função dramática descobrir a oposição dos dois décors (os livros, as bebidas, a carne) e assegurar uma continuidade (que o final revela impossível) aos valores de Robinson. Daí que ele lute no interior da própria organização contra a organização a cujos ditames obedece aquela “lógica absurda”. A progressão (através do corpo feminino e da erotização) só divide Heston, à medida que a “intriga” se avoluma, a fim de que a transmissão dos valores de Robinson ao seu amigo se possa fazer naquela belíssima sequência do jantar, com talheres, Mozart e um grande silêncio.

O polícia volve-se então no acossado (com as imagens da Igreja a reenviarem, de novo, a Kafka) e a partir do momento em que a encenação se lhe revela (a carga policial, a reeleição de Santini, o mundo que subjaz ao "soylent green") Heston é o único que não desiste e leva a sua luta até final, mesmo quando o "mestre" abdica, após a sua descida por escadas kafkianas ao mundo clandestino da cultura.

E surge o grande mistério deste filme que é a sequência da morte de Robinson. Chamo-lhe mistério, porque o arsenal de efeitos (as paisagens, a *Pastoral*, a poesia explícita) contados davam para acabar com qualquer um. Visualmente (segredo duma montagem habilíssima e do génio de Robinson) tudo funciona para tornar essa sequência num momento antológico do cinema, a que não se pode deixar de aderir emocionalmente. Cinefilamente, intervirá o sabermos que este foi o último papel do grande actor e que, quando ele desapareceu, levado na maca, com os olhos abertos, desaparecia também para sempre do mundo de que durante quatro décadas, desde **Little Caesar** (31) até **Two Weeks in Another Town** (62), passando por Hawks, Ford, Walsh, Welles, Wilder, Lang, etc., fora uma das mais portentosas imagens? É bem possível. Porque cinefilamente é como se Robinson estivesse a ecoar a mais célebre das suas réplicas no filme que o lançou. Ou seja, a perguntar-nos e a perguntar-se sobre tudo isso e para quem o não saiba há uma carga emocional única nessa passagem, que transfigura o próprio Charlton Heston (que nunca foi tão bom) quando se despede dele, dizendo-lhe: "*I love you*".

Harry Harrison que não é suspeito descreve nestes termos a filmagem dessa sequência: "*Fabuloso homem. Tinha-se enganado no diálogo duas vezes. Era uma cena-chave, mas aos 79 anos, já é permitido enganarmo-nos duas vezes nos diálogos. A cena-chave era também muito longa. Robinson exigiu que tudo fosse filmado à porta fechada, o que quer dizer que as únicas pessoas que ali estavam eram técnicos e electricistas que já tinham feito uma milhão de fitas e estavam chateados de morte. Haviam de ter visto esses tipos. Quando o plano acabou (...) e Dick Fleischer disse 'Corta' todos esses horrorosos electricistas velhos, todos aqueles carpinteiros ordinários, desataram às palmas. Algo tinha sido criado. Tinham visto uma cena estúpida, mas um grande artista a transformar tudo ('and what a real artist created out of it')*".

A partir daí (fosse a cena filmada antes ou depois - mistérios do cinema) tudo está contagiado. É belíssimo o plano da saída da roupa, é belíssimo o da descoberta dos corpos e o plongé sobre a piscina.

**Soylent Green** atinge a sua dimensão mais delirante com Heston a procurar no "dormitório-asilo" o auxílio que ninguém lhe dá e a gritar, entre tosses e ressonos, "*Soylent Green is made out of people*". O dedo final é a sua última homenagem ao "police book" que amara, num mundo em que esse amor é o último absurdo. Mas é o último e único sinal.

*What a damn good work created out of it! Tão damn good work* que Richard Fleischer não hesitou em o escolher como a sua obra favorita e o seu filme favorito de todos os tempos e de todos os autores.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico