

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

ARTHUR FERNANDES ANDRADE LINS

FICÇÃO CIENTÍFICA EM ESTADO DE INVENÇÃO: CINEMA BRASILEIRO 2010
E SUAS MÚLTIPLAS RELAÇÕES COM O GÊNERO

Niterói

2022



ARTHUR FERNANDES ANDRADE LINS

FICÇÃO CIENTÍFICA EM ESTADO DE INVENÇÃO: CINEMA BRASILEIRO 2010 E SUAS
MÚLTIPLAS RELAÇÕES COM O GÊNERO

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Cinema e Audiovisual. Linha de pesquisa: Narrativa e Estética.

Orientação: Profa. Dra. Mariana Baltar

NITERÓI, 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de defesa do doutorando **ARTHUR FERNANDES ANDRADE LINS**, na forma em que se segue:

Aos 26 dias do mês de maio de dois mil e vinte e dois, às 14:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da defesa de doutorado em Cinema e Audiovisual de **ARTHUR FERNANDES ANDRADE LINS** formada pelos seguintes professores doutores: Mariana Baltar Freire (Orientadora-UFF), India Mara Martins (UFF), Cezar Migliorin (UFF), Iomana Rocha (UFPE), Camila Vieira (UFRJ). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **"Ficção Científica em estado de invenção: cinema brasileiro 2010 e suas múltiplas relações com o gênero"** Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a qualidade da pesquisa, especialmente, o agrupamento analítico de filmes brasileiros pertinente para pensar a sensibilidade que atravessa o fazer dos cinemas inventivos. Ressalta ainda que, a despeito de uma escrita errática, a tese contribui para refletir o cinema brasileiro dos anos 2010s em suas dimensões estéticas e políticas.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Mariana Baltar Freire, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Prof.^a Dr.^a Mariana Baltar Freire (Orientadora - UFF)



Prof.^a Dr.^a India Mara Martins (UFF)



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Cezar Migliorin'.

Prof. Dr. Cezar Migliorin (UFF)

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Iomana Rocha de Azevedo Silva'.

Prof.^a Dr.^a Iomana Rocha (UFPE)

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Camila Vieira de Silva'.

Prof.^a Dr.^a Camila Vieira (UFRJ)

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

L759f Lins, Arthur Fernandes Andrade
Ficção Científica em estado de invenção : cinema brasileiro 2010 e suas múltiplas relações com o gênero / Arthur Fernandes Andrade Lins ; Mariana Baltar Freire, orientadora. Niterói, 2022.
169 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2022.d.95697799349>

1. Cinema Brasileiro. 2. Ficção Científica. 3. Distopias. 4. Cinema de Invenção. 5. Produção intelectual. I. Freire, Mariana Baltar, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

a ELY MARQUES
(em memória)
por ter sonhado e realizado
filmes na Paraíba

Agradecimentos

A Sarayna, por todo amor compartilhado, por estar ao meu lado neste percurso e por me fazer acreditar.

A família, pelo amor incondicional, carinho e sustento na vida.

As amigas de hoje e de sempre pelas trocas afetivas e por vivermos juntos, na crença de um mundo mais justo e possível. Agradeço a Jo Serfaty, por todas as trocas sobre cinema e vida, pela descoberta de tantas afinidades eletivas e por todos nossos encontros, sempre um alento e um estímulo nessa caminhada; ao Pedro Beiler, pela companhia em sala de aula, em salas de cinema, em festas e nas ruas do Rio de Janeiro; A Bruna Dias, por abrir caminhos e transbordar poesia e sensibilidade, pela caponata e pelo carinho na reta final; A Maíra, amiga de outros e de tantos tempos, por reinventarmos nossa relação a cada encontro; a P.F, por sua atenção e generosidade ao partilhar suas ideias e seu desejo pelas imagens e por uma ética do bom viver; a Bernardo, pelo carinho e por mergulhar em um pensamento complexo a ativo que me move e me impulsiona; A Inara, a Mauricio e Falcão, os que chegaram primeiro, junto comigo e ao meu lado nessa vida acadêmica que escolhemos como nosso ofício e nosso lugar de luta e de formação.

Aos colegas do PPGCINE que tanto me ensinam e me inspiram na vida acadêmica e em tudo que lhe excede.

Aos professores Maurício de Bragança, Cezar Migliorin e Ivana Bentes que contribuíram em minha formação no processo de sala de aula e nas trocas acadêmicas.

A orientadora Mariana Baltar, por saber conduzir esse processo de forma tão cuidadosa e responsável. Por me ensinar como eu posso exercer essa profissão e por instigar a paixão pelo ofício de lecionar e aprender.

A Mousinho, por ter aberto as portas e me convidado a entrar!

Aos colegas do Decom/UFPB, por ter me possibilitado a dedicação exclusiva a este estudo durante este percurso de doutoramento.

Aos realizadores dos filmes aqui estudados, por me ter aberto fendas na sensibilidade e no pensamento crítico.

Aos profissionais do cinema paraibano. Por estarmos juntos nessa luta de fazer o cinema acontecer!

Ao fórum MKO, por possibilitar acesso aos filmes e ampliar os circuitos e trocas cinéfilas.

Resumo

No cinema brasileiro dos anos 2010, um filme norteou um debate acerca da condição periférica de nosso cinema e também de suas possibilidades pelo viés de uma ficção dos pobres, alargando um imaginário estético ao trazer à tona evidências da constituição histórica do cinema brasileiro e do seu legado nos dias de hoje. Me refiro ao filme *Branco Sai, Preto Fica*, de Adirley Queiróz (2014), e ao livro *Cinema de Invenção*, de Jairo Ferreira (1986). Partimos desse filme para traçar uma linha entre alguns outros filmes que vieram antes e depois e que apontam para o mesmo desejo de um cinema (ainda) possível, de viés político/imaginativo, que possa subverter a lógica das convenções da linguagem e fazer uma crítica poética acerca da condição precária da vida em seus momentos e lugares onde ela corre mais riscos. O cinema no Brasil seria uma utopia coletiva que nos últimos anos se manifestou paradoxalmente através da distopia enquanto uma sensibilidade contemporânea? Neste cenário, a ficção científica tornou-se uma espécie de catalisador, ao dispor de uma série de artifícios que podem produzir um *estranhamento cognitivo* (Darko Suvin) na experiência narrativa. O gênero é acionado enquanto um aparato narrativo-representativo, mas o principal alvo, o desejo de elaboração de uma experiência estética, se coloca sempre e irremediavelmente diante de um real em crise. Pensamos então como os jogos narrativos e a retórica acerca dos gêneros e dos procedimentos artísticos podem nos oferecer instrumental teórico para pensarmos uma postura política destes filmes diante da contemporaneidade. Nesse campo emerge uma sensibilidade distópica que contamina os filmes e afeta a estrutura das narrativas. Para isso levaremos em conta estudos que possam lançar luz acerca desta posição do *cinema de invenção* e de algumas características do gênero de ficção científica no cinema brasileiro (sobretudo em Jairo Ferreira, 1986, Ismail Xavier, 2012, Lucia Nagib, 2006 e Alfredo Suppia, 2013). Analisaremos também estas distopias levando em conta diferentes autores que se debruçaram sobre este assunto nas narrativas (Jameson, 2009, Fisher, 2020, Ricouer, 1995, Imarisha, 2016, Crary, 2014), buscando ressaltar nos filmes o papel ativo da experiência estética na constituição de um pensamento político comprometido com as mudanças em seu tempo e no porvir.

Palavras-chaves: Cinema Brasileiro; Ficção Científica; Distopias; Estranhamento cognitivo; Cinema de Invenção;

Abstract

In the Brazilian cinema of the 2010s, a film guided a debate about the marginalized condition of our cinema and also its possibilities through the bias of “a fiction of the poor”, expanding an aesthetic imaginary by bringing to light evidence of the historical constitution of Brazilian cinema and its legacy nowadays. I am referring to “Branco Sai, Preto Fica” (White in, Black Out), by Ardilely Queiróz (2014) and the book “Cinema de Invenção” (Invention Cinema), by Jairo Ferreira (1986). We start from this film to draw a line between some other films that came before and after, and that indicate to the same desire for a (still) possible cinema, with a political/imaginative bias, that can subvert the logic of language conventions and make a poetic critique about the precarious condition of life in its moments and places where it is most at risk. Would cinema in Brazil be a collective utopia that in recent years has paradoxically manifested itself through dystopia as a contemporary sensibility? In this scenario, science fiction has become a kind of catalyst, providing a series of artifices that can produce a cognitive estrangement (Darko Suvin) in the narrative experience. The genre is activated as a narrative-representative apparatus, but the main goal, the desire to develop an aesthetic experience, is always and irremediably placed before a real in crisis. Then, we think about how narrative games and rhetoric about genres and artistic procedures can offer us theoretical instruments to think about a political stance of these films in the face of contemporaneity. In this field, a dystopian sensibility emerges that contaminates the films and affects the structure of the narratives. For this research, we take into account studies that can shed light on this position of invention cinema and on some characteristics of the science fiction genre in Brazilian cinema (especially in Jairo Ferreira, 1986, Ismail Xavier, 2012, Lucia Nagib, 2006, and Alfredo Suppia, 2013). We also analyze these dystopias from the perspective of authors who have focused on this subject in the narratives (Jameson, 2009, Fisher, 2020, Ricouer, 1995, Imarisha, 2016, Crary, 2014), seeking to emphasize in the films the active role of the aesthetic experience in the constitution of a political thought committed to the changes in its time and in the future.

Key words: Brazilian Cinema; Science Fiction; Dystopias; Cognitive Estrangement; Invention Cinema

Lista de Figuras

Figura 1 - Em <i>O jardim das Espumas</i> a sensibilidade distópica impregna os espaços e a angústia dos personagens.....	25
Figura 2 - As gambiarras revelam e sustentam seu duplo estatuto de objeto ficcional e invenção real.....	29
Figura 3 - DJ Marquim no panorama dos locutores do imaginário romântico cinéfilo.....	44
Figura 4 - Os desenhos de Sartana projetam novos mundos e põe em prática planos de sabotagem e guerrilha.....	51
Figura 5 - Personagem tenta iluminar a ponte para o futuro com a sua lanterna de pilha fraca.....	62
Figura 6 - A Nave espacial em ruínas.....	65
Figura 7 - Da imersão à tomada de posição: efeito anti-ilusionista e recuo diante da tragédia na sequência final do filme <i>Sol Alegria</i>	66
Figura 8 - Em uma sequência de clima onírico, a Filha encontra em uma parede fotografias antigas de seus pais em outros tempos de luta.....	68
Figura 9 - Dois momentos do uso do <i>chroma-key</i> em <i>Inferninho</i>	72
Figura 10 - O coelho-garçom pede para ser lembrado como humano.....	76
Figura 11 - Solitária em sua condição de estrangeira, Pérola se ‘reconhece’ na tela ao assistir ao filme <i>Os olhos sem rosto</i> , de George Franju.....	78
Figura 12 - Após ser capturada pela câmera, Pérola torna-se prisioneira da ‘imagem’ e surge como duplo da protagonista de <i>Os olhos sem rosto</i>	79
Figura 13 o avô de Marina fazia experiências em busca de uma ‘imagem quântica’.....	81
Figura 14 - O uso do escuro e das deformações na imagem em <i>A Noite Amarela</i>	83
Figura 15 - Em <i>Tremor Iê</i> , os <i>Soldados do Bem</i> impedem os movimentos livres das personagens..	87
Figura 16 Símbolo projetado no prédio remete a iconografia dos Estados Totalitários.....	88
Figura 17 - Corpos que podem aludir a estados de confinamento.....	89
Figura 18 - O fogo que acalenta a dor e mantém a chama acesa.....	92
Figura 19 - Resistência pela música. Vibrações que emanam outras lutas e mulheres.....	93
Figura 20 - Campo e contra-campo: Tomada de poder.....	95
Figura 21 - “Eles quebraram Dulcídio”.....	97
Figura 22 - Dois planos que criam uma confusão temporal na abertura do filme.....	98
Figura 23 - Os sons ‘dão a ver’ aquilo que pesa no corpo do personagem.....	98
Figura 24 - A mãe executa o seu plano de fazer o seu filho voar numa pipa.....	102
Figura 25 - Na véspera do fim do mundo, Avó insiste que o neto faça um pedido pois é seu aniversário.....	104
Figura 26 - Nas comunidades subterrâneas, guerrilheiro nos narra a luta por sobrevivência e articulação dos pobres.....	105

Figura 27 A tecnologia dos pobres x A tecnologia da Cyber-burguesia.....	106
Figura 28 O Brasil seria um sonho sonhado por um Xamã ou por um Colonizador?.....	112
Figura 29 Efeito Viseira: os espectros nos olham sem serem olhados.....	113
Figura 30 Quem grita e abre os caminhos do filme em seu derradeiro gesto: Exu enquanto metáfora.....	116
Figura 31 - Os espaços sombrios que tecem fios entre <i>Baptista Virou Máquina</i> , <i>Medo do Escuro</i> e <i>A Seita</i>	119
Figura 32 - Baptista: o último operário sobre a terra.....	124
Figura 33 - O espectador na posição de uma câmera de vigilância que reflete acerca do status da tecnologia em nossa <i>sociedade de controle</i>	126
Figura 34 - Baptista e seu potencial maquínico entra em ação.....	128
Figura 35 - Foda do Futuro: a descoberta do prazer que restitui um rosto à Baptista.....	131
Figura 36 - Cenas da peça ‘Esperando Godot’ emergem no filme <i>Baptista Virou Máquina</i> : Os atores Tavinho Teixeira e Servílio de Holanda contracenam mais uma vez.....	133
Figura 37 - Kenneth Anger (coluna esq.) e suas reverberações no cinema brasileiro. Na coluna direita imagens de <i>Medo do Escuro</i>	141
Figura 38 - A cidade distópica.....	142
Figura 39 - A cidade poética: O ‘cara’ chuta o lixo em seu bailado do fim do mundo, se sentindo em casa.....	143
Figura 40 - Scarface e seu bando ronda na cidade a procura de novas presas. Vampiros à serviço do Capital.....	144
Figura 41 - Scarface não descansa.....	145
Figura 42 - A dança performática e o seu desejo de liberar a utopia.....	146
Figura 43 - Os planos que mostram as cidades na abertura dos filmes <i>A Seita</i> e <i>Medo do Escuro</i> Recife e Fortaleza sob o julgo da especulação imobiliária.....	149
Figura 44 - Primeira e última imagem do filme <i>A Seita</i> sugere que toda a narrativa transcorre numa atmosfera onírica.....	150
Figura 45 - O gênero de ficção científica como algo desprezado pelos pais.....	151
Figura 46 - Ação política para desfrutar do tédio como sensação que restitui a política em outra esfera.....	154
Figura 47 - Os tons de um filme gótico e sombrio surgem na reta final do filme <i>A Seita</i>	155
Figura 48 Os sinais se espalham por cartazes na cidade: <i>A Seita</i> revela um mundo <i>underground</i>	156
Figura 49 - “A partir de agora o sonho voltará a ter a importância que sempre teve”.....	158

Sumário

Introdução	12
1 Ficção científica: Matizes e Matrizes de um gênero	21
1.1 Ficção científica no Brasil e uma suposição	23
1.2 Por uma ficção científica de invenção	25
1.3 Imaginário do Desastre e filmes de catástrofe	30
1.4 A anti-distopia como um projeto pós-colonial	34
1.5 Historicidade do gênero	37
1.6 Ficção Visionária	39
1.7 Branco Sai, Preto Fica: a música como potência do comum multitudinal	41
2 Estranhamento como efeito estético e procedimento operativo nas artes	52
2.1 <i>Estranhamento cognitivo</i> como estrutura formal da ficção científica	53
2.2 Compor o Caos: as desordens do mundo	58
2.3 O Caos como sensação	60
2.4 Era uma vez Brasília: contemplar o caos	61
2.5 As duas vias de produção do <i>efeito de estranhamento</i>	63
2.6 Primeira via do <i>Estranhamento</i> : Sol Alegria	65
2.7 Primeira via do <i>Estranhamento</i> : Inferninho	69
2.8 Segunda via do <i>Estranhamento</i> : A misteriosa morte de Pérola	77
2.9 Segunda via do <i>Estranhamento</i> : A noite Amarela	80
3 As margens da distopia	84
3.1 A ficção fraturada	86
3.2 O confronto encenado: a utopia resiste	100
3.3 A República dos Espectros	108
4 Capitalismo, essa força maligna	119
4.1 O pós-apocalipse e os ecos do cyberpunk	123
4.2 Na trilha de “Baptista”	125
4.3 “Medo do Escuro”	134
4.4 As duas atividades do sensível na era da Antropofagia Zumbi	135
4.5 Desejo de transcendência	139

4.6 Scarface: Emanações do Capital	144
4.7 “A Seita”	147
4.8 Os fins do sono	148
4.9 O tédio como luxo	151
4.10 A Seita Secreta	154
Considerações Finais	160
Referências bibliográficas	163

*“Não há nada de novo
Sob o sol
mas há novos sóis”*

Octavia Butler

Introdução

No início desta década fomos atravessados de forma trágica pela disseminação do vírus COVID-19 no mundo. Nunca antes presenciamos pela mídia e pelos relatos tantas situações de vulnerabilidade em escala global: corpos sendo empilhados em valas improvisadas por não ter mais lugar no cemitério; sistema de saúde em colapso sem oferecer o básico para a sobrevivência da população; isolamento social e quarentena para evitar a contaminação; impossibilidade de encontros presenciais; crise econômica evidenciando as desigualdades sociais e as assimetrias do poder. Impossível mensurar os impactos sociais e a degradação da saúde mental que a pandemia provoca de forma generalizada e de forma capilarizada em cada um.

Mas podemos mensurar enquanto sociedade brasileira a nossa tragédia anunciada. Aqui no Brasil, a pandemia foi agravada pela condução criminosa do governo federal liderado pelo presidente Bolsonaro. Vivenciamos situações absurdas no cenário político brasileiro, com os governantes gerando descrença na ciência ao incentivar o negacionismo e a conduta irresponsável do *‘salve-se quem puder’*. Antes mesmos da pandemia, presenciamos o discurso de ódio e o esvaziamento do debate político abrir brechas para todo tipo de conduta racista, classista, homofóbica, machista, intolerante em diversos níveis, que aprofundaram as tensões sociais e revelaram feridas profundas e impasses históricos na constituição do Brasil.

Se faço esse breve retrospecto não é para cristalizar um passado recente como se fosse uma sequência ruim de uma narrativa que já avançou. O desejo aqui é expor as dificuldades de estar refletindo em processo com os acontecimentos, com o tempo presente, mas também evidenciar fatos que contribuíram para alargar uma sensação de distopia que parece ter se impregnado em nosso contexto sociocultural nos últimos anos. Mas antes de ser uma realidade ‘concreta e palpável’, a distopia pode ser entendida como um quadro imaginativo futuro, um gesto de especulação do pensamento que se manifesta nas narrativas em suas diversas manifestações. Podemos apontar alguns indícios desse modelo distópico nos filmes brasileiros dos anos 2010 que flertaram com o gênero da ficção científica.

Em um texto crítico escrito em 2019 e intitulado ‘As ficções proféticas do novo cinema brasileiro’¹, o crítico e curador argentino Roger Koza lançava uma hipótese acerca do cinema brasileiro independente. A partir de filmes como *Sol Alegria* (2018), *Era uma vez Brasília* (2017), e *Tremor Iê* (2019), ele questionava se o cinema brasileiro não estaria antecipando, pelo viés da ficção, um estado de calamidade que se agravou no país. A sua hipótese é que o cinema por aqui

¹Disponível em: <http://www.conlosojosabiertos.com/las-ficciones-profeticas-del-nuevo-cine-brasileno/> acesso em 20 de abril de 2022.

esteve operando como um sismógrafo, captando ondas que já apontavam para a dissolução no cenário político brasileiro e a ascensão da extrema-direita no Brasil.

O também crítico e curador brasileiro Cléber Eduardo publicou em 2003 um texto no jornal Folha de São Paulo que apontava para essa dimensão distópica no cinema brasileiro². Os filmes e cineastas da virada do milênio refletiam acerca do mal-estar e da falta de perspectiva de se viver em uma nação inviável como se apresentava a vida no Brasil. Em seu panorama, ele destacava filmes como *Bicho de 7 Cabeças* (2000), de Laís Bodanski, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles, *Latitude Zero* (2001), de Toni Venturi, *Um Céu de Estrelas* (1996), de Tata Amaral e *O Invasor* (2001), de Beto Brant.

Ora, se a sensação distópica parece ser uma velha conhecida do cinema brasileiro, o que mudou radicalmente em uma década foi a forma como ela se manifesta e como afeta a estrutura dramática e as convenções estéticas dos filmes em evidência no cenário crítico de nosso cinema. Partimos do pressuposto que essa mudança de feição dos filmes se torna um reflexo de mudanças socioculturais mais profundas, que levam em conta a emergência de novos contextos de produção e circulação dessas obras, atreladas, por sua vez, às políticas públicas que se efetivaram no período chamado de lula-petismo, entre os anos de 2002-2016 (ano do golpe).

No final da década passada, muitos foram os críticos e pesquisadores que buscaram refletir este passado recente de nosso cinema. Vamos nos deter aqui ao texto do mesmo Cléber Eduardo, publicado no livro ‘Nova história do cinema brasileiro’³ em 2018. Em seu texto ‘Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016)’ ele faz uma reflexão de fôlego acerca deste cinema brasileiro em seus diversos caminhos. Quero apontar aqui duas reflexões que fundamentam a nossa inquietação e este estudo proposto.

Ao conectar os fios da distopia com matriz urbana em nosso cinema dos anos 2000 aos filmes mais inventivos dos anos 2010, sugerimos uma mudança de abordagem. Cléber ressalta em seu texto que “se a geração surgida após 2005 teve uma bandeira, ela não foi política e social pelas escolhas dos assuntos, mas bandeiras ou paradigmas acima de tudo estéticos e narrativos” (EDUARDO, 2018, p. 588). Logo na sequência quais serão os caminhos a seguir por essa geração tendo em vista uma “cinematografia de tradição autoral majoritariamente realista, calcada na representação de aspectos da realidade?” (EDUARDO, 2018, p. 588).

O que ele parece indagar é como uma geração pós retomada poderia conectar o apetite por mudanças estéticas e narrativas que rompem com o paradigma realista/naturalista, mas dê continuidade a vertente crítica política que fundamenta a tradição no cinema brasileiro de autoral. Aqui, vemos um impasse acerca desta tradição: estaríamos sempre nos remetendo a dois

² Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/52/distopia.htm> Acesso em 1 de maio de 2022.

³ O seu texto se encontra no volume 2. O livro foi organizado por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman.

paradigmas cruciais dessa tradição, ou seja, o *cinema novo* e o *cinema marginal*?⁴ Neste sentido e neste jogo de oscilações que tecem os fios de uma historiografia, o que iremos perceber nesta última década é como o cinema marginal - aqui pensando já enquanto cinema de invenção - se tornou o manancial maior para esta nova geração, no sentido da aliança entre a busca por uma radicalidade estética e o pensamento acerca da política que seja de viés comportamental e não institucional. Mas vemos também, principalmente após o golpe de 2016, (o que foge do escopo discutido por Cléber Eduardo em seu texto) um novo clamor por representações que repercutam mais diretamente o cenário político, o que trouxe para o debate crítico e para a dimensão poética dos filmes posições que vieram a referendar e solicitar mais fortemente a matriz do cinema novo em nossa cinematografia. *Bacurau*, (2019), de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, certamente é um caso emblemático, mais até pela repercussão no debate crítico do que necessariamente pela estética adotada no filme. Já *Sertânia*, (2020), de Geraldo Sarno seria o contrário, um filme que erige um testemunho/testamento acerca do cinema novo com renovado potencial crítico, mas que não teve muito debate nas esferas de circulação mais amplas.

Já na vertente que segue a partir do ‘Cinema de Invenção’ seria onde encontramos o maior fôlego de renovação no cinema autoral, mas agora se abrindo para caminhos que vão da precariedade dos meios à sofisticação formal na manipulação da linguagem (eixos já perceptíveis em graus distintos no cinema de invenção de outrora). Cléber prefere chamar de ‘Cinema do Controle’, citando o filme *Batguano* (2013), de Tavinho Teixeira, e *Mate-me por favor* (2015), de Anita Rocha da Silveira. “O controle da filmagem e sua quebra premeditada foram dois caminhos com desdobramentos próprios nos filmes dessa geração de diferentes partes do país” (EDUARDO, 2018, p. 590) e complementa, “os dois filmes também incorporam a seu modo elementos do cinema de gêneros industriais, perversando-os em suas formas e reciclagens, sem deixar de injetar ares novos em suas células matriciais. É uma das constantes da nova geração, aproximando-se dos gêneros sem reproduzi-los” (EDUARDO, 2018, p. 591)

Esse estudo parte deste interesse em compreender as novas feições que estão moldando as narrativas e os desejos estéticos posto em circulação pelo cinema contemporâneo brasileiro. Os filmes recusam a representação realista/naturalista e aderem a sua face mais artificial e se impõe no cenário nacional como um caminho de invenção e perpetuação das estratégias narrativas que constituem a história dos gêneros cinematográficos. Sendo assim, acreditamos que um diálogo com

⁴ Por ‘Cinema Marginal’ nos referimos aqui ao conjunto de filmes e ao contexto de produção onde estes filmes foram realizados no período entre o final dos anos 60 até meados dos anos 70. Mas adiante usaremos o termo ‘Cinema de Invenção’ para se referir a este conjunto de filmes, mas já ligado ao conceito/livro do realizador e crítico Jairo Ferreira. Mesmo tendo este conjunto de filmes como norte e base desse estudo, preferimos não levantarmos um debate de perfil historiográfico ou teórico acerca das nuances específicas de cada termo. Nossa posição hoje é que os termos são formas de revelar características e aproximações distintas a este conjunto de filmes, e por isso são complementares, e não antagônicos. Mas certamente o termo ‘invenção’ tem mais aderência ao contexto artístico cultural contemporâneo e por isso é mais polissêmico.

a *ficção científica* e com o *cinema de invenção* busca por renovados procedimentos estéticos que escapem da centralidade dos modelos de *realismo/naturalismo* que são recorrentes na tradição e no desenvolvimento do cinema brasileiro, e que possa refletir, no campo do imaginário, a vertiginosa desorientação que afeta parte da população brasileira em sua experiência cotidiana de viver em um país em crise e em um campo político absurdo e devastado.

Enquanto marco historiográfico, sugiro o filme *Branco Sai, Preto fica*, de Adirley Queiróz, lançado na Mostra de Cinema de Tiradentes em 2014, festival emblemático na constituição de uma nova geração de realizadores que se convencionou chamar de *novíssimo cinema brasileiro*⁵. No mesmo ano, o filme foi exibido e premiado no 47 Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, um dos festivais mais tradicionais do Brasil. De certa forma, *Branco Sai, Preto fica*, aponta para o interesse maior em nosso estudo justamente por se encontrar na região fronteira, ambígua e incerta que acompanha os marcos e os períodos de transição. Nesse sentido partimos da interconexão entre a dimensão político-histórica do tempo contemporâneo aos filmes em seu contexto de produção, e a centralidade da dimensão fabular e artificial nos modos de narrar e encenar que esses filmes suscitam. Optamos por abordar essa relação a partir da perspectiva histórica e poética do gênero de ficção científica.

Ao lado de *Branco Sai, Preto Fica*, também estavam sendo lançados no mesmo ano os filmes *Batguano* (2014), de Tavinho Teixeira, *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedrosa e *A misteriosa morte de pérola* (2014), de Guto Parente. Outros filmes como *Nascemos hoje, quando o céu estava carregado de Ferro e veneno* (2013), de Juliana Rojas e Marco Dutra, *Medo do Escuro* (2015), de Ivo Lopes Araújo, e *A Seita* (2015), de André Antônio, também foram exibidos em um período próximo. Filmes sintomáticos no que se refere a trajetória de alguns realizadores e coletivos que atravessaram os principais debates acerca deste novo cinema brasileiro, e que traziam consigo fortes evidências de uma linha de força que passaria a tomar consistência nos debates e em outros filmes que estavam por surgir: uma mutação subjetiva que criou as condições sensíveis e materiais para que o artifício estético e o gesto da fabulação, pudessem vir à tona como desejo e possibilidade. Nesse movimento um forte diálogo com a ficção científica enquanto gênero, história e poética, foi requerido e tensionado.

E se parto do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014), as questões político/históricas que emergiram no contexto do Brasil a partir das jornadas de junho (2013) pode vir a justificar tal escolha, não como um marco histórico fixo, mas como um ponto nodal de um processo que age em múltiplas direções. A reverberação crítica deste filme ao longo dos anos só ressalta o seu caráter

⁵ Não pretendemos aprofundar o debate e levantar os problemas dessa expressão, mas apenas partir dela para situar o conjunto de filmes e realizadores que surgem dentro de um contexto de produção independente e autoral, em grande parte fora do eixo Rio-SP e que se diferencia do chamado *cinema de retomada* e de suas formas e mecanismos de produção.

excepcional. Em uma curta distância de anos, já podemos ver as evidências de como o filme influencia renovadas produções, como por exemplo curta-metragem goiano *Relatos Tecnopobres* (2019), de João Batista Silva.

Em nosso panorama de estudos irei tecer comentários críticos acerca de 15 filmes, sendo 11 longas-metragem e 4 curtas-metragem⁶. Mas também sugiro do mesmo contexto que pode nos ajudar a tecer um panorama mais amplo que estamos querendo enfatizar nesse estudo. No caminho contrário, também sugiro que a base e de nossas reflexões pode ser buscada nos 4 filmes de dois diretores que nos aparecem como referências cruciais para este período: Me refiro ao já mencionado *Branco Sai, Preto Fica* (2014), e *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queiros e *Batguano* (2014) e *Sol Alegria* (2018), de Tavinho Teixeira⁷.

Antes de suscitar um horizonte de expectativas, o gênero aponta para um campo de possibilidades. O que este conjunto de filmes nos sugere é a possibilidade de invenção inerente ao campo de um gênero narrativo e o seu potencial de transgressão em uma determinada ordem simbólica, levando em conta a questão do contexto sociocultural e os circuitos de circulação nos quais as obras trafegam. Ao abrir espaço para o campo da fabulação, filmes como *Medo do Escuro*, *Era uma vez Brasília* e *Tremor iê* emergem como um mapeamento do imaginário disruptivo e tornam possíveis uma subversão dentro de uma ordem política reconhecível como uma analogia direta de um país que sofreu abalos sísmicos em seu cenário político institucional nos últimos anos, refletindo e intensificando uma onda de ascensão da extrema-direita percebida em vários países no mundo.

Nestes filmes, a opacidade e a transparência do discurso fílmico estão sempre em disputa, num complexo jogo de relações que mantem o espectador sempre em suspensão, na fronteira entre a identificação emocional com os personagens dentro da diegese fílmica, e uma percepção mais aguçada sobre as marcas discursivas que impulsionam a própria estrutura narrativa e enfatiza o seu aparato conceitual.

Ressaltamos então que o nosso intuito central neste trabalho não é mapear as recorrências do gênero na cinematografia contemporânea nacional, mas sim, partir de um conjunto de filmes para refletir junto com eles esse atual momento de nossa cinematografia. Acreditamos que estes filmes dão continuidade a uma perspectiva crítica e eminentemente política que perpassa os processos e desejos das obras em um contexto de produção de recursos mais escassos, mas agora por outras vias e acessos.

⁶ Ao final desta introdução iremos indicar todos os filmes que acreditamos dialogar com esse estudo. Dividimos os filmes que são efetivamente debatidos em cada capítulo e também outros filmes que não são mencionados diretamente, mas que esteve em nosso horizonte de reflexão.

⁷ No intuito de ambientar imagetivamente a leitura desse texto, fizemos um video-ensaio que relaciona esses quatro filmes em questão. Disponível em: <https://youtu.be/ivVag3mAY5I>

Neste sentido acompanho os próprios movimentos que os filmes nos sugerem. Muitas vezes o gênero se torna um pretexto, um ponto de partida para que os filmes avancem por outras áreas, outros desejos de narrar. Em outros casos, as marcas narrativas do gênero vão sendo diluídas em prol de um contexto real que vai tomando conta da experiência com o filme, uma espécie de evidência sensível que emerge dos espaços mostrados e das situações proposta na ficção. Os filmes revelam um estado de precariedade das vivências periféricas e sofrem esses abalos em suas próprias estruturas alquebradas, seus elos rompidos e enferrujados. Mas também se fortalecem no gesto de aceitar o golpe e na busca por novas formas de conceber a ação narrativa e a mobilização política.

Algumas questões se colocam a partir deste conjunto de filmes: Quais são os elementos que direcionam a narrativa na trajetória de determinados gêneros? Como a retórica acerca dos gêneros narrativos pode nos oferecer instrumental teórico para pensarmos uma postura política destes filmes diante da contemporaneidade? Nestes filmes, de caráter mais autoral e com poucos recursos financeiros, como se opera a construção da imagem e suas articulações na sustentação de um enredo posto em movimento e na produção dos sentidos detonados?

Nos inserimos então em três eixos de análise que se entrecruzam no gesto de acompanhar os filmes em seus desejos de renovação no campo estético e na política das imagens: a utopia na linguagem (máquinas de guerra, reação); a imaginação na política (restituir a justiça, ficção visionária) e a invenção na estética (gambiarra, cinema de invenção, artifício).

Dito isso, é importante mencionar que os filmes são bastante heterogêneos em seus modelos de produção e fontes de recursos e em suas recepções críticas e alcance de público imediato. Mas acredito que o diálogo com o gênero possa refletir também outras estratégias em comum, como o desejo de construir/reivindicar uma representatividade *multi-identitária* no gênero; o desejo de pertencimento aos circuitos de exibição/legitimação que passa por festivais internacionais de cinema; o desejo de ampliar suas possibilidades frente a um público mais habituado a determinadas convenções narrativas; o desejo de surtir algum efeito mais evidente em uma estrutura de exibição de caráter comercial.

À sua maneira, os filmes encararam esses desejos e desafios. Alguns foram financiados com recursos públicos - notadamente pelo FSA – Fundo setorial do Audiovisual -, e outros ainda possuem um caráter mais independente, mais ligado ao modelo de *cinema de garagem*. Os filmes refletem a emergência de novos contextos de produção fora do eixo Rio-São Paulo. Notadamente, o cinema realizado no Nordeste adquiriu protagonismo no recorte proposto, se impondo pela inventividade dos filmes em questão e não por um pertencimento territorial fixado. Dos quinze filmes, nove foram produzidos nos estados do Ceará, Pernambuco e Paraíba, mostrando os efeitos dos investimentos públicos que foram realizados nessa região e o decorrente amadurecimento da

cadeia produtiva que possibilitou filmes ousados esteticamente e aptos comercialmente à circular em mercados alternativos e principalmente, no amplo circuito de festivais.

A partir dessas considerações, essa tese seguirá a seguinte estrutura:

O primeiro capítulo é dedicado a pensar aspectos do gênero da ficção científica que atravessam os filmes analisados e eventuais perspectivas teóricas e conceituais que reflitam o gênero em sua condição pós-colonial⁸. Neste sentido, pretendemos vincular os filmes a três perspectivas: 1) *Ficção Visionária*, termo recentemente cunhado pela professora e escritora estado-unidense Walidah Imarisha, e traduzido no Brasil pela escritora/performer Jota Mombaça. O termo emerge do campo dos estudos interseccionais e raciais, com especial atenção para as concepções de afrofuturismo, afropessimismo e de uma perspectiva feminista. 2) Ficção Científica de Invenção, buscando nas estratégias filmicas um diálogo histórico e produtivo com os filmes brasileiros dos anos 60/70 que fazem parte do chamado cinema de invenção, tal como analisado por Jairo Ferreira. 3) *Perspectiva anti-distópica do gênero*, levando em conta as reflexões de Frederic Jameson em seu famoso estudo acerca da utopia enquanto desejo e possibilidade. Partiremos de um artigo da pesquisadora estado-unidense Jessica Langer, feito dentro dos estudos que refletem o gênero em sua configuração no Sul Global.

No segundo capítulo iremos ampliar nosso escopo de reflexão e fazer uma deriva para além da perspectiva do gênero em si. Partimos da hipótese do teórico croata Darko Suvin (1979), que estabelece o *estranhamento cognitivo* como o marco formal do gênero da ficção científica. Propomos então um breve retorno a um debate levantando pelos formalistas russos do começo do século XX sobre as possibilidades estéticas inerente aos efeitos de *estranhamento* visíveis na literatura e em outras artes. Levaremos o debate para as considerações de Brecht acerca do distanciamento crítico e de sua pertinência nos filmes estudados, aludindo a dimensão narrativa destes efeitos e buscando ancoragem em discursos de vinculações políticas. Nosso intuito é entender como as imagens/sons se posicionam diante de determinadas questões levantadas dentro de seus enredos e na construção dos personagens que agem em função do próprio filme. Ou seja, o *efeito de estranhamento* poderia nuançar as fronteiras da representação e dos discursos políticos mais codificados e abrir brechas para uma *poética do caos*? Entendo o caos aqui como uma categoria política e estética que esteja aliado ao desejo utópico dos filmes em sua confrontação aos ditames da ordem e do progresso (narrativo/histórico).

No terceiro e quarto capítulo propomos uma aproximação mais ensaística dos filmes que estão no conjunto do estudo e que ao nosso ver, não tiveram o devido debate crítico no momento em que foram lançados e exibidos nos festivais.

⁸ Usaremos esse termo provisoriamente tendo em vista que é o termo utilizado pelos textos que nos referimos. Mas hoje acreditamos que o termo *decolonial* é mais adequado a este debate.

No terceiro capítulo o foco recai nos filmes que falam a partir de um lugar periférico e buscam ampliar poéticas do imaginário acerca da condição dos pobres. Passamos então a imaginar junto com eles o que seria as margens de uma distopia, ou melhor, o que seria estar às margens em uma distopia? Os filmes parecem se fortalecer no sentido de buscar anseios utópicos que restituam no presente a dimensão da luta e da resistência de povos oprimidos. Um elo forte com a ficção visionária, carregado de assombro por um passado que não passa e da expectativa de um futuro porvir. O gesto da ficção muitas vezes parece interrompido, fraturado, brechado pelo desejo de apontar para uma distopia do presente, a condição da qual os filmes emergem e buscam saídas pelo viés da poesia, refazendo a utopia em meio a uma catástrofe que não para de agir.

No quarto capítulo faremos junto com os filmes um caminho menos usual no circuito do cinema brasileiro. Filmes que apontam para referências estéticas e para construções de universos distópicos pouco afeito a um comentário social de viés mais reconhecível. São filmes carregados de uma sensação apocalíptica que se impregna na atmosfera filmica. Por serem filmes esquivos e pouco afeitos aos discursos mais codificados, esses filmes nos convocam outras aproximações, instrumentos conceituais e poéticos que possam expressar a construção da sensação que se adensa nos personagens e se espalham pelas outras camadas estéticas. Buscamos então dar a ver uma experiência sensorial em seu elo com as camadas narrativas que são percebidas nos escombros dessas ficções e que possam apontar o atual estágio do Capitalismo em que nos encontramos, tendo como norte a perspectiva do *Realismo Capitalista*, de Mark Fisher, 2020.

Conjunto de filmes analisados

1.

Branco sai, preto fica, de Adirley Queiróz (2014, DF)
Batguano, de Tavinho Teixeira (2014, PB)

2.

Era uma vez Brasília, de Adirley Queiróz (2017, DF)
Sol Alegria, de Tavinho Teixeira (2018, PB)
Inferninho, de Guto Parente e Pedro Diógenes (2018, CE)
A misteriosa morte de Pérola, de Guto Parente (2014, CE)
Noite Amarela, de Ramon Porto Mota (2019, PB)

3.

Tremor iê, de Lívia de Paiva e Elena Meirelles (2019, CE)
Calma, de Rafael Simões (2018, RJ)
Chico, de Irmãos Carvalho (2017, RJ)
Relatos Tecnopobres, João Batista Silva (2019, GO)
República, de Grace Passô (2020, SP)

4.

Baptista Virou Máquina, de Carlos Dowling (2011, PB)

Medo do Escuro, de Ivo Lopes Araújo (2015, CE)

A seita, de André Antonio (2015, PE)

Outros filmes

Janaína Overdrive, de Mozart Freire (2016)

X-Manas, de Clarissa Ribeiro (2017)

Negrum3, de Diego Paulino (2018)

Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno, Leon Reis (2018)

Plano Controle, de Juliana Antunes (2018)

Divino Amor, de Gabriel Mascaro (2019)

Bacurau, de Kléber Mendonça Filho (2019)

Os últimos românticos do mundo, de Henrique Arruda (2020)

Brasil S/A, de Marcelo Pedroso, (2014)

Hiperselva, de Helena Lessa, Jorge Polo, Lucas Andrade e Pedro Lessa (2014)

Filme de Aborto, de Lincoln Péricles (2016)

Solon, de Clarissa Camplina (2016)

Princesa morta do Jacuí, de Marcela Ilha Bordin (2018)

Quintal, de André Novais de Oliveira (2015)

O estranho caso de Ezequiel, de Guto Parente (2016)

As Boas Maneiras, de Juliana Rojas e Marco Dutra (2017)

Mormaço, de Marina Meliande (2017)

DNA-M: Deus não acredita em máquinas, de Ely Marques (2018)

Caranguejo-Rei, de Enock Carvalho e Matheus Farias (2019)

O canto dos ossos, de Jorge Polo e Petrus de Bairros (2020)

Inabitável, de Matheus Farias e Enock Carvalho (2020)

Sertânia, de Geraldo Sarno (2020)

Abjetas 288, de Júlia da Costa e Renata Mourão (2020)

RODSON ou (onde o sol não tem dó), de Cleyton Xavier, Clara Chroma, Orlok Sombra (2020)

Carro-Rei, de Renata Pinheiro (2021)

1. Ficção científica: Matizes e Matrizes de um gênero

Partimos do pressuposto que os gêneros narrativos são atravessados por uma polifonia de práticas e discursos que agem em constante mutação⁹. Pensar os filmes a partir de seu diálogo com um determinado campo cultural nos oferece pistas para pensarmos o conjunto mais amplo no qual eles se inserem, aludindo a uma história e um repertório conhecido, mas também ao gesto inventivo e ao manancial de possibilidades inerente à criação artística em sua prática contemporânea.

Nos filmes estudados, o gênero de ficção científica age como um dos planos de composição, mas não é o centro norteador de um projeto estético e narrativo em desenvolvimento, pois não pressupõe uma indústria e um pacto espectral em larga escala. Mas é justamente a perda de sua centralidade que faz com que imprevistas combinações possam ocorrer.

Acompanhando esse descentramento, nossa abordagem não pretende definir ou delimitar uma perspectiva central ao gênero, mas apresentar matizes, tons de aproximação e afastamento proposto por cada filme em sua singularidade. Como sugere Roberto de Sousa Causo (2003), ao refletir sobre o gênero na literatura, nos parece que a ficção científica se aproxima mais de sua pretensa substância ao se distanciar de qualquer tentativa de definição unitária e permanente.

“Para a ficção científica, tudo é relativo em termos de que as ideologias dominantes são incapazes de resumir a realidade em suas intenções totalizadoras. Para a FC, o universo é um processo dinâmico no qual operam fatores que vêm sempre relativizar visões estabelecidas. No gênero, a especulação livre é a norma, e um mesmo autor se dá o direito de escrever obras que abrigam visões contraditórias, porque a especulação em si representa a possibilidade de encarar o universo de maneira aberta” (SOUSA, 2003, 49).

A especulação nos filmes aqui estudados pode ser entendida como uma gesto provocado pela obra a partir de seus pressupostos narrativos, propondo quadros imaginativos alternativos a nossa realidade empírica.

Nesse campo aberto à criação várias estratégias são acionadas na medida em que abordar a ficção científica no cinema exige uma síntese entre as reservas de imaginação e a percepção das condições materiais capazes de fabricar uma imagem correspondente ao imaginário aludido.

Esta é toda uma problemática que estes e outros filmes tiveram que enfrentar no diálogo com um gênero que, no cinema, se encontra intimamente ligado às inovações tecnológicas e aos

⁹ Distante das taxonomias rígidas e dos conceitos dos gêneros fundados em *determinismos* de caráter fixo, partiremos das teorias do gênero em que se entrecruzam questões estéticas, problemas de recepção e fatores próprios da produção mercantil em diferentes estágios do capitalismo. Nesse sentido, nos interessa refletir sobre o gênero em sua dimensão processual, tal como proposta por Steve Neale (2000), e que perpassa as concepções de Rick Altman e James Naremore, que em diferentes aspectos se relacionam com uma perspectiva Bakhtiniana de dialogismo e polifonia. Partiremos dessas concepções - sem buscar aprofundar o debate acerca da tradição e do percurso da teoria dos gêneros nas narrativas e principalmente no cinema - pois entendemos que o nosso estudo não se dedica a refletir sobre o campo genérico propriamente dito, mas sim *reconhecer as estratégias discursivas e estéticas que permeiam os filmes de nosso estudo e buscar na teoria dos gêneros um “instrumento cognitivo exploratório”* (STAM, Robert, 151) como sugere Robert Stam ao levantar o debate, para que possamos tornar visível a dimensão política que está em jogo nestes usos no cinema contemporâneo brasileiro, campo de maior interesse de nossa parte.

altos investimentos da indústria cultural, com ênfase histórica aos filmes realizados em *Hollywood*. Os filmes de maior popularidade do gênero certamente se inserem nesta lógica, que passa pela elaboração das imagens técnicas em seus modelos computacionais e se consolida pelos diversos circuitos transmidiáticos. *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, a série *Mad Max*, de George Miller (1979 – 2015), *Os 12 macacos*, (1995) de Terry Gilliam e os personagens de quadrinho *Batman e Robin*, são referências que atravessam alguns dos filmes brasileiros que compõem nosso conjunto.

Em outra via, a história da ficção científica também nos revela um rico campo de experimentação para um cinema *menor*, um cinema que formiga nas bordas da grande indústria, que se afasta da gestão dos altos orçamentos, e se coloca como espaço de transgressão das normas culturais vigentes e dos padrões estéticos estabelecidos. Nestes filmes, as estratégias de circulação e os artificios estéticos são o imperativo da criação (autoral e coletiva) que reinventa a lógica do mercado das artes e desafia os desejos pré-concebidos de um público interessado em novas abordagens estéticas.

São filmes que refletem fenômenos localizados e permanecem na história ao se tornarem obras cultuadas em circuitos cinéfilos e críticos. Compõe este painel os chamados *filmes b*, assim como os filmes que fazem intensivo uso do regime de sensações, principalmente através da hibridização entre os gêneros de ficção científica e horror. *Os olhos sem rosto*, de George Franju (1960), *Dark Star*, de John Carpenter (1974), *THX-1138* de George Lucas (1971), *Batalha Real*, de Kinji Fukasaku (2000) nos aparece nesta zona de contato.

As obras de caráter mais experimental do gênero também se encontram nessa via, e fazem uso de efeitos de distanciamento e das diferentes técnicas de manipulação das imagens e sons, desfigurando o pacto de transparência narrativa e do regime representativo das artes que marca a origem e o percurso do cinema em seu caráter hegemônico. Filmes de fronteira, na tensão entre o desenvolvimento da narrativa em sua diegese interna e na exploração de figuras de retórica que ‘conceituam’ o gênero, numa espécie de reflexividade sobre o próprio estatuto da imagem e das possibilidades criativas da linguagem cinematográfica. De certa forma, filmes como *La Jetée* (Chris Marker, 1962), *Born in flames* (Lizzie Borden, 1983), *O filme por vir* (Raoul Ruiz, 1997) ou *o Jardim das Espumas* (Luiz Rosemberg Filho, 1971), tornam-se referências mais importantes para os filmes brasileiros de nosso conjunto do que grande parte do cânone estabelecido do gênero¹⁰.

Neste paradoxo onde a imagem gera o fascínio da ilusão, seu caráter de magia, mas também revela os seus procedimentos de fabricação, seu caráter de artefato, encontra-se nos primórdios do cinema o cineasta e ilusionistas francês George Méliès. Suas primeiras adaptações de romances

¹⁰ Ressaltamos, porém, que a meta-reflexividade pode ser visto como um dos estágios da história de determinado gênero que se torna auto-consciente de suas estratégias, dentro de uma tendência do gênero em suas abordagens biológicas.

canônicos e populares da ficção científica - aventuras do gênero escritas em profusão por Júlio Verne e H. G. Wells - nos aparece como o nascedouro do gênero na história do cinema. Diferente da conhecida anedota das origens do cinema na França, onde o público se assustou ao ver um trem seguindo em sua direção no filme *A chegada do trem na estação*, dos irmãos Lumière, imaginamos aqui, a sessão do filme *Viagem através do impossível* (1904), onde o trem parte em direção ao Sol e se distancia do lugar onde o público se encontra. Se o trem atravessa as duas experiências, é o trajeto que muda de rota. A ficção científica é essa viagem rumo ao desconhecido, que se configura como *ethos* científico pautado no maravilhoso.

1.1 Ficção científica no Brasil e uma suposição

No cinema brasileiro, o trabalho mais completo e de maior fôlego para estabelecer as bases de uma historiografia dos filmes de ficção científica só foi possível com a tese do pesquisador Alfredo Suppia, em 2007: *Limite de Alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*. O seu estudo é amplo no sentido de destacar um repertório filmico e estabelecer as relações de cada filme com o seu entendimento de como o gênero se estabelece na experiência narrativa, a partir da recorrência de temas e iconografias que atravessam a ficção científica. Partiremos de suas reflexões e eventualmente retomaremos algum filme, e esperamos, de forma um tanto errática, contribuir com esse quadro referencial que possa ser utilizado em futuras pesquisas acerca do gênero.

Gostaria de pensar algumas implicações socioculturais e rituais no diálogo com o gênero, em uma cinematografia que não tem - e nunca teve - uma indústria consolidada que pudesse dar suporte a realização de filmes de ficção científica, e por isso, não estabelece uma tradição e nem uma rotina de exibição e debate em torno destes filmes.

Quando a crítica literária norte-americana M. Elizabeth Ginway escreve o seu livro sobre a literatura do gênero no Brasil - *Ficção científica brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro* (2005) - ela ressalta o preconceito cultural que os intelectuais brasileiros parecem nutrir pelo gênero. Ao pesquisar os poucos trabalhos pioneiros na área, ela questiona o fato de muitos trabalhos se voltarem a uma literatura estrangeira e destaca dois escritores/estudiosos que estão empenhados em discutir com profundidade o gênero: Roberto de Sousa Causo, com seu livro *Fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950* (2003), e Braúlio Tavares com o livro *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica* (2005).

Tendo em vista que as possibilidades narrativas de tecer mundos fantásticos são mais vastas no campo da literatura do que no cinema (levando em conta as dificuldades materiais inerentes a cada meio em questão), é de se esperar um cenário ainda mais árido e incipiente quando pensamos a

partir da cinematografia nacional, tanto do ponto de vista de produção, como de crítica. Nesse sentido, Alfredo Suppia, em diálogo com Ginway, também parte de um pressuposto em que o gênero é visto como algo estranho na historiografia cinematográfica brasileira, uma espécie de ideia fora de lugar (em referência ao ensaio de crítica literária de Roberto Schwarz). De alguma forma, e a partir dessa perspectiva no qual a intelectualidade brasileira historicamente se afastou de uma perspectiva crítica do gênero, a ficção científica estaria vinculado a um gênero estrangeiro e poderia ser encarado como uma invasão imperialista, uma imposição da indústria cultural colonizadora, algo a ser combatido, recusado.

Neste mesmo pensamento, para a comunidade ‘global’, a ficção científica no Brasil seria improvável, beirando ao impossível, justamente porque a estrutura econômica industrial/nacional não poderia criar as condições para um gênero voltado para o futuro, para as inovações tecnológicas, para a exploração espacial, as descobertas científicas mais contemporâneas.

Mas não é a improbabilidade que move a imaginação científica em torno de terrenos desconhecidos e que revela a limitação do pensamento humano diante da aleatoriedade dos processos que modificam os sistemas dinâmicos e lhes abrem para o caos?

Supomos então que a ficção científica e seu caráter insólito e ambíguo, sua poética da incerteza e sua busca pelo desconhecido, se fortalece no momento mesmo em que se afasta de seu núcleo mais codificado, mais reconhecível. O descentramento, as margens, os limites da experiência, pode se referir tanto a condição de nosso planeta na vastidão do cosmos, como a condição dos marginalizados, periféricos, dos dissidentes, daqueles que vivenciam todos os processos de exclusão, dos que se afastam perigosamente dos imperativos da razão.

Essa suposta condição de que a ficção científica no Brasil seja uma ideia fora do lugar poderia então ser um lugar propício a elaboração de poéticas contra hegemônicas, ativando um elo de alta intensidade, com um potencial crítico e subversivo em suas possibilidades de provocar fricções de sentidos e suscitar curtos-circuitos dentro dos paradigmas estéticos mais aceitos e legitimados.

Partimos de um ponto onde o nosso conjunto de filmes possa se fortalecer e se impor diante da centralidade do gênero (do cânone, da tradição), sem que para isso, seja preciso acionar uma crítica de viés regressiva, uma recusa a fazer parte dos fluxos e dos sistemas nos quais eles se inserem. O que define as relações são as suas intensidades, o potencial de criação e a polifonia de vozes que suscitam. Nos interessa mais frontalmente os filmes que ativaram esse diálogo de forma mais crítica/criativa tendo em vista os circuitos nos quais eles se inserem, as suas perspectivas políticas e sensíveis no trabalho com a linguagem cinematográfica.

1.2 Por uma *ficção científica de invenção*

Na historiografia do cinema brasileiro e dentro de um panorama que leve em consideração os filmes a partir gênero de ficção científica, o período que configura o cinema de invenção nos aparece como um ponto de ancoragem e diálogo mais forte com os filmes estudados. Filmes como *O Jardim das Espumas*, 1970 (fig. 1), de Luiz Rosenberg Filho e *Hitler do 3 mundo*, 1968, de José Agrippino de Paula, surge como obras reveladoras de uma sensibilidade distópica que emerge nesse contexto de produção entre o final dos anos 60 e começo dos anos 70 e que reverbera nos filmes do gênero realizados na década de 2010. Período marcado por turbulências políticas e sociais, sobretudo com a ditadura que se instaura no país após o golpe militar de 1964, esses filmes ecoam um momento traumático na história do Brasil e mostra como o campo estético reagiu a uma política de repressão e censura.

Figura 1 - Em *O jardim das Espumas* a sensibilidade distópica impregna os espaços e a angústia dos personagens.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Ao recompor a história do cinema de ficção científica no Brasil, Alfredo Suppia (2013) sugere uma bifurcação que separa os filmes em duas correntes principais. Ele se utiliza de uma consideração do pesquisador José Mário Ortiz Ramos que percebia a viabilidade do sistema de gêneros narrativo no Brasil principalmente levando em conta dois macro-gêneros: O melodrama e a comédia. Uma delas, a mais explorada em seu potencial de sedução do público, estaria mais voltada para o gênero da comédia, com suas estratégias de pastiche, paródia e citações aos filmes mais populares do cinema hollywoodiano. São filmes com enredos mais simplistas e com uma iconografia claramente reconhecível. A outra via, com menos filmes e visibilidade junto ao público, estaria mais próximo de um tratamento dramático do gênero.

Alfredo Suppia sintetiza essa bifurcação ao se referir ao gênero dentro de uma distinção de ordem mais geral proposta por Ismail Xavier em seu livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*, que propõe os termos *lúdico-carnavalesco* e *sério-dramático* para distinguir as duas vertentes de maior força no cinema brasileiro que compreende o seu panorama de estudos, entre 1967 a 1970, notadamente os filmes do Cinema Novo e Cinema Marginal (SUPPIA, 2013, 317).

Em nosso estudo, essa distinção pensada a partir dos filmes que compõem o Cinema Marginal/Invenção nos faz perceber como os filmes mais recentes lidam com essas duas abordagens. Ao se afastar das convenções genéricas num sentido mais *stricto sensu*, os filmes de invenção criam uma narrativa multifacetada onde pode de fato colocar diferentes sistemas em relação, algo que está ligado a sua dimensão antropofágica. Porém, mesmo nesse jogo de citações e de ruptura proposta, um certo tom predominante vai se acentuando ao longo de cada filme, como se fosse uma condição de base, uma filiação mau comportada a um destes macro gêneros que ficam mais evidentes a partir desses termos propostos por Xavier.

O lúdico-carnavalesco, que impera na postura de deboche e de avacalho em grande parte dos filmes e dos personagens ‘marginais’, convive com o aspecto sério-dramático, no sentido dos filmes que impõem uma abordagem mais séria e sóbria dos temas propostos. Essa convivência é o que gera o teor crítico-político dos filmes, ao estabelecer uma zona comum onde temas políticos e dilemas sociais de enorme complexidade podem evidenciar um estado anárquico de graça capaz de ativar processos políticos ligados a transgressão das convenções vigentes (estéticas e comportamentais) e abertura radical para a expressão de subjetividades desviantes. Nesse percurso há uma dinâmica muito rápida em alguns dos filmes que trocam de polos em cenas praticamente contíguas, mas não radicalizam os seus pressupostos, se mantendo em uma linha mais reconhecível - neste sentido, os filmes de Tavinho Teixeira, *Sol Alegria* e *Batguano*, podem ser lidos como um *lúdico-carnavalesco dramático* e os filmes de Adirley Queirós como sendo *sério-dramático carnavalesco*.

Porém, o que nos parece mais proveitoso nesse gesto de escavação arqueológica do gênero em seu percurso na cinematografia brasileira não é uma distinção entre o tom e a abordagem (cômico ou dramático), mas sim a própria noção do cinema de invenção. Retomar esse conceito de Jairo Ferreira para pensarmos uma distinção do gênero em sua configuração atual pode ser mais precisa e proveitosa do que as concepções mais usuais de cinema experimental, de autor, ou cinema independente.

Uma *ficção científica de invenção*, ou uma *ficção científica em estado de invenção* estaria mais ligada as estratégias de radicalização e a sua contundência crítica que se proliferam na relação dos filmes com as normas instituídas, sejam elas no que se refere a um sistema de gêneros narrativos, ou de forma mais ampla, ao *status quo* vigente. Porém, ressaltamos que não se trata também de mover o conceito de *invenção* como um manual de efeitos e de estratégias narrativas e estéticas já fixados nos filmes e dentro de um período histórico determinado. Mas sim, criar elos entre os filmes para liberar o potencial de transgressão que permanece como um norte estético em uma cinematografia que se quer ousada e comprometida com o seu contexto de produção.

Enquanto campo semântico, a *invenção* também se liga a um processo de engenharia que (des)monta peças distintas na construção de novos instrumentos. Em nosso uso queremos aludir a sua dimensão precária, provisória, instável, mas que possa garantir o seu funcionamento pragmático, o seu grau de adaptabilidade. No cinema pensamos sobretudo nas estratégias da direção de arte em concretizar uma ambiência narrativa e construir uma iconografia que remete ao gênero. Essa condição instável gera o efeito ambíguo no qual o objeto inventado traz consigo também o seu uso convencional, corriqueiro.

O objeto é detonador do imaginário e gera as condições ideais para suscitar a aderência de sua nova proposta dentro de um uso narrativo ficcional, mas mantém a percepção material de seu uso em deslocamento, o que atua para intensificar o efeito de *estranhamento*. Um artefato criado que desnaturaliza seu uso corrente e que sirva como um portal para a ficção em processo, que crie um salto interno na diegese, assegurando o seu potencial de engajamento narrativo. Trataria de uma primeira instância, uma base de composição. Uma estética da gambiarra.

A pesquisadora e diretora de arte Iomana Rocha aponta para um uso criativo que o cinema brasileiro contemporâneo vem fazendo dessa estética, principalmente em seu caráter mais independente. Ela aponta como artistas brasileiros em diferentes meios e períodos históricos recorreram a gambiarra como um modo de produção e uma afirmação conceitual que esteja aliado a uma postura política de transgressão e a uma identidade nacional brasileira. “A questão da Gambiarra envolve temas como o desenho de artefatos, o resgate da função social do design, a problemática do lixo, o contexto das idiossincrasias e das necessidades específicas, e a identidade da cultura material brasileira” (ROCHA, 2017,03).

A disseminação do conceito e seus usos potenciais remete aos *Parangolés* de Helio Oiticica, e a sua defesa da adversidade como condição que gera no artista a sua postura opositora diante de tudo que está instituído, político, social e artisticamente. Também remete as justaposições e bricolagens entre bordado, metais, colheres, botões e garrafas de plásticos, dentre outros utensílios, na obra de Arthur Bispo do Rosário, que propões uma cartografia dos objetos dispersos em um país em deriva. No cinema, estaria mais ligado aos usos alegóricos em filmes do Cinema Novo e do Cinema Marginal, e de forma mais ampla, a toda uma tradição do cinema de baixo custo, do cinema de guerrilha.

Mais do que um conceito, a estética da Gambiarra é uma prática, que a partir de um uso inventivo e consciente, aponta para a materialidade da invenção como um meio de provocar questões ligadas a sua própria condição de existência.

Os recursos ‘gambiarrísticos’ vem se mostrando como alternativas interessantes para o diretor e o departamento de arte transpor ideias de forma poética, criativa e funcional, num contexto de poucos orçamentos, equipe reduzida, tempo apertado. Se configurando ainda como uma forma consciente de evidenciar uma estética do artifício (ROCHA, 2017, 5).

A estética da gambiarra e as soluções práticas abertas pelos usos não convencionais dos objetos e aparatos técnicos criam as condições para que a fabulação possa ampliar os quadros imaginativos do gênero no cinema, ao entrar em contato com condições de realização mais periféricas e improváveis. O cinema de ficção científica *de* invenção age de forma processual e aberta ao demandar no espectador a mesma postura de apreensão e subversão dos códigos que compõe a iconografia e poética do gênero. Nesta perspectiva, um *container* torna-se uma nave espacial sem deixar de ser *container* (Branco Sai, Preto Fica), assim como a banana torna-se uma valiosa moeda corrente sem deixar de ser uma fruta (Batguano) e a cabeceira de uma cama se transforma no leme de um navio sem deixar de fazer referência ao seu uso enquanto cama (Inferninho) (fig. 2).

O conceito *Lo-fi* surge no contexto da produção musical e remete ao aspecto ‘ruidoso’ e ‘áspero’ da gravação de músicas que aconteceriam em estúdios caseiros e com equipamentos de baixa fidelidade (*low fidelity*) sonora. O termo foi cunhado pelo DJ William Berger e também alude a produção de artistas independentes que não se curvaram diante dos imperativos da indústria fonográfica e se fortaleceram a partir de circuitos mais alternativos. Suppia nota que em seu uso recente para definir o subgênero de ficção científica esse aspecto caseiro e precário não deve ser levado em conta, pois filmes como *O Lagosta* (2016), de Yorgos Lanthimos, *Sob a Pele* (2013) de Jonathan Glazer e *Não me Abandone Jamais* (2010) de Mark Romanek, possuem acabamento bastante sofisticado dentro dos parâmetros da indústria audiovisual. Por isso ele recusa que a categoria se refira apenas a uma questão orçamentária e propõe outras características mais perceptíveis na estética e na construção narrativa dos filmes por ele analisados.

Figura 2 - As gambiarras revelam e sustentam seu duplo estatuto de objeto ficcional e invenção real.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Ele ressalta que ao fazer uso de narrativas mais especulativas e mais ligadas a um efeito de real advinda de seus diferentes contextos, os efeitos especiais são dispensando como um gesto de criação e não como uma limitação orçamentária.

Nesse sentido, os filmes teriam (1) “uma certa independência em relação a necessidade de grandes orçamentos”, podendo variar em graus distintos e em modelos de produção mais ou menos ligados a lógica industrial em seus diversos contextos; não se referem ao ruído ou precariedade de uma gravação sonora, mas (2) fazem “menção a um paradigma analógico em oposição a uma eventual hegemonia digital na cultura contemporânea”, o que revela um apreço ao “retrô” – aludindo a própria concepção do gênero com um termo dos anos 80 - e aos “filmes de nostalgia” discutidos por Frederic Jameson”; seriam filmes (3) intimamente ligados ao ‘*estranhamento cognitivo*’, como proposto por Darko Suvin, em especial contaminados por um “presente *in extremis*, como se nossa capacidade especulativa estivesse atualmente comprometida pelo próprio estranhamento causado pelos tempos atuais” (SUPPIA, 2016, 316); a ação narrativa fica em segundo plano, pois a ênfase desses filmes está na (4) “atmosfera” e na (5) “reatividade subjetiva de seus personagens à atmosfera construída pela narrativa”; e por fim ele destaca (6) o aspecto “realista destes filmes em um sentido lato, porém variável em termos de filiação formal, estética ou ideológica” (SUPPIA, 2016, 317).

Mesmo se tratando de uma categoria nascente e com poucos desdobramentos conceituais, as características apontadas por Suppia nos aparece de forma mais ou menos visível em diversos filmes analisados em nosso conjunto.

A questão que julgamos mais relevante para avançarmos nesse estudo é como esse *estranhamento cognitivo*¹¹ tal como é referido por Suppia pode ser o sintoma de uma incapacidade de agir diante de um presente que não passa. Essa questão certamente se refere a subjetividade dos personagens assombrados por uma atmosfera que mescla aspectos realistas e insólitos em um mesmo conjunto de sensações e geram paralisia e incomunicabilidade.

1.3 Imaginário do desastre e filmes de catástrofe

Ainda ampliando nosso quadro conceitual acerca do gênero e suas variantes no contexto contemporâneo, propomos uma breve retomada das origens do termo e de sua Matriz cultural para buscarmos identificar como os filmes de nosso estudo se relacionam com os filmes mais populares da indústria cinematográfica.

Intimamente ligado a modernidade, a ficção científica é o gênero onde se interpenetram a crença em um futuro promissor concebido pelas descobertas e avanços no campo das ciências (sua face utópica), e o temor de novas catástrofes e acidentes potenciais inerentes aos usos das tecnologias em seus distintos ordenamentos sociais (sua face distópica). É no âmbito do progresso desenvolvimentista e das profundas mudanças sociais advindas pela Revolução Industrial na

¹¹ Desdobraremos esse conceito de Darko Suvin no capítulo seguinte.

segunda metade do século XVIII, e no decorrente modo de vida urbano ligado a formação de grandes cidades, que a sociedade torna estranha a si mesma e o processo de alienação¹² cria as condições sensíveis para a expansão da Ficção científica em seu período moderno.

Como sugere Éric Dufour, “a FC está na própria essência, ligada à tomada de consciência das possibilidades que a tecnociência abre a humanidade” (DUFOUR, 2012, 11). Trata-se da distinção central entre o gênero em seu sentido estrito, mais ligado a racionalidade científica e a historicidade situada em um tempo reconhecível, e a Fantasia (*fantasy*) em sua lógica a-histórica, voltada às questões referente à magia, a religião e aos mitos. O gênero de ficção científica propõe essa síntese entre a racionalidade científica e a fantasia.

De uma forma ou de outra, trata-se de um gênero que sempre teve ambições universais, sem, no entanto, determinar uma perspectiva totalizante, fazendo de suas narrativas micro-cosmos atravessados pelas questões e ansiedades mais presentes de cada época.

Essa dimensão global do gênero, sua sede colonizadora, pode ser melhor percebida em sua tradição literária, onde os romances históricos e os relatos de viagens de expedições coloniais fornecem os primeiros indícios de uma escrita imaginativa acerca de um mundo novo – o Novo Mundo. Mesmo não se tratando de ficção científica no sentido que o gênero vai adquirir após o romance *Frankenstein ou o Prometeu Moderno (1818)*, da autoria da escritora britânica Mary Shelley, o gênero utópico - mais antigo historicamente - fornece algumas bases para pensarmos a sua configuração nas origens do cinema.

Pensamos aqui como o subgênero das viagens interplanetárias (*space opera*), notadamente a obra do escritor francês Júlio Verne, forneceu o imaginário para as narrativas de exploração de um mundo longínquo e desconhecido. Ora, mas este encontro traz em si uma dimensão de confronto, um conflito em potencial. Neste filme emblemático da história do cinema, *A viagem à lua (1902)*, de Georges Méliès, já podemos perceber uma inclinação que o gênero adquire no cinema, e que será sistematicamente explorado em sua trajetória cinematográfica. Me refiro ao *imaginário do desastre*, ensaio escrito em 1965 por Susan Sontag (2004).

Este imaginário atravessa o gênero por diversas obras em suas variantes de expressão e linguagem. Mas será sobretudo no cinema, e mais especificamente na indústria hollywoodiana, que ele irá alcançar maior amplitude e poder de sedução. Susan Sontag aponta para essa distinção que o gênero adquire no regime espetacular do cinema, para depois refletir sobre suas implicações morais. “Os filmes são, naturalmente, fracos, exatamente onde os romances de ficção científica (alguns deles) são fortes – na ciência. Mas no lugar de um treino intelectual, eles podem fornecer algo que os romances jamais poderão fornecer, elaboração sensual.” (SONTAG, 2004, 41)

¹² Alienação aqui no sentido de ‘alheamento’, sensação de estranhamento de si e do mundo. Não carrega, portanto, o seu sentido marxista neste uso contextual e genérico e nem o sentido que faz alusão a própria iconografia do gênero, como o ser alienígena, o alien como sendo um ser de outro planeta.

Na literatura, o prazer do gênero reside sobretudo nas especulações filosóficas e nas descrições pormenorizadas de uma nova configuração de um mundo possível. No cinema, onde a sua narratividade se mescla com o fascínio visual em seu regime de atrações, a tecnologia passa a ser determinante para a concretização de mundos imagináveis e exerce um intenso poder de sedução. Mais do que fazer parte dos enredos narrativos, o estado das tecnologias e seu elo obscuro com o maquinário bélico assume uma centralidade em grande parte dos filmes de maior alcance de público. Susan Sontag chega a afirmar que a ficção científica não é sobre ciência, mas sobre desastres, que é um dos assuntos mais antigos da arte.

Ela passa a discorrer sobre a estética da destruição, pensando seus pressupostos morais e sua inclinação ideológica. Para ela, os filmes de destruição em massa dos anos 60, especialmente os que fazem uso de tecnologias mais avançadas e maiores orçamentos ligados a indústria *Hollywoodiana*, seriam os melhores exemplares que o gênero pode oferecer, o que seria uma vantagem do poderio econômico da indústria cultural. Estes filmes refletem ansiedades em todo o mundo (bomba atômica, guerra fria, invasão alienígena, mutações, eco-distopias), e servem também para acalmá-los. Este é o paradoxo principal da lógica espetacular do cinema do desastre. “Há um sentido em que todos esses filmes estão em cumplicidade com o abominável. Eles neutralizam-no. Talvez não seja mais do que a maneira como toda arte atrai seu público para um círculo de cumplicidade com a coisa representada” (SONTAG, 2004, 47).

Sabemos que a partir de *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg e a saga *Guerra nas Estrelas* (1977), de George Lucas, esse imaginário do desastre também vai permear um formato nascente, o *Blockbuster*, conceito que traz consigo uma inesperada junção de aspectos narrativos e econômicos na produção e circulação de filmes hollywoodianos no mundo. Agindo dentro de uma lógica colonialista de expansão de mercados e imposição ideológica, o *Blockbuster* traz consigo suas próprias maquinações e usos em distintos contextos socioculturais.

Se o espetáculo dos efeitos especiais é um dos pilares que garante a popularidade do gênero de ficção científica nesse cinema de *Blockbuster/Filmes de catástrofe*, será a sua capacidade de mover uma fábula complexa que irá ativar os mecanismos psíquicos dos espectadores, criando paralelos entre o imaginário do desastre em sua dimensão sensual e cognitiva. Quanto melhor essa junção se estabelece, mais aptos estes filmes serão em permanecer na memória coletiva do público e suscitar sempre renovadas leituras críticas. Este trabalho de depurar a fábula e buscar as suas operações ideológicas, seus efeitos emocionais profundos e seu funcionamento no inconsciente espectral, nos revela como os procedimentos que atravessam o gênero em sua produção cinematográfica adquire força ao se estabelecer no imaginário e se perpetuar por novas gerações suscitando questões contextuais mais amplas.

O imaginário do desastre não age apenas na fabricação de cenários apocalípticos e de cenas de destruição em massa, mas se entranha nas subjetividades e nas relações figuradas entre os personagens e a ordem social na qual eles se inserem. Em sua generalidade, os enredos de filmes de invasão alienígena ou catástrofes ambientais (eco-distopias) que são costumeiramente explorados pelo cinema industrial *hollywoodiano*, tende a ter uma fábula moral de viés regressiva, conservador, convertendo o desastre em projeto de reparação da ordem e dos laços sociais em sua universalidade. Este aspecto foi notado por Susan Sontag em seus filmes analisados, quando ela postula que a ficção científica é um gênero fortemente moralista (SONTAG, 2004, 43)

O que queremos notar com estas observações acerca do cinema *mainstream* é a sua propensão a ativar o imaginário do desastre em suas camadas mais subjacentes, o que irá abrir um campo de possibilidades nos cenários de cinema de menor propensão a filmar o desastre enquanto acontecimento narrativo. O desastre e a catástrofe passam a ser presumidos em outros indícios do filme, como na subjetividade dos personagens e numa perspectiva ampla, na ordem que sustenta a construção do enredo.

Um caso nos parece exemplar dessa estratégia de análise. Na sequência final de *Os 12 macacos* (1995) de Terry Gilliam, James Cole (Bruce Willis), o prisioneiro enviado do futuro, ano de 2035, para impedir que uma epidemia se espalhe no planeta no ano de 1996, percebe algo em sua espiral de loucura e desconfiança provocado por sucessivas viagens no tempo que irá abrir novas perspectivas de entendimento sobre a fábula em ação. A caminho de seu drama trágico que lhe leva ao instante de sua morte, ele descobre que não se trata mais do vírus (acontecimento narrativo), mas sim de obedecer a ordens (o que subjaz no enredo).

O plano narrativo da distopia ambiental esconde o plano mais profundo da recusa em agir em função de um futuro, posto que é o seu desejo permanecer no tempo presente ao lado da mulher que se ama. Porém, pela trama da narrativa, sabemos que este presente é o passado fixado em sua memória que foi usado como portal de acesso pelos cientistas no futuro. Logo, estamos diante de outro nível de maquinação, o que viemos a atestar na cena final do encontro no avião que funciona como uma espécie de epílogo, onde o verdadeiro culpado pela disseminação do vírus senta-se ao lado de uma das cientistas que tentará salvar a humanidade no tempo futuro. Não se trata de uma alegoria ou de uma metáfora, mas sim de dois planos narrativos que agem dentro de uma mesma engenharia narrativa, revelando e desdobrando o mesmo imaginário do desastre, agora mais voltado para uma postura existencialmente niilista do que para a pirotecnia da destruição¹³.

¹³ Encontramos também neste ponto um paralelo com a análise do filme *Vertigo*, de Hitchcock, feito por Jacques Ranciere. Ao se debruçar sobre a narrativa fílmica e a vertigem do protagonista, Ranciere nos diz; “por detrás da lógica policial e aristotélica da revelação da verdade que dissipa as aparências, está a lógica niilista da ilusão, que é a própria verdade da vida. Por trás da vã sabedoria sobre as maquinações derisórias, encontra-se a verdadeira maquinação: a do desejo cego que quer unicamente regressar ao nada, ao inorgânico”. (RANCIERE, 36, 2012).

Os filmes brasileiros analisados estão repletos de um imaginário do desastre/distópico. Este é o primeiro aspecto que queremos notar no elo que se estabelece entre o gênero em sua configuração mais global e reconhecível e como ele aparece como matiz no cinema brasileiro contemporâneo. É a partir desse elo que podemos perceber como a ficção científica em sua dimensão *hollywoodiana* (*Mad Max e Blade Runner*, sobretudo) se insinua e se instaura em um filme realizado com baixo recurso e que propõe soluções estéticas inventivas para aludir o imaginário do desastre e fazer da violência sofrida um gesto de revolta e de contra-poder emergente. Nos referimos ao filme *Branco Sai, Preto fica*, e o uso que ele faz da politização da violência dentro de um imaginário de vingança e de destruição em larga escala. Encerraremos esse capítulo com um ensaio crítico acerca deste filme para desdobrar essa perspectiva num gesto mais detalhado.

1.4 A anti-distopia como um projeto pós-colonial

O imaginário *distópico* atravessa diversos filmes analisados.

É no desencanto de um modelo de progresso falido em suas possibilidades de inventar uma comunidade, que algo deve morrer para que o novo surja, novas articulações no âmbito da linguagem, novas temporalidades a compor uma narrativa. São filmes distópicos, mas que aponta para uma “utopia de linguagem”.¹⁴

Como veremos, essa dupla concepção de *utopia/distopia* permeia grande parte da reflexão sobre a ficção científica e suas (*im*)possibilidades de projetar um futuro que não esteja atrelada a um tempo presente. João Camillo Penna (2008), em artigo sobre as máquinas utópicas e distópicas, retoma uma das teses que Frederic Jameson desenvolve em seu livro *As Arqueologias do futuro* (2009), onde ele vai refletir sobre o gênero enquanto “uma via de acesso indireto e analógico ao presente”, compartilhando com Proust o diagnóstico de que “em nossa sociedade o presente experiencial nos é inacessível, (pois) somos anestesiados, habituados a ele por causa da intensa multiplicação de objetos que o compõe e pela espessa camada de fantasias subjetivas e objetivas – as imagens da cultura de massa que saturam o nosso imaginário – que nos defendem dele” e continua, “logo, o que a ficção científica produz não é uma tentativa de representar o futuro, e sim ‘transformar o nosso presente em um passado determinado de algo por vir’” (PENNA, 2008, 194).

Ao se debruçar sobre o filme *Branco Sai, Preto Fica*, a pesquisadora Cláudia Mesquita faz uma síntese entre a utopia prometida da ficção científica e a experiência subjetiva dos socialmente desamparados, que vivem em permanente estado de insegurança como uma consequência de um

¹⁴ “Entrevista com Adirley Queiroz, O historiador do futuro”, na revista Beira, por Amanda Seraphico > Disponível em <https://medium.com/revista-beira/na-manhã-do-dia-16-de-setembro-de-2015-tive-um-encontro-via-skype-com-adirley-queirós-para-d2541b63eb28> Acesso em 1 de maio de 2022.

sistema econômico que gera e regula a precarização da vida. Este seria um dos traços do *presentismo*¹⁵, no qual o “presente se impõe como único horizonte” (MESQUITA, 2017, 92)

Ampliando a discussão para além do filme, vemos que em Cláudia Mesquita, o poder de invenção cinematográfica pode efetivamente liberar as potências de um futuro por vir ao gerar uma ação mobilizadora que abra os horizontes de um *presentismo* estagnante. Em Frederic Jameson, na leitura proposta por João Camillo Penna, “o futuro representado na ficção científica revela a profunda pobreza de nosso presente, provando assim a nossa incapacidade de imaginar um futuro de fato diferente” (PENNA, 2008, 194).

Esse debate nos sugere um bom ponto de análise para os filmes que compõe o nosso estudo, pois se *Branco Sai, Preto Fica* incorpora na diegese da narrativa o gesto da ação mobilizadora (revolucionária?), o mesmo não acontece em outros filmes, que parecem apostar muito mais na representação da estagnação do presente como a negação de um clímax que aponte para uma real transformação ou catarse coletiva (caso de *Era uma vez Brasília*, filme seguinte de Adirley Queiróz). Pensamos nesse paradoxo, pois as narrativas distópicas que emergiram no cinema brasileiro podem também trazer consigo uma crítica mais incisiva ao mito do progresso e poderia renovar a utopia enquanto diretriz política capaz de agenciar ações concretas no presente.

Investigar esse desejo utópico que alimenta as ficções distópicas, tentando ressaltar a sua potencialidade crítica a partir de suas invenções estética, nos parece um caminho que chamaremos de anti-distópico. Essa postura também ressoa uma perspectiva apontada por Jameson que ele vem a chamar de anti anti-utopia.

Ao estudar três romances com distintos elementos distópicos, Jessica Langer, pesquisadora do Austin/EUA, sugere que a formulação do conceito e sua aplicação conceitual parte de uma distinção ente utopia/distopia que faz parte de um mesmo projeto colonial. Neste caso, uma escrita e uma crítica pós-colonial deve partir das bordas do conceito e refletir dentro de uma perspectiva híbrida e fronteira capaz de suscitar uma linguagem que não opera a partir dessa falsa dicotomia.

Ao se debruçar em sua análise textual, ela observa como os espaços metropolitanos descritos/analizados como ‘distópicos’ partem geralmente de um pressuposto de colapso social que gera violência e caos urbano. Porém, invertendo o polo da discussão, ela reflete que esses espaços seriam ‘radicalmente inclusivos’, pois a própria ideia de exclusão que subjaz esses textos refletem um imaginário e uma utopia vinculada ao projeto colonial, de segregação e manutenção de

¹⁵ Por *presentismo*, Cláudia Mesquita se refere ao conceito desenvolvido pelo historiador francês François Hartog (1996). Em seu debate acerca dos regimes de historicidade, Hartog concebe a diversidade das experiências do tempo nos três macro eixos que lhe compõe em nossa sociedade: *passado, presente e futuro*. Cada período histórico seria caracterizado pela predominância de um desses tempos em relação aos outros. Ele parte do pressuposto que a partir do século XVIII, a ‘Modernidade’ se manifesta numa experiência de aceleração do tempo e de um ideal voltado para o progresso, sendo a dimensão do futuro o eixo central a nortear o pensamento e as mudanças sociais que configuram historicamente esse período. Uma transição de ‘regime de historicidade’ começa a ser sentida a partir de 1989 - tendo como marco a queda do muro de Berlim - que irá se contrapor ao futurismo e irá apresentar um conjunto de características novas na experiência com o tempo que ele vem a denominar de *presentismo*.

privilégios e *status quo*. A ‘desordem’ e o ‘caos’ seriam então aspectos de uma subversão a partir das lutas político-sociais que refletem dimensões utópicas dentro de uma perspectiva pós-colonial.

“O que segue é que sob a distopia superficial da violência e cacofonia desses espaços metropolitanos, reside um hibridismo positivo e o potencial de subversão das normas coloniais: a violência e a cacofonia são causadas pela posição que o colonizador, ou o poderoso, colocou os habitantes, não pelos habitantes por si mesmos. Os elementos distópicos desses textos são produzidos por diferenças inerentes aos que detém o poder e os que são excluídos do processo de tomada de decisões.” (LANGER, 2010, 173)¹⁶

O que ela percebe em seu embate analítico com as obras literárias de seu estudo é um outro espaço narrativo que se constitui na fronteira e na hibridização entre os elementos utópicos/distópicos. Assim, ela sugere que os textos sejam lidos numa perspectiva crítica, sem uma adesão imediata a um quadro imaginativo que pudesse espelhar um mundo idealizado dentro de uma dessas duas perspectivas e propõe uma postura mais ligada ao pensamento dialético e a reflexão sobre os limites e as bordas imbuídos no conceito de distopia. Ela sugere que os romances estudados apresentam uma tendência genérica que ela chama de *anti-distopia*, que usam “as ferramentas da distopia recursivamente, para complicar e questionar a própria forma em seu caráter maniqueísta e ao mundo idealizado ao qual a forma se refere” (LANGER, 2010, 186)¹⁷.

Em sua formulação do conceito, ela aponta que o binômio utopia/distopia está ligado ao poder colonial em sua distinção entre o centro (utopia incluída) e a periferia (utopia excluída/distopia incluída). Estas obras da ficção que ela estuda apontam para um novo ciclo no gênero de ficção científica que pode superar estas demarcações e se inserir em um conjunto de transformações que configura uma perspectiva pós-colonial. Nessa sua proposição, percebemos o caráter visionário das obras que ela analisa e acompanhamos a sua conclusão.

Talvez o anti-distopia, estando dentro e fora do constructo utopia/distopia, possa abrir um espaço de contradição interna e levar essas figuras à frente. Dessa maneira, podemos ler o hibridismo radical evidente nestes trabalhos como uma característica positiva e não negativa, e a disputa e o conflito que essa inclusão (radical) causa como um resíduo e, portanto, uma crítica, do mundo-zero dos projetos coloniais e imperiais ocidentais históricos (e atuais) bem como permutações no gênero da ficção científica. Essa leitura abre um espaço futuro para vozes positivas de inclusão radical. (LANGER, 2010, 186)¹⁸

¹⁶ What follows is that beneath the surface dystopianism of the violence and cacophony of these metropolitan spaces lies a positive hybridity and the potential for subversion of colonial norms: the violence and cacophony are caused by the position the colonizer or the powerful has put the inhabitants in, not by the inhabitants themselves. The dystopic elements in these texts are produced by power differentials, not by inherent differences between powerful and powerless. (Langer, 2010, 173)

¹⁷ I suggest the term anti-dystopia as a generic tendency in these novels: not a mirror image of dystopia, nor a direct contradiction, but rather a generic tendency that uses the tool of dystopia recursively, to complicate and question both the form itself, with its Manichean character, and the zero-world to which the form and its use refer. (LANGER, 2010, 186).

¹⁸ Perhaps the anti-dystopia, being as it is both within and outside the utopia/dystopia construct, a space of internal contradiction, attempts to bring those figures to the fore. In this way, we may read the radical hybridity evident in these works as a positive rather than a negative characteristic, and the strife and conflict that this inclusion causes as a residue, and therefore criticism, of the zero-world historical (and present) Western colonial and imperial projects, as well as those projects’ science-fictional permutations. Such a reading opens up a future space for positive voices of radical inclusion.

O que queremos reter dessa discussão é que o desejo utópico que prefigura a ficção visionária e a perspectiva *anti-distópica* de Langer se liga a ‘utopia’ enquanto possibilidade de imaginar/expressar um mundo ainda porvir. Mas essa utopia não se apresenta diretamente, enquanto moldura narrativa. Buscaremos então essa utopia no que Jameson veio a chamar de *suspensão utópica* que pode ser identificada com mais força nas obras do gênero realizadas a partir dos anos 70, e que Jameson sugere como sendo a sua ‘Fase estética’.

1.5 Historicidade do gênero

Ao distinguir a forma como o desejo utópico se deixa ver entre a ficção científica e as narrativas genericamente conhecidas como Fantasia, Frederic Jameson (2005) nos oferece uma reflexão sobre a historicidade do gênero a partir do reconhecimento de seus modos de representação. Ele ressalta que o elemento ‘cognitivo’ - pensável dentre dos modos instituídos historicamente - é o aspecto fundamental que insere o gênero num período marcado pela razão científica, o que difere de outros aspectos de caráter mítico e religioso que permeia o gênero da *Fantasia*, e que recai na representação utópica como um mundo de magia encerrados em seus pressupostos a-históricos e estáveis.

Pensando a questão da causalidade histórica a partir de suas fases de transição, Jameson propõe uma periodização do gênero de ficção científica que leve em conta uma perspectiva sincrônica, sistêmica, ao invés da perspectiva diacrônica, de caráter linear. Nos interessa notar como essa perspectiva sincrônica se estabelece enquanto modo de representação que possa substituir a linearidade das causas e consequências, por um sistema mais complexo e aberto às suas múltiplas relações. Ele designa esse sistema como uma rede de relações causais que ocorrem simultaneamente, ao que Hegel veio a denominar de ‘base’, onde todas as causas já se encontram em relação.

É esta base que garante a permanência do gênero, sem, no entanto, evitar as especificidades de sua periodização, de sua causalidade histórica sincrônica. Ele cita algumas obras de destaque como pontos de ancoragem, mas ressalta que a sua preocupação principal se refere as condições de possibilidades que criam abertura para as mudanças nas representações do gênero.

Jameson passa então a refletir sobre o modo de representação evidenciada em cada fase da constituição do gênero, numa perspectiva sincrônica. Ele parte de uma primeira categorização proposta pelo escritor Isaac Asimov que compreende o gênero a partir de sua popularização no final do século XIX até meados do século XX.

Isaac Asimov sugere três fase: a primeira fase estaria ligada a “Aventura” ou série espacial, e seria derivada da obra de Júlio Verne e teria força na virada do século. A segunda fase estaria mais

ligada a representação da própria ‘ciência’, sua imitação dentro do gênero literário e seria popularmente difundida a partir de revistas de grande alcance popular, como a *Amazing Stories de Gerchbah*, a partir de 1926. Seria a fase propriamente científica do gênero. A Terceira fase surge a partir dos anos 50 e seria marcada pela ‘Sociologia’, servindo como sátira social ou crítica cultural.

Jameson prossegue essa categorização sugerindo três fases mais ligadas aos fatores que pressupõe a etapa de transição entre o modernismo e o pós-modernismo. A partir dos anos 60, e principalmente com a obra de Philip K. Dick, seria uma etapa marcada pela ‘Subjetividade’. Em outro ponto de sua reflexão ele sugere que em Dick os personagens passam a fazer uso de psicotrópicos que potencialmente difundem experiências sensoriais ligadas a esta subjetividade. Também no que se refere a subjetividade, Jameson ressalta o ponto de virada do gênero a partir da renovação do texto utópico dentro de uma perspectiva feminista, onde emerge as questões de representação de sociedades onde a questão do gênero estabelece novas relações de sentido dentro de quadros especulativos de uma nova ordem geopolítica.

A partir dos anos 70 ele sugere uma etapa mais ligada a própria noção de ‘Estética’, ou ficção especulativa, que ele associa, nos EUA, a obra de Samuel Delany. E por último, a partir de *Neuromancer*, de William Gibson [1984], o *CyberPunk* surge como consequência de uma onda neoconservadora e a emergência da globalização, mas também como reação a proliferação da fantasia enquanto gênero maior dentro do terreno da cultura de massa.

A partir desse quadro de periodização nos interessa sobretudo pensar o que ele designa como fase ‘Estética’, pois alude diretamente a outra noção que ele irá desenvolver que sugere que os momentos ‘estéticos’ de uma obra seria uma espécie de suspensão utópica dentro das narrativas do gênero. Em Asimov, ele busca uma imagem que possa representar o que seria o prazer estético, e descobre na descrição do clímax de seu livro ‘Anoitecer’, como sendo “*la jouissance* do excesso imaginário e também da multiplicidade” (JAMESON, 2009, 123).

Ele propõe então um diálogo com a teoria estética de Adorno, que sugere os fogos do artifício como protótipo da *temporalidade da arte*, pois sua existência fugidia surge como mera aparição, um lampejo que ilumina uma ‘constelação’ de sentidos, evocando a teoria de Benjamin e seu conceito de aparição histórica.

É este lampejo, que emerge a partir da percepção estética dos filmes estudados, que nos parece apontar para uma *poética do caos* e uma *força de vidência* que aponte para a dimensão utópica inerente as distopias em movimento no cinema brasileiro. Para abrir espaço a estes lampejos, os filmes buscam gestos de desarticulação que possam produzir efeitos de estranhamento sensível e distanciamento crítico no gesto espectral, criando suspensões na narrativa.

1.6 Ficção Visionária

Em graus distintos, podemos afirmar que os filmes de nosso conjunto fazem alusão ao campo político-social brasileiro e, nos casos mais recentes, se colocam como reação ao golpe de 2016 e a onda neoconservadora que põe em risco a democracia e os direitos de liberdades civis de grande parcela da população brasileira, notadamente, a população negra e periférica, LGBTQIA+ e os povos originários. Filmes como *Era uma Vez Brasília* (Adirley Queiróz, 2017), *Sol Alegria* (Tavinho Teixeira, 2018), *Tremor Iê* (Livia de Paula e Elena Meirelles, 2019), *Plano Controle* (Juliana Antunes, 2018) e *Chico* (Irmãos Carvalho, 2017), internalizam situações de combate com a ordem política representada em suas narrativas ou fazem alusão direta aos fatos que marcaram a recente história da política brasileira. No entanto, essa reação não se restringe a uma tensão representacional ou aos recursos narrativos que busquem instaurar uma ilusão de realidade na experiência fílmica, mas justamente a partir da torção artificial e da desfiguração do pacto realista, algo que é possibilitada pela matriz e poética da ficção científica.

Dito isso, gostaríamos de ressaltar a perspectiva da ficção visionária que pode se abrir a partir destes filmes.

Ao relatar o processo de feitura de uma antologia de contos da escritora de ficção científica Octavia Butler¹⁹ – referência seminal para os estudos do gênero, principalmente a partir de uma perspectiva feminista e afrofuturista –, a educadora e poeta norte-americana Walidah Imarisha se refere ao termo *ficção visionária* como um norte que busca as potencialidades políticas inerentes ao gênero e a sua contribuição aos movimentos por justiça social.

Eu propus o termo ‘ficção visionária’ (visionary fiction) para abranger os modos de criação entre gêneros literários fantásticos que nos ajudam a elaborar novos mundos. Esse termo nos lembra de sermos completamente irrealistas em nossas organizações, porque é somente por meio da imaginação acerca do assim chamado impossível que podemos começar a concretamente construí-lo. Quando liberamos nossas imaginações, questionamos tudo. Reconhecemos que nada disto é fixo, que é tudo poeira estelar, e que nós temos a força para moldá-lo do modo que o fizemos. Para parafrasear Arundhati Roy: outros mundos não apenas são possíveis, mas estão vindos – e já podemos ouvi-los respirar. É por isso que a descolonização da imaginação é o mais perigoso e subversivo de todos os processos de descolonização. (IMARISHA, 2016, 4)

Imarisha se coloca enquanto ‘Abolicionista prisional’ e reflete como a articulação política deve fazer uso constante das práticas imaginativas advindas do gênero para propor novos quadros de luta e horizontes que possam apontar para uma sociedade mais justa. O que está colado em sua perspectiva visionária é a necessidade de que as fabulações do gênero estejam em contato com as lutas dos povos oprimidos e marginalizados, “especialmente as que vivem identidades e eixos de opressão interseccionais” (IMARISHA, 2016, 7). A sua busca é por alargar o campo de

¹⁹ Trata-se da antologia ‘Octavia’s Brood: Science Fiction Stories From Social Justice Movements’.

possibilidades e vias de acesso a um futuro imaginado que possa vir a agenciar lutas e práticas decoloniais, liberando a passagem entre um imaginário utópico e um real em constante transformação.

Mesmo reconhecendo que a questão da utopia atravessa a história do gênero em diversas perspectivas, a sua defesa de uma ficção visionária - com sua inclinação própria a emergência das lutas de novos sujeitos históricos no contexto atual - acaba por mover e renovar as possibilidades políticas que atravessam a utopia, historicamente tão marcada pelos relatos de exploração e expedições coloniais. Algo a ser notado nesta perspectiva da ficção visionária é como a dimensão utópica se apresenta mesmo em narrativas que representam um mundo em colapso social, em distopia. O caso mais emblemático que ela traz à tona é o romance de Octavia Butler citado por Imarisha ao longo do texto, ‘A parábola do semeador’ (1995).

No enredo, uma crise ambiental de proporções catastróficas criou um estado de violência e distúrbio social generalizado, levando parte da população dos Estados Unidos a se proteger em comunidades cercadas por muros e com suas regras próprias. A narradora/protagonista do romance chama-se Lauren Olamina, uma jovem negra que vive em uma dessas comunidades com sua família, onde seu pai e a sua mãe exercem uma liderança local enquanto pastor e professora. Crescendo nesse ambiente de instabilidade política e social - mas com acesso a informações e questionamentos acerca dos motivos que levaram a sociedade a esse estado de calamidade em que se encontra - Lauren passa a questionar a fé propagada pelo seu pai e escreve um diário (o texto do próprio romance) no qual explicita seus anseios de mudança e desenvolve suas ideias acerca de uma concepção religiosa que ela chama de ‘A semente da terra: o livro dos vivos’.

Após um assalto em sua comunidade, ela passa a entender o tamanho do risco que eles se encontram e se prepara para o que ela julga inevitável: a comunidade será destruída por saqueadores famintos e incendiários viciados em ‘piro’ e eles precisarão se proteger com armas e partir em busca de um novo lugar para morar. Isto acontece em pouco tempo, e ela se torna a única sobrevivente de sua família. Ao lado de outros sobreviventes de sua comunidade, ela se junta a grande quantidade de pessoas que vivem caminhando pelas estradas em ruínas em busca de alguma terra em que possam se fixar. Acompanharemos então ela e o seu grupo e as suas táticas de sobrevivência diante da fome, dos saqueadores, e da impossibilidade do descanso, pois estão sempre em perigo²⁰.

Nesse sentido, a perspectiva visionária proposta por Imarisha não pretende excluir as tensões sociais e a complexidade de um mundo em crise em prol de uma utopia de viés fantasiosa

²⁰ Para um melhor entendimento do enredo do livro e de como seus temas e suas concepções filosóficas se conectam com a experiência atual de subjetividades dissidentes e do colapso em curso que vivenciamos, sugerimos o ensaio da Jota Mombaça: “Lauren Olamina e Eu nos portões do fim do mundo” (pg. 46-49), publicado nos cadernos da OIP (Oficina de Imaginação Política), realizado durante a 32 Bienal de São Paulo e Disponível no link: https://issuu.com/amilcarpucker/docs/caderno_oip_6_digital acesso em 01 de maio de 2022.

ou idealista. A sua concepção está mais ligada aos quadros imaginativos que apontem para transformações dentro da sociedade a partir de uma modificação radical das estruturas de poder e do engajamento dos povos oprimidos na luta por melhores condições de vida. Ela complementa,

As pessoas que contribuíram com *Octavia's Brood*, e as visionárias que vieram antes delas, requerem que olhemos as gentes marginalizadas não como vítimas, mas como líderes, reconhecendo que sua habilidade em viver fora de sistemas aceitáveis é essencial para a criação de novos e justos mundos. Quando fazemos isso, deparamo-nos não apenas com reformas parciais, mas liberação total. E a ficção científica é o único gênero literário que nos permite questionar, problematizar, e re-conceber tudo de uma só vez. (IMARISHA, 2016, 6)

Sendo a ficção visionária voltada para os aspectos potencialmente políticos das obras de ficção científica, a sua emergência em contextos de opressão nos aparece como o aspecto fundamental de investigação. Nesse sentido, refletir sobre a problemática do gênero a partir de uma perspectiva pós-colonial já evidencia seus pressupostos políticos, pois reflete os anseios e os desejos postos em circulação por quem se posiciona a partir das falhas e das mazelas provocadas pelo sistema político vigente.

A partir desta posição, o gênero seria um espaço possível de transgressão e um laboratório de experimentação de ideias capazes de influenciar a prática das lutas em gestação e as concepções acerca do sistema sócio-político que impera em determinados momentos históricos.

Partimos então de nossa experiência com o filme *Branco Sai, Preto fica*, na busca de ampliar esta zona crítica onde as questões inerentes ao gênero em sua condição periférica possam apontar para o seu potencial político ao revelar o desejo utópico em suas camadas estéticas.

1.7 Branco Sai, Preto Fica: A música como potência do comum multitudinal²¹

Em ‘Branco Sai, Preto fica’ (2014) a música, em sua estreita relação com as paisagens sonoras de Ceilândia, é o fio condutor que reativa memórias, reaviva experiências passadas, e prepara o terreno para uma ação subversiva por vir. O canto da Ceilândia²² é antes musical do que cinematográfico. E nos filmes de Adirley Queiróz a música é a linha melódica que lhe fornece ferramentas críticas e criativas para o embate do discurso político. Neste ensaio, pretendemos levantar algumas questões sobre a figuração do som no filme ‘Branco Sai, Preto Fica’, além de refletir sobre as possibilidades políticas na constituição de um *comum* a partir do cinema contemporâneo brasileiro.

Uma nota preliminar: Ao ser questionado se gosta de música, Settembrini, um dos pacientes do sanatório que compõe a narrativa de *A montanha mágica* de Thomas Mann, ressalta a sua desconfiança acerca do caráter político da música. Em sua concepção a música em sua

²¹ Este ensaio foi apresentado no IX Encontro Anual da AIM, em maio de 2019.

²² *Rap, O canto da Ceilândia* (2005), documentário em curta-metragem de Adirley Queirós.

magnanimidade pode inflamar os sentimentos, mas é incapaz de inflamar a razão. Pretendemos contrapor a sua visão dualista com a concepção de semióticas a-significantes na forma como atuam no capitalismo maquinocêntrico e nos processos de produção de subjetividades, como proposto pelo sociólogo e filósofo Maurizio Lazzarato. Outro argumento de desconfiança de Settembrini diz respeito a como a música age em relação ao tempo, pois pode despertá-lo, mas também entorpecê-lo, estagná-lo²³. Usaremos essa reflexão tendo em vista a íntima relação que se estabelece entre a música e a construção de um tempo histórico no filme.

DO YOU KNOW WHAT TIME IT IS?, Kool Moe Doe²⁴

O DJ Marquim assume seu posto de comando. Sozinho em sua estação de rádio subterrânea é o primeiro a chegar no filme-baile ‘Branco Sai, Preto Fica’, invenção cinematográfica dos artistas ‘periféricos’ da Ceilândia (DF), cidade-satélite de Brasília. Em sua cadeira de rodas desce lentamente por uma traquitana de ferro adaptada a uma escada comum. O espaço é pouco iluminado e o mau acabamento das paredes sugere uma ocupação, um bunker²⁵ improvisado.

Marquim se aproxima de um equipamento indecifrável. Munido com algumas ferramentas aciona um tubo metálico que parece um gerador ou uma fonte de energia. Os sons produzidos pelo equipamento reforçam o *estranhamento cognitivo* provocado pelo objeto, o primeiro *Novum*²⁶ do filme. Em contraste, vemos em close um equipamento sonoro de fácil reconhecimento: um toca-discos. Esse paralelismo entre os equipamentos evoca o entrelaçamento entre o documentário (real) e a ficção-científica (fabulação) que irá permear todo o filme. Marquim toca o vinil e assume o seu lugar de DJ e narrador oral ao relatar a sua experiência no baile Black no Quarentão em 5 de março de 1986.

(...)

²³ “A música desperta o tempo; desperta a nós, para tirarmos do tempo um gozo mais refinado; desperta... e portanto é moral. A arte é moral na medida em que desperta. Mas que sucede quando ela faz o contrário? Quando entorpece, adormenta, estorva a atividade e o progresso? Também disso a música é capaz; sabe perfeitamente agir como ópio. Uma influência diabólica, meus senhores! O ópio é uma obra do Diabo, porque causa apatia, estagnação, passividade, inatividade servil... Há na música um elemento perigoso, senhores. Insisto no fato da sua natureza ambígua. Não exagero ao declarar que ela é politicamente suspeita.” Settembrini (MANN, 2000, 99)

²⁴ Todos os capítulos se referem à músicas que compõe a trilha musical do filme. A trilha completa pode ser escutada aqui : Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=yUhVVY3XneM&list=PLViv911Ji_mnkzKDbch3KCrWaE6l2vIyg acesso em 01 de maio de 2022.

²⁵ “O personagem do DJ isolado na sua radio/bunker trata de povoa-la de gente e memórias de um presente ficcionalizado, narra mundos e inventa mundos para si” (BENT ES, 2015, 164)

²⁶ *Novum* e *estranhamento cognitivo* são dois conceitos trabalhados por Darko Suvin para designar a narrativa de Ficção Científica, onde o *Novum* seria aquilo que irrompe na narrativa e sugere algo novo ou desconhecido do universo empírico do autor/leitor e o *estranhamento cognitivo* o efeito provocado em decorrência desse aparecimento. (SUVIN, 1979, 419.) Iremos discutir este conceito no próximo capítulo.

“Domingo. 7 horas da noite. Já tô com meu pisante, minha bêca. Tô em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia. Ah! Vou passar aqui na casa do Carnê. (palmas) E aí Carnê? Beleza? E aí, vai pro baile?(...) Já tô em frente a feira. Pow, que louco. Já dá pra ouvir as pancada daqui, oiá os grave. O Gilvãõ tá botando pra quebrar. Pow..Tá inframado velho, caramba meu irmão, tá louco!! inframado..inframado! Tá lotado a bilheteria. Vou ver se eu vejo alguém pra comprar o ingresso pra mim. Tô nem aí, vou furar fila. É..E.. *o baile vai ser louco aqui no quarentaõ/os muleque tão de quina me esperando ali irmão/A bagaceira vai ser louca/ e o bicho vai pegar/com certeza mestre biba deve estar por lá*”
 (...)

Em seu ensaio sobre *o Narrador*, Walter Benjamin tece algumas observações sobre a arte de narrar, em contraponto ao excesso de informação que inunda a modernidade. Em sua primeira observação ele ressalta que as melhores narrativas escritas são aquelas que se assemelham as narrativas orais, em seu poder de evocar experiências a partir de relatos descritivos, pouco interessados em explicações. “Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIM, 1994, 203). Marquim, o narrador/ator que relata a sua experiência, nos insere diretamente na ação narrada através de recursos descritivos, pouco interessado em oferecer explicações sobre a Ceilândia, o baile, seus amigos ou qualquer outra informação que não seja a sua imediata relação com o que está acontecendo. Benjamin distingue:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIM, 1994, 204).

Se o relato oral é um procedimento convencional nos documentários, nem sempre ele alcança um valor de narrativa, o que enfraquece a experiência sensível narrada em detrimento a imediatez e o excesso que configura o fluxo de informação na contemporaneidade. O uso da música, e o relato oral narrado e interpretado pelos tons e variações da voz do DJ Marquim (fig. 3), transporta o espectador para o acontecimento que irá detonar toda a ação narrativa do filme. De certa forma a voz antecipa conceitualmente a máquina do tempo que será materializada na sequência seguinte, servindo como primeiro condutor temporal a evocar o passado que se desenvolve no presente e reivindica o seu lugar na história.

(...)

E aí Ritinha? Cola aí... E aí, tem a moral, vem dançar. Cola aí mina. Vai chamar as outras? Então vou começar o passinho, é novo hein...ó.. facinho... balança a cabeça..joga o cotovelo pra cá..pegou? cadê a Paulinha, cara? Aí, dá a letra nela. Tá me ouvindo não? Cola mais pertinho... vem cá.. na hora da letra fala que eu tô esperando perto das caixa...na fé.. então cola aí. Ó! Tá acontecendo alguma coisa véi.. ô, chama as menina pra cá. Tá acontecendo alguma coisa na portaria, o que é aquilo véi. (som de tiro e latido de cachorro) vish ó os cana..ih, os pé-de-bota tá na área. Vish..cachorro, os caramba véio. Humm..spray de pimenta. Foda.. pow.. baixa a cabeça, baixa a cabeça..Ah não..vao parar o baile...caramba véio. Pow..boto fé não. Pararam o som véi. Que merda! Pow.. esses pé-de-bota..filho da...

(...)

Na historiografia do cinema o personagem do DJ/radialista compõe uma ampla constelação. O solitário DJ Dave que recebe pedidos de músicas românticas na madrugada, para só depois

descobrir que a obsessão amorosa é antes um crime premeditado²⁷; A radialista Heide que recebe um CD com uma música misteriosa, e que ao tocá-la em sua estação abre um portal sonoro para influências diabólicas que hipnotizam todos os seus ouvintes²⁸; O DJ Super Soul, locutor negro que embala a contracultura americana nos anos 70 e rouba informações da frequência policial para ajudar a fuga de Kowalski em sua corrida contra o destino²⁹; e a boca da locutora misteriosa em *The Warriors*, enviando mensagens indiretas para as gangues nova iorquinas na noite mais selvagem do final dos anos 70³⁰.

Figura 3 - DJ Marquim no panorama dos locutores do imaginário romântico cinéfilo.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Por vezes a locução é um personagem especificamente sonoro, como a dupla de sensacionalistas que narram e comentam os crimes do intrépido bandido da luz vermelha³¹; e o locutor que lê os recadinhos de amor em seu programa, entre as baladas lentas e românticas, os *hits* internacionais, incendiando paixões nas noites quentes de Goiânia³².

Esses personagens se alternam entre dois polos: amor e subversão; desejo e crime; nostalgia e euforia. O DJ Marquim concentra e se desdobra nesses polos. Será o narrador oral a relatar sua experiência passada, o baile black do Quarentão, o momento onde todo o sentimento romântico, eufórico e revolucionário vai ser interrompido pela ação brutal de um Estado violento a cometer

²⁷ *Perversa Paixão*, de Clint Eastwood, 1971

²⁸ *As senhoras de Salem*, de Rob Zombie, 2013

²⁹ *Vanish Point*, Richard C. Sarafian, 1971

³⁰ *The Warriors*, Walter Hill, 1979

³¹ *O bandido da luz vermelha*, Rogério Sganzerla, 1968

³² *A outra margem*, de Nathália Tereza, 2015

crimes impunemente, a reprimir os corpos livres e dançantes. Uma festa amputada, interrompida, assombrada, que ainda não terminou.

(...)

BORA BORA BORA BORA! PUTA PRUM LADO E VIADO PRO OUTRO...BORA PORRA! ANDA PORRA!! TÁ SURDO NEGÃO? ENCOSTA ALI. TÔ FALANDO QUE BRANCO LÁ FORA, PRETO AQUI DENTRO. BRANCO SAI, PRETO FICA, PORRA!

BRANCO SAI, PRETO FICA

(...)

É um prólogo, mas também um refrão. Essa cena, esse baile, esse crime, serão retomados ao longo do filme. Deve ser lembrado, narrado, desenvolvido, mas também usado como uma prova da verdade e uma ação por vir.

CHARLIE, Whisky David

Na máquina do tempo que chega do ano 2073 está o detetive Dimas Cravalaça. A sua missão: “achar o paradeiro de Sartana, a chave para incriminar o Estado brasileiro por crimes praticados contra a população periférica” e recolher provas que possam ser utilizadas no processo 095000666/2070. A morosidade dos processos burocráticos e a ineficiência do governo em atribuir os responsáveis aos crimes cometidos aparece aqui como uma crítica irônica ao funcionamento do poder institucional³³. E a fabulação futurista da ficção-científica terceiro mundista é a engrenagem por onde o real deve se infiltrar e fazer do filme uma prova que possa ser usada contra o Estado brasileiro ao afirmar a ação criminosa da polícia no corpo e no testemunho dos personagens.

Algumas cenas convoca os espectadores a uma leitura *documentarizante*³⁴ ao longo do filme, criando uma tensão que se estabelece na fronteira entre a ficção e o documentário. O relato inicial de Marquim será retomado e ampliado através de procedimentos reconhecíveis do gênero documental, como a *voz over*; as fotografias filmadas; e, finalmente, o depoimento para a câmera, em uma das cenas mais diretas na passagem da ficção para o documentário, impondo uma frontalidade entre os personagens/atores e o engajamento espectral em sua missão de recolher os vestígios do real.

Me refiro a cena na qual é projetada dentro da máquina do tempo as imagens do depoimento dos personagens Marquim e Sartana sobre a invasão da polícia no Baile da Ceilândia que mutilou os seus corpos. Na ficção é o detetive Dimas quem assiste aos depoimentos. Mas logo haverá um salto, uma passagem da imagem projetada no contêiner-máquina do tempo à imagem que ocupa todo o espaço da tela. O depoimento prossegue, mas agora algo mudou. O jogo ficcional é suspenso por alguns instantes para que a imagem possa se impor em toda sua vontade de se constituir enquanto prova, documento e testemunho que possa acolher as memórias e mover uma reparação

³³ Fazendo eco a sátira política e delírio de ficção científica distópica *Brazil, o filme*, de Terry Gilliam (1985)

³⁴ *Filme documentário, leitura documentarizante*, de Roger Odin (2012, n. 37, revista significação)

histórica ao recolocar em cena as vítimas do Estado. Como observa Cláudia Mesquita em seu artigo sobre o filme:

(...) são rastros documentais, corpos mutilados, traumas reais e testemunhos de sobreviventes que estão na origem da ficção. (...) Aqui, a ficção científica é, paradoxalmente, espaço de elaboração “documentária”: o enlace entre rememoração do passado e especulação do futuro assume no filme inúmeros arranjos (MESQUITA, 96).

Nessa ambivalência, ao descortinar a gravidade do real *documentarizante*, nos questionamos como é possível, e principalmente desejável, a dobra da ficção científica, trazendo consigo seus efeitos espetaculares e ilusionistas.

JUST GIVE THE D.J. A BREAK, Dynamix II

Sartana é a invenção de Shokito. Mutilado pela ação policial, precisa recriar o seu corpo com os restos deixados nas ruínas e sucatas de Ceilândia. Inventa em si um proto-ciborgue capaz de armazenar memórias que podem incriminar o Estado Brasileiro e carregar sistemas que possam eclodir a ação subversiva por vir. Personagem misterioso, distanciado, sempre recolhendo peças, captando imagens, inventando traquitanas. Diferente de Marquim que encontra na estação de rádio um meio de comunicação e expressão do sensível, Sartana está sempre procurando, se preparando, aperfeiçoando o seu corpo, numa vigília constante de cima de sua sacada-mirante, onde também capta a atmosfera sonora de seu entorno, do trânsito nos viadutos, do sinal de alerta sempre a ponto de disparar.

Sartana também estava no baile do Quarentão. E no filme é o único que frequenta um outro baile, no tempo presente da narrativa. Agora já não dança na pista, seu corpo se movimenta timidamente, ainda deslocado, mantendo uma postura distante, nas margens. Na pista, um grupo de pessoas dança um passinho sincronizado. O novo DJ toca uma música dance eletrônica dos anos 90. O corpo, a dança e as músicas se reinventam.

É no percurso e nas invenções da música eletrônica que encontramos um elo entre o corpo reprocessado de Sartana, a história do ‘futuro do Brasil’ repensada pelas margens da Ceilândia e a ficção-científica estilhaçada em seu encontro com a emergência do real em ‘Branco sai preto fica’. Mais do que uma bricolagem ou uma reapropriação da história e da tecnologia, o que se evidencia no filme é um curto-circuito, uma dobra no circuito, um *circuit bending*, como sugere Alfredo Suppia:

Circuit bending corresponde à prática de modificar peças eletrônicas, eventualmente brinquedos, para criar outros itens, geralmente instrumentos musicais. O termo nasceu no contexto da arte sonora, da criação de novos instrumentos musicais, sobretudo eletrônicos. (SUPPIA, 2017, 2)

Acreditamos que nesse *circuit bending* proposto no filme reside o potencial de invenção cinematográfica, que faz de ‘Branco sai, preto fica’ um objeto não-identificável no cinema brasileiro contemporâneo. Em seu elo com o passado propõe uma ponte direta com outros circuitos históricos (cinema marginal no Brasil, gênero da ficção científica no mundo); em seu elo com o presente colapsa a predominância do realismo/naturalismo, que por sua vez, está sempre em vias de revelar uma condição sócio-cultural já codificada pelos meios de comunicação hegemônicos; e em seu elo com o futuro gesta um cinema que possa se transformar ao ativar e expandir os seus circuitos com outras artes, outros discursos, outras práticas, um cinema *essencialmente* impuro, como já desejava Bazin³⁵, um cinema que para abrir-se ao sem limites deve ir de encontro as suas possibilidades materiais, o cinema possível, como reivindicava Rogério Sganzerla³⁶.

Nesse tempo de gestação há sempre um paradoxo. O alarme de Sartana sempre está a ponto de disparar para que o plano possa ser posto em ação, mas em outra via, a bateria pode acabar a qualquer momento e as máquinas e traquitanas perderem as suas funcionalidades em meio a desarticulação e a precarização da vida. Esse é o fio da navalha por onde se equilibra o filme ‘Era uma vez Brasília’[2017].

SÓ VOU GOSTAR DE QUEM GOSTA DE MIM, de Roberto Carlos

Dimas Cravalança fuma um cigarro em cima da máquina do tempo enguiçada, que se encontra num terreno baldio transformado em campo de futebol. É uma pausa em seu trabalho de concertar a máquina e concluir a sua missão. Cantarola Roberto Carlos despreocupadamente. O terreno está vazio e nas ruas há pouco movimento de carros. Ceilândia está “pausada”.

Trabalhando a duração nesses espaços bricolados, a construção fílmica do tempo faz pensar na temporalidade melancólica: um tempo descentrado, que não ‘se escoar’ bem, não se dirige ‘de um passado para uma finalidade’, nas formulações de Julia Kristeva em *Sol Negro*. É como se toda a Ceilândia estivesse ‘pausada’ (para que algo seja elaborado e gestado). (MESQUITA, 2017, 97)

A rarefação do tempo narrativo proposto no filme sugere uma suspensão da ação como uma abertura para que outras experiências sensíveis possam emergir. Antes que a ação exploda é preciso vivenciar o tempo lento da espera, o tempo da deriva e da gestação. É preciso sentir o tempo em sua espessura, nos planos fixos em que o espectador acompanha a difícil locomoção de Marquim em sua cadeira de rodas; nas cenas em que Sartana, em silêncio, desenha as paisagens e os personagens, redesenhando o próprio filme.

³⁵ Por um cinema impuro – defesa da adaptação, in *O cinema: Ensaios* (BAZIN, 1991)

³⁶ Por um cinema sem limites (SGANZERLA, 2001)

Dimas (Dilmar Duraes) cantarola Roberto Carlos no terreno baldio, onde há dez antes, Dilmar atuava como um operário em greve que jogava futebol com seus colegas grevistas³⁷. Naquela cena, onde os homens temporariamente sem trabalho a cumprir tornavam-se crianças e se divertiam ao redor da bola e do vinho, o tempo da greve possibilitava a redescoberta do tempo como algo vivo, uma fissura para que os sonhos e os prazeres fugazes da vida pudessem irromper entre as tensas reuniões de articulação e planejamento da greve.

Deleuze, ao refletir sobre a imagem-ação, propõe o esquema que configura o elo sensório-motor como uma situação que será modificada por uma ação por vir (SAS'). Nos explica que “a organização do filme, a representação orgânica, não é um círculo, mas uma espiral em que a situação de chegada difere da situação de partida: SAS' ” (DELEUZE, 168). Ora, o que modifica a situação é a ação esperada do personagem, que reage a situação geral englobante. O personagem seria uma espécie de esponja, que se deixa impregnar da situação, para só depois reagir e modificar o seu meio. Uma cena típica nos filmes de *Western*, por exemplo, seria o duelo final, esperado ao longo de toda a narrativa.

Mas normalmente há um longo caminho do meio até o derradeiro duelo. É que o herói não está imediatamente maduro para a ação; como Hamlet, a ação a ser feita é grande demais para ele.(...) Com efeito, o herói precisa de um povo, de um grupo fundamental que o consagre, mas também de um grupo ocasional que o auxilie, mais heterogêneo e mais restrito (...) É preciso, em geral, que o herói passe por momentos de impotência, interiores ou exteriores. (DELEUZE, 1983, 176)

Dimas, Marquim e Sartana (mas não apenas eles), são as peças potenciais que precisam se impregnar das situações vivenciadas para que possam explodir em uma ação conjunta ao se reconciliar com a sua comunidade em seu tempo presente. O duelo final de *Branco Sai, Preto fica* é o derradeiro golpe da fabulação sobre o real e das possibilidades da ficção diante da impotência de agir. Mas não há espaço para o espetáculo do heroísmo e da catarse redentora, como nos lembra Dimas, por trás dos ferros retorcidos, atirando contra o extra-campo e finalmente acertando a câmera-espectador em sua passividade diante da tragédia que se impregna lentamente nos personagens.

DANÇA DO JUMENTO, Família Show

Mas como é possível para um filme com tantos personagens solitários e melancólicos, se abrir a uma multidão?

É na fabricação da bomba que a multidão é convocada a agir como manifestação sonora, como uma polifonia a constituir uma frequência tão potente a ponto de eclodir a ordem centralizadora do Estado-Império. Pensamos aqui a multidão a partir das formulações de Michel Hardt, como “um conjunto de singularidades” (HARDT, 2004, 1), uma potência em movimento,

³⁷ Dias de greve (2009), curta-metragem de ficção de Adirley Queiróz

incomensurável em sua força produtiva, em sua capacidade de constituir um monstro revolucionário. A multidão se impõe e traz consigo seus processos subjetivos em mutação.

É algo desse processo que Marquim e Jamaika desejam captar ao recolher os sons na feira e nas ruas de Ceilândia. E nesse percurso se deparam com a Família Show, a produzir o seu forró de *plástico* na garagem de uma casa. O forró será mixado com o Rap, com a música brega, com outros gêneros musicais híbridos em consonância com a própria carne da multidão a espera de um corpo. Ampliar a multidão sem perder a sua dimensão política é tecer o comum em sua capacidade produtiva, sem esquecer as forças e fluxos que entram em relação no momento em que ele é produzido.

Na gestação revolucionária proposta pelo filme, não são os discursos de ordem política ou a força retórica da linguagem verbal que terá efeito na produção biopolítica da vida. É ao torna-se maquinal que a multidão pode agir ao reconfigurar a engenharia maquinocêntrica que rege o funcionamento do capitalismo contemporâneo. A bomba-máquina de produzir sons mixados recolhidos nos espaços periféricos será a aposta narrativa da multidão que ganha corpo e ataca o Império em seus fluxos a-significantes. A dimensão política do filme não passaria pela discursividade da linguagem, predominância do logos, da razão, mas sim por fluxos que agem diretamente nas modulações dos processos subjetivos. Nesse sentido, o filme como obra pode ser visto como o processo de uma subjetividade pertencente a multidão que através do trabalho em cooperação se reapropria dos meios de produção que lhe produziu e produz um novo comum a ser partilhado.

Retomando o diálogo com Setembrini, podemos refletir agora sobre o caráter político da música, levando em conta os fluxos que configuram o capitalismo contemporâneo. A sua desconfiança inicial leva em conta a incapacidade da música em despertar a razão, em contraponto a sua forte inclinação a mover afetos, sensações. Porém, pensar a política como campo exclusivo de uma racionalidade comunicativa é não levar em conta os processos subjetivos por onde o capitalismo age na modulação dos modos de vida e na fabricação dos desejos através da sujeição social (domínio das semióticas significantes) e da servidão maquínica (semióticas a-significantes). Como explicita Maurizio Lazzarato:

O capitalismo “lança modelos (subjetivos) do mesmo modo como a indústria automobilística lança a nova linha de carros”. Portanto, o projeto central da política do capitalismo consiste na articulação de fluxos econômicos, tecnológicos e sociais com a produção de subjetividade de tal maneira que a economia política se mostre idêntica à “economia subjetiva”. (LAZZARATO, 2014, 14).

A música, assim como outros processos artísticos, seria uma fonte de produção de enunciados que não passaria apenas pelas semióticas significantes, como a linguagem e a representação. O seu potencial a ser utilizado pelo capitalismo como força produtiva seria agir dentro da servidão maquínica, em seus fluxos a-significantes que funcionam em níveis pré-

cognitivos, pré-verbais, em consonância com as outras máquinas de produção de signos e subjetividades.

Caberia nos indagar como a música, em sua ampla capacidade de mover sensações e se disseminar na multidão, pode despertar uma força de criação capaz de subverter a lógica capitalista ao propôr uma política pautada no afeto e no bem-estar comum. Segunda desconfiança de Setembrini ao ressaltar o caráter ambíguo da música em sua possibilidade de despertar o tempo (e o ânimo revolucionário), ou então de estagná-lo, entorpecê-lo (servidão maquínica e manutenção do sistema capitalista).

Ao mixar a dança do jumento, com os sons da rua, com o *rap* e a música eletrônica, *Branco sai, preto fica* não se furta ao debate, ao contrário, abraça a complexidade política e estética que configura a periferia em sua força criadora, longe de qualquer elitismo que rejeita a cultura de *massas* como pertencente a lógica da indústria cultural. Não há crença em um projeto de *vanguarda* que possa resistir heroicamente ao sistema capitalista. Os novos fluxos maquinocêntricos propõe outros modelos de resistência a ser tecidos e criados nas relações entre os sujeitos e as máquinas em simbiose e agindo dentro do mesmo sistema.

Marquim pede a colaboração de Jamaika, mas em troca precisa negociar passaportes que lhe garanta a entrada em Brasília (correlato ficcional ao Império, ou a ordem centralizadora). Antes de discutir quais os sons possíveis e desejáveis a serem mixados, a conversa gira em torno da capacidade técnica dos equipamentos em produzir sons de boa qualidade. Para funcionar em seu potencial explosivo, a substância sonora precisa levar em conta a composição musical na qual ela se insere. É nesse caleidoscópio onde emerge a nova figura do militante em acordo com a multidão possível de provocar rupturas no Estado-Império.

Eis a grande novidade da militância atual: ela repete as virtudes da ação insurrecional de duzentos anos de experiência subversiva, mas ao mesmo tempo está ligada a um novo mundo, um mundo que não conhece lado de fora. Ela só conhece o lado de dentro, uma participação vital e inevitável no conjunto das estruturas sociais, sem possibilidade de transcendê-las. Esse lado de dentro é a cooperação produtiva da intelectualidade das massas e das redes afetivas, a produtividade da biopolítica pós-moderna. Essa militância faz da resistência um contrapoder e da rebelião um projeto de amor. (HARDT, 2001, 437)

É no campo do imaginário e da fabulação, das maquinações simbólicas de um contrapoder emergente, que *Branco Sai, Preto fica* age como filme-militante e subversivo.

BOMBA EXPLODE NA CABEÇA, MC Dodô

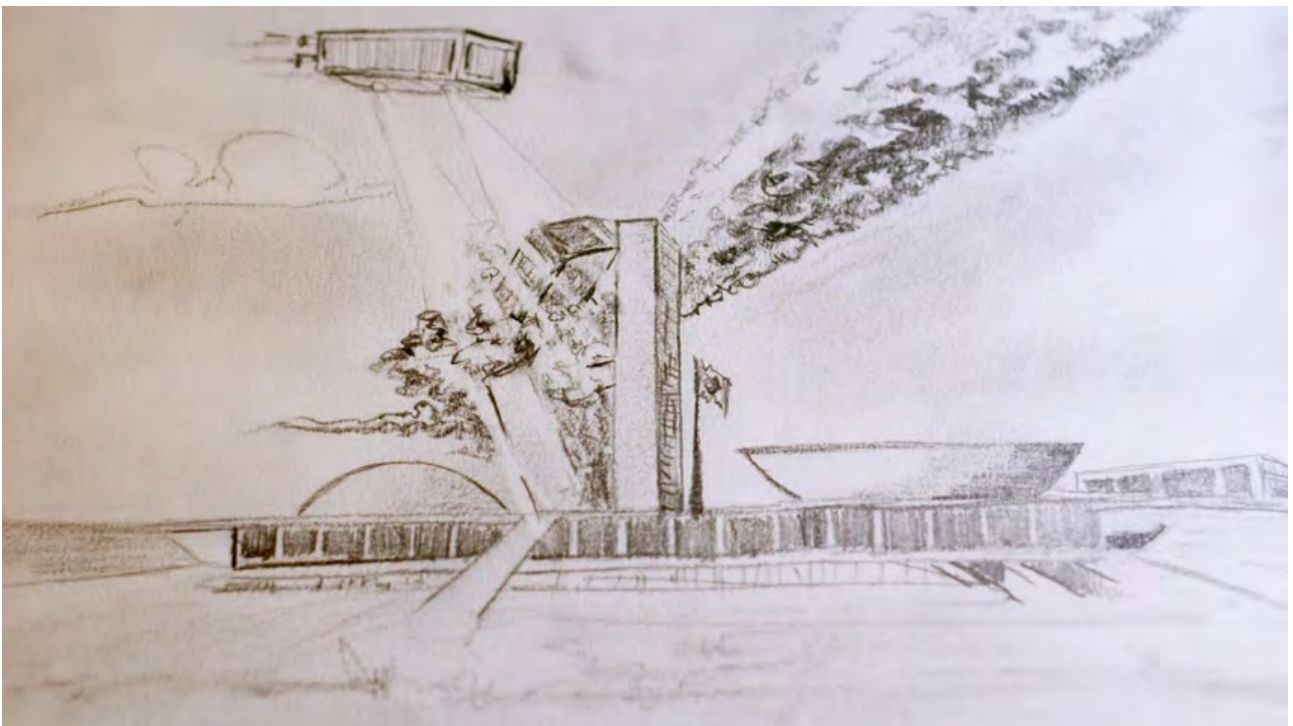
Antes da bomba sonora ser acionada, há uma cena onde Marquim queima os seus vinhos e um sofá num terreno baldio. Algo tem que morrer para que o novo surja, talvez a nostalgia de um passado cheio de promessas, talvez as imagens que carregam consigo a lembrança de um tempo perdido. É mais no plano de uma ação capaz de provocar um acontecimento, ainda que precário,

ainda que um gesto incipiente, que o filme adere ao clímax narrativo com a explosão da bomba a destruir o plano piloto, transformando-se em um filme catástrofe, um *blockbuster* sem espetáculo, sem efeitos especiais.

Recolocar a história em pauta é trabalhar a partir do ponto de vista dos vencidos, trazer à tona os escombros soterrados pelos monumentos erguidos em nome dos vencedores. Se há uma catarse possível onde o plano dos *vencidos* pode interromper a lógica centralizadora que impede a própria vida, há também um reconhecimento de um tempo não reconciliado, uma espécie de espanto, onde vemos Dimas perdido em meio aos ferros retorcidos que lhe servem de moldura no último plano do filme.

Aqui, no campo da fabulação, é possível tecer os fios que conecta a experiência traumática que mutila os corpos dos pobres e negros através da ação repressora de um Estado violento e racista, ao poder de invenção capaz de gestar planos revolucionários e gerir as narrativas que lhes devolvam o poder da ação mobilizadora. Escapando das narrativas que reservam aos pobres os papéis de vítimas em suas clausuras imobilizadoras, o filme se conclui em uma afirmação da força criativa possível de desenhar mundos (os desenhos de Sartana) (fig. 4) e implodir aquilo que lhes impede de agir.

Figura 4 - Os desenhos de Sartana projetam novos mundos e põe em prática planos de sabotagem e guerrilha.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

2 *Estranhamento* como efeito estético e procedimento operativo nas artes

Distante do efeito de ilusão de realidade e de identificação emocional que geralmente são buscados por narrativas cinematográficas mais comprometidas com o jogo do espetáculo e com o fascínio espectral, o que percebemos nos filmes aqui estudados são narrativas opacas, duvidosas de sua progressão interna, em descompasso com o tempo das ações e da catarse redentora.

O que os filmes parecem buscar em suas tramas elípticas e na (des)articulação do material filmado são estratégias de *estranhamento*, seja a partir das evidências de uma sensibilidade apocalíptica que se impregna nos espaços revelando um caos em formação; os jogos de variações temporais que interrompem qualquer continuidade fluida e orgânica; a temporalidade interna ao plano ou a uma ação que se prolonga na espera/expectativa; nas sobreposições de tempos em uma mesma camada narrativa; na convocação de um tempo a-histórico, de caráter mítico.

Ao recusar a organização das imagens/sons dentro de um sistema narrativo mais convencional, os filmes suspendem o regime de representação e sugere formas de acesso a uma poética da fabulação³⁸ em estado de criação permanente, extraindo força das lacunas do sentido e ampliando as estratégias de estranhamento estético que configura uma vasta discussão no campo das artes, especialmente em seu regime de historicidade moderna.

Neste sentido, partilhamos com a reflexão de Jacques Rancière ao retomar a taxonomia proposta por Deleuze em seus dois paradigmas (*imagem-movimento* e *imagem-tempo*), numa perspectiva crítica na qual a ruptura proposta que poderia fixar uma fronteira entre o cinema clássico e um cinema moderno não está de acordo com a própria dialética constitutiva do cinema (RANCIÈRE, *intermídia*, 8). Assim, a questão da narratividade em suas relações de continuidade e ruptura nos parece um problema renovado no cinema contemporâneo de caráter ficcional, que está sendo levantada por diversas linhas de força teórica, como a permanência de um regime de imagens que esteja ligada ao *cinema de atrações* e concepções mais amplas sobre o *cinema de fluxo*.

Na discussão acerca dos gêneros narrativos esse debate tende a se ampliar, pois é o campo próprio onde o jogo ficcional está mais apto a conduzir (manipular?) o espectador através do *horizonte de expectativas* que ele suscita. Os filmes, que nada tem a ver com as expectativas, responde cada um a sua maneira, devolvendo ao espectador aquilo que ele deseja - dimensão *ritual* da experiência com o gênero que reafirma o gozo espectral, ou seja, sua face positiva -, mas também frustrando o envolvimento emocional e a catarse esperada ao longo da narrativa, ou seja,

³⁸ Em um artigo escrito na revista online *Multiplot*, Kênia Freitas insere um questionamento do teórico Tavia Nyong'o em seu livro *Afro-fabulations The Queer Drama of Black Life*, que reflete se a poética da afro-fabulação poderia suplantam a lógica identitária e da política da representação que pesa sobre as artes Negra e Queer. Disponível em : <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/> Acesso em 30 abril de 2022.

sua face negativa, que possivelmente, faz alusão a sua dimensão *ideológica*, um comentário crítico acerca da sociedade do consumo e do espetáculo.

Porém, a questão se mostra mais problemática em um contexto onde a dimensão crítica pode já fazer parte do horizonte de expectativas, ou então quando a dimensão ritual do gênero perde a sua eficácia e ligação com o espectador. Como manter o fio da navalha entre uma narrativa que age em função de um determinado fim, e uma crítica que só pode existir na negação de uma continuidade? E no que as estratégias de fragmentação e desarticulação pode lançar luz sobre o contexto real/empírico em que o filme foi realizado, sem cair na armadilha da nostalgia ao recorrer a procedimentos já conhecidos de um cinema moderno ou de uma vanguarda estética destituída de sua dimensão crítica ao ser incorporada pelos circuitos de legitimação? Esta é a questão central que se coloca entre *Branco Sai, Preto Fica* (2014), e *Era uma vez Brasília* (2017).

Cabe investigar, nesse gesto de subversão aparente, como tais estratégias podem renovar os seus efeitos e agir em seu potencial disruptivo, ou antes, como elas agem dentro de um regime estético das artes e o que acionam enquanto gesto político em um contexto de desmonte da democracia e da desarticulação no campo das esquerdas, tônica central do cenário brasileiro pós 2016.

2.1 *Estranhamento cognitivo* como estrutura formal da ficção científica

Na busca de tornar mais perceptível, ou talvez prolongar na experiência sensível, a produção de efeitos e de sentidos que emergem dos próprios filmes, recorreremos a concepção teórica do gênero feita pelo crítico marxista Darko Suvin em 1979 em seu livro *Metamorfoses da Ficção científica: sobre a poética e a história de um gênero literário*.

Ao se debruçar sobre o vasto campo da literatura de ficção científica, Darko Suvin nos sugere que a atitude de *estranhamento cognitivo* se tornou a estrutura formal do gênero. Assim, ele retoma um conceito nodal dos formalistas russos e lança uma nova perspectiva sobre o efeito estético do estranhamento e suas potencialidades e procedimentos artísticos. Para distinguir a sua abordagem teórica, Suvin faz algumas considerações que explicitam as duas linhas de tensão que atravessam a história e a poética do gênero: o realismo e a fantasia. Passa então a diferenciar o seu uso do *estranhamento* em relação aos textos utópicos, aos mitos e ao sobrenatural metafísico.

Para ele, o caráter ilusório e fantasioso dos mitos não despertaria interesse devido ao seu caráter fixo, imutável. A ficção científica, por outro lado, seria um gênero essencialmente mutante pois o seu potencial criador está na incorporação dos elementos empíricos e cognoscível de seu contexto de produção, apontando novos quadros imaginativos potencialmente ilimitados dentro de uma mesma estrutura político/social/linguística reconhecível. Se o *estranhamento* diferencia a

narrativa das formas realistas mais habituais em determinadas épocas literárias, o seu caráter *cognitivo* seria uma espécie de demarcação de sua especificidade em relação ao folclore, mitos, e outras formas literárias que são melhores entendidas dentro do gênero fantasia.

Acontece que Darko Suvin precisa estabelecer as fronteiras que demarca a sua abordagem do gênero para explicitar o seu caráter inovador e a sua importância intelectual em seu contexto de produção literária moderna. Um de seus pressupostos é que a academia deve estudar com mais interesse e atenção essas obras que possuem essa moldura formal do *estranhamento cognitivo*, principalmente tendo em vista a popularização do gênero em seu contexto de análise. Para isso, ele precisa distinguir a ficção científica séria e potencialmente crítica - ou madura, como ele prefere chamar - do vasto campo de circulação de obras literárias de caráter fantasioso que são ainda mais populares.

O seu interesse de análise é a estrutura imaginativa que possibilita que o gênero seja uma espécie de laboratório das ciências humanas. Algo que irá refletir nos usos da linguagem e no próprio desenvolvimento do gênero, mas também nas possibilidades de alargamento de um imaginário político, algo que já aponta para a dimensão da ficção visionária que discutimos no capítulo anterior. Por isso ele chega a concluir que o gênero mais próximo de sua abordagem é o gênero utópico de caráter narrativo.

“Os estranhos – habitantes de uma utopia, monstros, ou seres distintos – são um espelho do homem, tal como o país discrepante é espelho de nosso mundo. Mas esse espelho não só reflete, mas também transforma e constitui uma matriz virgem e um dínamo alquímico: O espelho é um crisol” (SUVIN, 1979, 28).

Porém, se ele parte de conjunto amplo que configura os tentáculos do gênero em suas diversas manifestações literárias para delimitar o seu foco de interesse e restringir o seu uso do conceito, nós fazemos o caminho contrário. Partimos da amplitude em potencial do gênero cinematográfico em suas configurações nos filmes de caráter bem diversificados (do experimental aos filmes de gênero mais reconhecíveis) para alargar um conjunto de filmes brasileiros contemporâneos que criam suas conexões com graus e abordagens distintas.

Em nossa abordagem, buscaremos explicitar como os filmes em seus respectivos contextos de produção se utilizaram de procedimentos da ficção científica para construir uma fabulação de caráter político - um comentário indireto do contexto empírico na qual as obras se inserem - a partir de uma (des)articulação formal de sua estrutura narrativa. O efeito de *estranhamento* nestes filmes só pode ocorrer na transgressão de alguma fronteira que pudesse delimitar o seu campo de inserção. Nesse sentido, a metáfora do crisol em Suvin só nos parece adequada enquanto campo de experimentação onde a heterogeneidade dos elementos pode nos levar a efeitos novos, imprevistos. Mas não estamos de acordo com ele em sua necessidade de estabelecer um crisol como uma redoma

que abra um espaço vazio, sem risco de outras interferências não buscadas, como ocorre nos laboratórios.

Ao se debater com questões acerca da dimensão política do gênero, Frederic Jameson nos sugere outro marco formal que permeia o gênero em seu sentido amplo. Em *Arqueologias do Futuro* (2009), ele sugere que a literatura moderna de ficção científica precisa manter algum novo princípio de unidade para não perder por completo o seu vínculo com o realismo. Mas diferente da abordagem cognitivista, imersa na racionalidade cientificista de Suvin, Jameson sugere que os mitos passam a ser convocados, mas agora sem uma integridade unificadora. Ou seja, os mitos se fragmentam e a ficção científica, através da colagem, irá garantir uma nova configuração do realismo. No melhor dos casos a colagem põe em evidencia modelos antigos, criando uma espécie de efeito de *estranhamento* praticado sobre nossa própria receptividade genérica (JAMESON, 2009, 313).

Não se trata necessariamente de um embate conceitual que melhor visa distinguir o gênero, mas sim, de partir de marcos formais distintos que estejam mais próximos das obras de maior interesse de cada teórico. A questão dos *mitos* também pode ser aquilo que distingue a ‘utopia’, ou o desejo utópico do gênero na concepção de Jameson, da noção muito aproximada que Suvin pretende nos oferecer. Ele mesmo sugere a sua aproximação a esta tradição literária do gênero *utópico*, mas se distancia a partir de sua crítica aos mitos tendo em vista o seu caráter imutável, fixo³⁹.

Salientamos então que o *estranhamento* que buscamos nestes filmes não seria da ordem do reconhecimento do gênero, mas sim da forma como ele se apresenta em sua percepção estética, algo que Jameson chamou de segunda natureza da narrativa⁴⁰.

Em seu célebre artigo de 1917, *A arte como procedimento*, o crítico literário russo Viktor Chklovsky teoriza sobre o papel da arte ao criar as condições de autonomia do objeto estético. Inserido dentro de um contexto de revolução Russa no qual se buscava nas potências da arte sua capacidade criadora de vida, o artigo de Chklovsky assume o tom de manifesto característico do período e de seu engajamento intelectual. Em detrimento a outras linhas de pensamento que estavam em evidencia no período, como o psicologismo e o simbolismo, a sua defesa junto ao grupo de teóricos que levantaram as bases do formalismo russo nas artes sugere a necessidade de

³⁹ De forma bastante distinta, os filmes *Divino Amor*, de Gabriel Mascaro e *Bacurau*, de Kléber Mendonça Filho, se encaixam nesse impasse conceitual, onde a camada de ficção científica futurista que faz alusão a um novo cenário geopolítico gradativamente vai se dissolvendo para revelar a sua natureza mitológica.

⁴⁰ A partir da percepção dessa segunda natureza, Jameson amplia os limites da ficção científica na literatura ao incluir o que ele chama de círculo hermenêutico. Ele então cita o livro ‘O ano passado em Marienbad’ de Alain Robbe-Grillet, como situado no escopo do gênero através de uma subversão de seu contexto narrativo, fazendo com que o hotel descrito na trama se pareça com um símbolo das correntes da vida. “(...) com o detalhamento das descrições, nossas interpretações das palavras vão ficando debilitadas e começamos a sentir uma profunda incerteza em relação as possibilidades da descrição física mediante linguagem” (JAMESON, 2009, 312). A sensação de uma realidade empírica que foge dos limites da linguagem é o que faz a narrativa entrar na órbita do gênero em sua poética da incerteza.

procurar a dimensão material do objeto artístico, emancipar a arte através de uma percepção radicalmente nova, livre dos automatismos e dos usos habituais da linguagem.

“O objetivo da arte é dar a sensação como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já ‘passado’ não importa para arte”. (CHKLOVSKY, 1917, 45)

Anteriormente, em 1914, ele já havia denunciado o caráter rotineiro no uso de determinados efeitos estéticos na literatura que acabariam por esvaziar a força das palavras, lhes empurrando, através de um reconhecimento automatizado, para a sua derradeira morte. O trabalho estético deveria ‘ressuscitar a palavra’ através de novos procedimentos. Ao invés das convenções já bastante codificadas que estavam sendo usadas na literatura e nas artes pictóricas no intuito de *representar* a vida em sua complexa teia de significados, ele passa a demonstrar, através de sucessivos artigos, os mecanismos que podem dificultar a forma e prolongar assim a percepção, produzindo o

estranhamento e revitalizando a força da experiência sensível. A pesquisadora Olga Guerizoli-Kempinska (2010), nos apresenta alguns destes procedimentos que foram descritos por Chklovsky em sua produção teórica vinculada a Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (OPOJAZ).

“(…)o procedimento de “quebrar palavras” para potencializar o alcance emocional de sua sonoridade praticado por poetas futuristas (em “Saiu o livro de Maiakovski ‘Nuvem de calças’”, de 1915, e “Sobre a poesia e a linguagem trans-mental”, de 1916); o procedimento de criar uma barreira psicológica através do procedimento da “ilusão cintilante”, possibilitada pelo desvelamento das convenções da representação teatral (em “Sobre a barreira psicológica”, de 1920, e “A respeito de ‘Rei Lear’”); vários procedimentos da construção da novela e do romance, tais como contraste, paralelismo, deformação de proporções, retardação, encaixamento, colocação em fileiras (em “A construção da novela e do romance”, de 1921); o procedimento da digressão (em “A literatura além do assunto”, de 1921). (...) Esta longa lista de procedimentos analisados por Chklovski não é exaustiva, mas já é possível constatar que se trata em todos os casos de artifícios formais suscetíveis de impossibilitar uma percepção fácil e que o procedimento geral de estranhamento está sendo trabalhado através de uma acumulação de análises de procedimentos particulares. (GUERIZOLI-KEMPINSKA, 2010, 68)

O que achamos importante reter desse levantamento são as possibilidades de prolongar a experiência através do uso de renovados artifícios estéticos, levando em conta a historicidade própria dos meios. Desta forma, não haveria um procedimento padrão que possa ser usado nas artes como garantia de um efeito desestabilizador potencialmente rico em produção de sentidos. Os efeitos devem ser buscados ali onde o *estranhamento* se insinua na experiência sensível, revelando algo novo diante daquilo que parecia já conhecido.

Para Darko Suvin, o *estranhamento cognitivo* é provocado em decorrência do aparecimento de um *Novum*, elemento narrativo que faz surgir algo novo ou desconhecido do universo empírico

do autor/leitor (SUVIN, 1979, 419), podendo ser “qualquer aparelho, engenhoca, técnica, fenômeno, localidade espaço-temporal, agente ou personagem” (SUPPIA, 2007, 178).

Ancorado em sua distinção entre a fantasia e o viés realista da ficção científica - seu foco de interesse - Suvin sugere que o *novum* será mais adequado em causar o estranhamento cognitivo na medida em que constrói um quadro imaginário complexo que possa transfigurar o realismo e suscitar um conhecimento crítico acerca da realidade que experimentamos através dos sentidos.

Todas as deduções e correlativos epistemológicos, ideológicos e narrativos do *novum* levam à conclusão de que a ficção científica importante é um modo especificamente indireto de comentar o contexto coletivo do autor, que geralmente resulta num comentário surpreendentemente concreto e agudo. (SUVIN, Darko, 1979, 81, apud SUPPIA, Alfredo, 433)

Um dos pressupostos mais relevantes de sua concepção teórica sugere que o trabalho crítico só pode ser plenamente desenvolvido a partir de um viés imaginativo/criativo, que não se restringe apenas a uma racionalidade pré-constituída. A ficção científica seria o gênero na literatura com maiores possibilidades de alargar o campo próprio da língua, o campo semântico, pois uma de suas tarefas é dar a perceber os limites das apreensões cognitivas do real. Mas para efetivar essa tarefa, o gênero precisa das ferramentas conhecidas (as convenções linguísticas em seus diversos usos e processos mutacionais), o que lhe obriga a suscitar campos estranhos e variados, como neologismos e outros recursos poéticos e inventivos.

Outro desafio que seu conceito sugere é a necessidade crítica em se manter na linha tênue entre o familiar e o estranho, pois o *novum* deve ser validado dentro de uma lógica cognitiva, racional, mesmo nos parâmetros imaginativos, mas simultaneamente deve provocar o estranhamento lançando a compreensão para uma zona indeterminada, ambígua, paradoxal. Ele retoma a concepção de Brecht em seu teatro épico e em suas estratégias de distanciamento, onde o verdadeiro *reconhecimento* do tema deve emergir da estranheza provocada pelos procedimentos estéticos. Mas ele se distancia tendo em vista alguns procedimentos próprios de cada meio, e poderíamos acrescentar, seus regimes em uso ao longo de sua historicidade.

Porém, algumas considerações sobre o efeito de distanciamento (*V-Effekt*) em Brecht nos guiará numa reflexão histórica para pensarmos o surgimento e o contexto do conceito de *estranhamento* (*ostrannenie*, em Chklovsky) nas artes e, especificamente, em seu uso potencial nas operações de *montagem* no cinema.

2.2 Compor o Caos: as desordens do mundo

Ao se debruçar sobre o trabalho poético de Brecht desenvolvido em seu exílio entre 1933 e 1948, o filósofo francês George Didi-Huberman nos mostra como o processo de escritura se forja na tomada de uma posição. Posição que diz respeito ao lugar em que o artista se encontra diante do mundo e em suas táticas de produzir um pensamento a partir de determinadas condições de saber, de conhecimento.

“Para saber é preciso, pois, manter-se em dois espaços e em duas temporalidades ao mesmo tempo. É preciso “implicar-se”, aceitar entrar, afrontar, ir ao coração, não bordejar, decidir. É preciso também – porque o ato de decidir acarreta isso – “afastar-se” violência do conflito, ou então ligeiramente, como o pintor quadro se afasta de sua tela para saber em que ponto está seu trabalho(...) Esse movimento tanto é ‘*aproximação*’, quanto ‘*afastamento*’: aproximação com reserva, afastamento com desejo”. (HUBERMAN, 2017, 16)

É o movimento que age nas duas direções que cria as possibilidades de um saber. Na imersão pura nada se sabe. Na abstração total sabe-se tampouco. O que este movimento sugere é a dialética de um pensamento crítico, de um saber que se produz no enlace com o mundo, com seus fatos, seus acontecimentos, seu cotidiano em constante produção, mas na reserva de um espaço poético, onde as coisas podem ser rearranjadas, dispostas em novas ordens, (des)montadas, até que “as ‘desordens do mundo’, objeto central da arte, segundo Brecht, possa dar lugar a algo como um ‘caos composto’” (HUBERMAN, 2017, 76).

‘Compor o caos’ nos sugere a instabilidade de uma imagem política do mundo que entra em relação com uma poética e uma dialética do ato criador, possível de um saber através de sua posição. Trata-se mais de produzir, no objeto artístico, uma distância que abra espaço para o pensamento crítico e, a partir daí, uma tomada de posição.

Em Brecht, essa distância estaria no ato de *mostrar* o próprio *material* que o artista dispõe. Em seus diários,⁴¹ produzidos no período de exílio, seriam as fotos recolhidas dos jornais e os versos curtos produzidos em situações onde a velocidade da escrita e a necessidade de partida se impõe enquanto condição de trabalho. Distância da imagem e da palavra no procedimento de colagem e disposição dos elementos. Na base de seu teatro épico, o efeito de distanciamento é inerente a crítica da ilusão, e o distanciamento seria “mostrar mostrando que se mostra, e assim dissociando – para melhor demonstrar a natureza complexa e dialética do que que se mostra” (HUBERMAN, 2017, 63).

Do distanciamento à *estranheza*, que suscita uma impressão renovada e inabitual naquele que vê os elementos desarticulados e se surpreende com a imprevisibilidade do efeito e a singularização dos objetos estéticos. Nesta passagem, reside toda uma crença no trabalho da dialética em desmontar a ordem, para remostrar a política no palco dos acontecimentos estéticos.

⁴¹ Os objetos de análise da obra de Brecht tomado por Didi-Huberman são os seus diários escritos em seu período de exílio: *Diário de Trabalho* e *ABC da guerra*.

Em Brecht, a instauração do estranhamento na experiência artística renova e incita a capacidade de um exercício de razão crítica. A sua busca é pelo engajamento político através da tomada de consciência. Não se confunde com a entropia, que impossibilita e interrompe o fluxo de um pensamento e nem tampouco com o bizarro, o *nonsense*, o incompreendido por excelência.

‘Compor o caos’, fazendo da montagem a arte da dialética que cria as distancias para que a contradição possa emergir no interior de uma unidade. No cinema de caráter mais narrativo seria aquilo que se interpõe entre a trama e a fábula, fazendo ver as articulações que agem desmontando a lógica da causalidade para revelar a desordem em processo. Neste sentido não há uma suspensão ou pausa narrativa, mas saltos que revelam os intervalos, o caráter parcial e fragmentando de qualquer imagem que age sempre em relação, em processo, em constante devir.

Mas como pensar o caos como uma categoria política? No que a desordem pode fazer surgir em nosso tempo e agir para alargar uma experiência sensível? E como o caráter processual de um sistema de gêneros narrativos pode se abrir para a desmedida de suas relações, mas ainda recolher os refugos⁴² de um reconhecimento? Como encarar a contradição de um *estranhamento cognitivo* que age na desarticulação de um sistema de signos, ao mesmo tempo em que garante a sua perpetuação e unidade, posto que se trata de sua estrutura formal?

Os filmes brasileiros que dialogaram com o gênero na década de 2010, feitos dentro de um cenário político de instabilidade e de desmonte generalizado, propõe inovações no campo estético, mas não soluções ou programas no campo político. O efeito de *estranhamento* nestes filmes só pode acontecer na medida em que abre espaço para que a desordem seja vislumbrada como uma poética em ação. Se no distanciamento *Bretchiniano* – comprometido com um programa de revolução estética –, algo tem que ser mostrado para que a ilusão se desfaça e a tomada de consciência possa engajar os espectadores na luta pela implementação de um sistema socialista, aqui, o momento é outro.

Não se trata mais na crença de uma vanguarda artística e de uma revolução total nas formas de vida. Tampouco de uma denúncia da sociedade do espetáculo e da indústria cultural. Não se trata de tomar partido, mas sim de demarcar posição, aguçar a escuta ao redor, multiplicar os pontos de vista revelando novas geografias, implicar os corpos no gesto da encenação. Recolher os cacos de uma catástrofe em andamento para fazer surgir uma imagem dialética que perfure a história dos vencedores, criando as condições para que o saber seja possível, não como acúmulo do pensador, mas como práxis, ação transformadora engendrada pela feitura do próprio filme.

⁴² Filmes que se valem do reconhecimento enquanto pertencente a tradição de um gênero, mas também do reconhecimento de sua distância diante daquilo que configura os procedimentos mais usuais em determinada acepção do gênero.

2.3 O caos como sensação

Em outros termos, diremos que o caos é o inesgotável abismo de onde emerge toda a criação. É o que nos mostra *Deleuze e Guatarri*: o caos que age em detrimento da racionalidade, da ordem, das opiniões correntes. Há sempre um caos no fim do precipício, que combate todas as significações dominantes, todos os imperativos da razão. Mas o caos em si é uma desmedida inapreensível, é violento demais para ser tocado. É preciso então que ele exista enquanto visão e sensação. A arte age combatendo esse caos originário, que seria esse abismo sem-fundo, onde o artista irá mergulhar para fazer surgir novas paisagens intensivas através de composições. É no plano da composição que o caos pode ser recortado e vir à tona como *caoide*.

“A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou a sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce – um caos composto – não previsto nem preconcebido. A arte transforma a variabilidade caótica em variedade caoide ... (DELEUZE, GUATARRI, 1997, 241)

A arte, assim como a filosofia e ciência, também é um dos caoide do caos, uma de suas “filhas”, e traça planos de composição em sua luta constante contra a massa informe e confusa do caos. “O artista traz do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser no sensível, um ser da sensação (...)” (DELEUZE, GUATARRI, 1997, 238). O artista se aproxima do caos em sua irresistível força de atração. Mas deve manter uma distância segura para não cair em seu abismo indiferenciado, os buracos negros. É preciso prudência, para não sucumbir à loucura, a embriaguez total, mas é preciso coragem, para não se deixar derrotar por um inimigo pior: a *doxa* das opiniões correntes, as imagens clichês.

A opinião que protege do caos - que se torna o pouco de ordem necessária para esse gesto de aproximação - deve ser logo traída, abandonada, pois o ato criador pressupõe uma afinidade com o caos. E são as variedades estéticas na arte que nos dá uma visão - como sensação diferenciada - dessa luta e desse devir do artista na sua obra. A tela em branca de um pintor já está cheia de imagens clichês. A (des)montagem dos elementos sonoros em uma peça sinfônica desenha novos planos intensivos de composição, são os campos de força.

Mas para que o ato criador aconteça é preciso que haja uma contemplação pura, que haja uma sensação. É preciso compor um plano de sensação, que está na retaguarda de outros planos, pois se trata de uma excitação que conserva as vibrações que emergem de outros planos, como as conexões da percepção-ação que engendram mecanismos psíquicos, dinamismos cognitivos, toda uma lógica do funcionamento cerebral. Deleuze e Guatarri nos indica uma diferenciação entre os mecanismos sensório-motores que agem em ação e reação - como reconhecimento automático, habitual - e o plano da sensação que conserva ao contrair as vibrações e ao criar novos planos de composição:

“A sensação é contemplação pura, pois é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si mesma à medida que se contempla os elementos do que se procede. Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação. A sensação preenche o plano de composição, e preenche a si mesma preenchendo-se com aquilo que ela contempla”. (DELEUZE, GUATARRI, 1997, 250)

Em sua lógica de funcionamento dentro da experiência fílmica a *contemplação* seria algo que conserva o *pathos* de uma situação dramática, a linha empática que atravessará as ações narrativas arrastando sua carga vibrátil, sem dispersar sua energia acumulada. Se difere da identificação emocional, pois não se trata de uma projeção de caráter psicanalítico que só pode ocorrer no regime da transparência narrativa. A contemplação seria a visão que faz durar um efeito de *estranhamento* na tensão de sua ambiguidade entre o familiar e o inquietante, algo que revela a face do conceito em seu uso Freudiano, o *unheimlich*, a desfamiliarização. Se difere do sublime, que está ligado ao conceito de maravilhoso, o transbordamento dos sentidos, uma fascinação estética que adere a imersão ao reino do incognoscível.

2.4 Era uma vez Brasília: contemplar o caos

Este caráter contemplativo do caos - essa carga vibrátil - é o elemento que conduz a narrativa de *Era uma vez Brasília* [2017] de Adirley Queirós, que ao lado de *Branco Sai, Preto Fica* [2014] seu filme anterior, forma um díptico sobre o cotidiano da experiência distópica nas vivências periféricas do Brasil. Em ambos os casos trata-se de viagens no tempo, onde personagens do futuro se perdem em suas missões e acabam caindo em Ceilândia no tempo presente, distrito localizado no entorno de Brasília, capital do País, e região em que vive o realizador dos filmes.

O filme se passa no ano zero pós-golpe, numa referência direta ao golpe parlamentar de 2016 que destituiu a presidenta em exercício Dilma Rousseff. Toda a trama é costurada por trechos sonoros extraídos de contextos reais que revelam gradativamente um processo de *impeachment* em andamento sendo tecido pelas instâncias jurídicas e políticas que ocupam os centros do poder, episódio recente da história brasileira. No final do processo e do filme, Michel Temer assume a presidência e lança o seu projeto de governo intitulado “ponte para o futuro” (fig. 5), com medidas de ajustes de contas e controle fiscal claramente aliados as elites econômicas e contrário a qualquer perspectiva de melhoria à classe trabalhadora.

Se em *Branco Sai, Preto Fica* havia uma trama de vingança que se desenhava ao longo da narrativa para culminar em um clímax e numa catarse possível para populações periféricas e oprimidas historicamente – mesmo no plano do imaginário e no campo do sensível –, *Era uma vez Brasília* extrai sua força no gesto de negação e de recusa em aderir qualquer narrativa que possa conectar os fatos em uma mesma continuidade. Diante de uma ruptura de tamanha proporção, a força possível e estética do cinema não seria disputar uma narrativa em curso, mas sim suspender -

mesmo que momentaneamente - a lógica que garante o cinismo dos discursos e dos processos políticos seguir existindo em seu equilíbrio aparente.

Figura 5 - Personagem tenta iluminar a ‘ponte para o futuro’ com a sua lanterna de pilha fraca.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

A narrativa do filme sofre os abalos do golpe em sua própria estrutura mutilada, incerta, vacilante, desarticulada. Não se trata de narrar o golpe - pois isso já está sendo feito pelas narrativas históricas, pelas narrativas da disputa do poder em curso -, mas sim de assumir radicalmente o golpe como um corte, uma ruptura, um estado de instabilidade que possa revelar a precariedade do discurso que legitima o poder em continuar existindo.

Não se trata apenas de uma revolta contra o golpe de 2016 ou contra a traição de um partido com seus eleitores, ou de uma liderança traída pelos seus aliados. A revolta é contra todo um pacto continuado ao longo de uma história de exploração e de opressão sobre os povos subjugados pelo poder, pelos interesses das elites dirigentes, pelo racismo estrutural que fundam uma sociedade na base do patriarcado. Diferente da revolta que culmina na explosão em *Branco Sai, Preto Fica*, a revolta em *Era uma vez Brasília* vem de um lugar mais profundo e caótico que só pode ser vislumbrado como um gesto de contemplação de uma catástrofe em andamento.

Neste sentido, o filme mostra que o progresso idealizado em qualquer direção - algo que toca nas diferentes perspectivas ideológicas dos cenários utópicos em construção - só pode se revelar após expor a desordem do mundo e o estado infernal no qual ele se encontra. Em uma de

suas passagens, Walter Benjamim, já indicava esse caminho para o historiador dialético que deseje lidar com o progresso enquanto conceito.

‘O conceito de progresso deve ser fundamentado na idéia de catástrofe. Que “as coisas continuam assim” – eis a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação. Assim, Strindberg afirma (em Rumo a Damasco?): o inferno não é aquilo que nos aguarda, e sim esta vida aqui.’ (BENJAMIN, 2009, 515)

O progresso é o elemento central que (des)articula a própria narrativa e que só pode ser mostrado como blocos independentes de imagens/sons, algo que interrompe a circulação pela via dos vínculos da causalidade, para promover sentido na ruptura, na fricção e nos intervalos.

2.5 As duas vias de produção do *efeito de estranhamento*

Em seu aparato narrativo o *estranhamento* se apresenta primeiramente em sua função mais imediata, a partir das marcas visuais e sonoras que irão instaurar o universo particular onde a trama se desenvolve - sua dimensão fabular - e que faz alusão a iconografia do gênero de ficção científica. Nos filmes brasileiros, temos duas vias distintas. Uma delas ressalta o *excesso dos artificios que aponta para a superfície da imagem*, onde os personagens se tornam caricaturas e o universo narrativo é percebido em sua generalidade, sua dimensão universal. São filme como *Sol Alegria*, *Batguano*, *Inferninho*, *A Seita*, *Medo do Escuro*, *A princesa morta de Jacuí* e *Divino Amor*. Em outra via, temos os filmes que buscam uma fricção de sentido mais direta com o contexto real/empírico de sua realização, e apostam no minimalismo do artifício para extrair uma poética do cotidiano estranhado, sua dimensão parcial. Filmes como *Branco Sai*, *Preto Fica*, *Era uma vez Brasília*, *Tremor Iê*, *Calma*, *Plano Controle*, *República*, *A misteriosa morte de Pérola* e *A noite Amarela* são alguns que vão nessa direção.

No primeiro caso, os filmes se colocam diante do impasse no qual a soma de artificios que deveria adicionar novas camadas ao *efeito de estranhamento*, corre o risco de perder a sua força de mobilização uma vez que é apanhado em sua normalidade diegética (internalizada na trama) e em sua conformação estética. Destituído de uma densidade que possa modular, sem fazer progredir os acontecimentos, o estado caótico pode vir a se tornar uma nova ordem, leve e funcional em sua dinâmica de equilíbrio permanente diante da heterogeneidade dos elementos visuais e sonoros.

Algo a se notar também por essa via do excesso será as formas encontradas para construir uma atmosfera filmica que esteja carregada dessa sensação de estranhamento. Isso vai ocorrer a partir do uso intensivo de cores saturadas (*Divino amor* e seu uso do neon), no jogo de luzes e sombras (*Medo do Escuro*), trilhas sonoras que criam ambiências desnaturalizadas, e

principalmente, no uso de elementos que evidenciam a própria fabricação da imagem, como o uso inventivo do *chroma key* (*Sol Alegria, Inferninho*)

Na segunda via, o contexto real/empírico se insere na fabulação como uma nódoa, uma ferida que sangra e se mostra em sua evidência sensível. Diferente do excesso e do *desejo do futuro porvir*, a depuração do artifício aponta para sentidos mais ligados a escassez e ao *passado que continua em ação*. São filmes que buscam extrair o máximo de potência imagética a partir de objetos e situações corriqueiras, que são exploradas a partir de diferentes tonalidades, como em um tom mais dramático (*Calma, Tremor Iê*), ou numa chave mais satírica (*Plano Controle*) e outras numa perspectiva de um passado que imerge no presente como assombração, fazendo o elo entre a ficção científica e o Horror (*A noite amarela, A misteriosa morte de Pérola*).

Em *Plano Controle*, 2018, dirigido por Juliana Antunes, o aparelho de celular e os serviços de telefonia são repensados em um contexto futurista em que os créditos do aparelho geram a possibilidade do usuário se teletransportar para outros espaços-tempos. Mas como acontece com as pessoas que não tem dinheiro para investir em planos mensais, o plano controle sugere essa falta de estabilidade do sistema, pois os créditos podem acabar nas situações mais imprevista. No caso do filme, a protagonista fica presa nos anos 90, e essa viagem temporal é exposta a partir de referências imagética do período, com trechos de filmes, séries e shows de bandas que suscitam o imaginário coletivo da época.

Em *Era uma vez Brasília*, também há uma cena sintomática dessa perspectiva da escassez e da falta de recursos materiais como sendo a realidade da vivência periférica e por isso do próprio filme em questão. Um grupo de personagens aguardam dentro de um carro o momento em que terão que perseguir um outro carro pelas ruas desertas de Ceilândia. Acontece que quando eles precisam começar a perseguição o motor do carro não sustenta a velocidade necessária e eles logo perdem o alvo de vista. Trata-se de um comentário crítico acerca da impossibilidade material de construir uma cena de perseguição nos moldes narrativos mais convencionais, mas ao mesmo tempo estabelece o seu próprio critério que permite fazer com que o filme exiba a sua própria *cena de perseguição*. Em outra cena, um carro/sucata cai do céu como se fosse uma nave espacial velha e danificada. Sem possibilidades de uso convencional, será apenas na exibição de sua queda (a partir do extra-campo) que algum tipo de impacto visual/sonoro pode ocorrer no espectador para que ele fique imerso no *estranhamento* desse filme que explora as viagens espaço-temporais ao se revelar como uma gerigonça enguçada (fig.6). O minimalismo do artifício é fazer da falha e do detalhe mais prosaico a sua condição de possibilidade de criar um mundo outro, onde o imaginário possa estender as suas redes.

Buscaremos agora nos deter em dois filmes de cada via, buscando os *efeitos de estranhamento* a partir das distintas estratégias que estes filmes nos apontam, como a construção do

espaço fabular; o horror existencial de caráter insólito; e a meta-reflexividade inerente às imagens enquanto objetos de elocubrações filosóficas.

Figura 6 - A Nave espacial em ruínas.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

2.6 Primeira via de *estranhamento*: Sol Alegria

Em *Sol Alegria*, a sua armadilha é a propensão a reflexividade e aos efeitos do binômio ilusionista/anti-ilusionista. Mas o seu compasso elegante e a sua dinâmica encantatória nos sugerem um *estranhamento* que age em um sentido menos usual, distante dos efeitos de ruptura e choque. Talvez mais ligado as utopias da frivolidade e da embriaguez romântica.

Lembremos o enredo: 2018, em um país governado por uma ditadura conservadora de matriz evangélica, uma excêntrica família embarca em um *roadmovie* no intuito de fornecer armas as células guerrilheiras em estado de resistência e atravessar o portal que os levará a um lugar mítico. Acompanhamos então o Pai, a mãe, o filho, a filha e o Toreba, em um percurso arquetípico onde o núcleo da família é o lugar ambíguo onde coexistem as forças libertadoras de arranjos revolucionários e das coletividades emergentes, mas também as forças de opressão e os assujeitamentos característicos de uma conhecida e velha ordem patriarcal.

Há uma linha continuada no enredo posto em movimento que revela a chegada ao lugar mítico como o clímax narrativo, o ponto final de um percurso torto e hesitante. Acontece que essa longa sequência final se revela um *tour de force* que gira em falso, plenamente concebido dentro de seu projeto estético, uma aposta radical na verdade dos artifícios e do espetáculo. Mas a lógica da ilusão se mostra bastante capciosa e corre o risco de ser capturada pela engrenagem alegórica de caráter mais simplista e representativa.

O que nos parece uma aporia, é que diante de seu público e na posse de seu espaço ideal - o teatro de arena - os personagens acabam por finalmente revelar as suas ‘verdadeiras identidades’, traindo a si mesmos e deixando entrever nas fissuras das máscaras o gosto amargo de uma má consciência de classe ou de uma culpa cristã. No momento mesmo em que resvala ao pisar na própria cauda, o efeito perde a sua graça cômica e se curva diante do drama, aderindo a uma ordem bastante reconhecível. É que ao recuar diante do estado permanente de alegria e das possibilidades infinitas na construção dos desejos, o discurso da filha que convoca o público (hipócritas) a um engajamento na transformação do mundo ao assumir o controle das máquinas revolucionárias nos parece bastante codificado pela lógica da fábula.

Mas o filme ainda nos guarda uma cartada final. Vemos então o carro tombado na estrada com os corpos ensanguentados e alguns personagens em desespero ao vivenciar o acidente. Em seguida, o artifício volta a operar em sua lógica anti-ilusionista e a tragédia deixa de ser vivida para ser visada pelos personagens que nos interpelam dentro do carro *parado/em movimento de recuo* mais uma vez em frente da imagem no *backprojection* (fig.7). A hesitação do movimento nos dá a medida do impasse ao recolocar todos os olhares da família na mesma composição do plano e suspender a viagem por não ter mais ponto de chegada, visto que o lugar mítico se revelou uma armadilha, uma falácia.

Figura 7 - Da imersão à tomada de posição: efeito anti-ilusionista e recuo diante da tragédia na sequência final do filme *Sol Alegria*.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Se no ato derradeiro da fábula e do percurso do enredo a moral vem agir e evidenciar os personagens imersos em suas interioridades psicológicas e contradições insolúveis, é no plano da composição da cena que a utopia se faz mais forte e a poética do caos mais presente. A beleza formal do filme em sua engrenagem narrativa e procedimentos estéticos se faz na relação de um movimento de câmera que desliza pelos espaços e nas articulações dos planos que criam *raccord* em todas as direções. O ápice dessa poética relacional se encontra nos planos compostos com muitos personagens e na construção de espaços labirínticos - visto em profusão na sequência do convento - onde a calma de uma paragem e a alegria dos encontros contagia o andamento do filme e ressalta o seu caráter musical.

De um quarto, passamos para outro, que passa por um jardim, que passa por uma estufa de plantação de maconha, que passa por um porão, que atravessa a sala de jantar com sua vasta mesa, que passa por baixo da mesa e que segue para um estábulo e para outro jardim. Em todos os espaços há sempre planos conjuntos, corpos habitando em harmonia, uma celebração do prazer e o êxtase de estar junto. O espaço torna-se liso, desliza em várias direções, revelando sempre outros espaços, criando uma geografia multifacetada. Há uma alusão aos afrescos, a arte sacra, ao barroco. A utopia do filme se encarna no excesso de suas figurações, na frivolidade das situações, no coro que canta em conjunto.

Mas essa beleza seria por demais harmônica caso não houvesse uma inquietação que age de forma subterrânea em toda essa sequência, e que gruda de forma inevitável nesta fábula ensolarada. É a dimensão da guerra. Pois se os inimigos estão no poder, suas forças de opressão precisam ser vistas e sentidas como aquilo que deve ser expurgado como algo intolerável, algo que pesa sobre as vidas impedindo a livre circulação dos prazeres e do estar junto. Na cena que ocorre na estufa da maconha, quando diversas freiras estão ocupadas a cuidar da produção de *cannabis* coletiva, a Mãe sente o aroma da erva enquanto uma freira, mais velha, esquece o fio da meada da conversa e se pergunta sobre o que ela estava dizendo, em uma condição familiar aos usuários de maconha em seus lapsos de esquecimento. Mas rapidamente ela encontra na memória e nos diz sobre do que se trata: ‘É a guerra. É a guerra’, e sorri de canto de banco.

A guerra traz consigo seus mortos, suas histórias de conflito e de violência. As imagens, também nos servem para lembrar das guerras, para nos fazer lembrar do passado, dos atos de resistências e das catástrofes que se acumulam e se avolumam no presente, na política, que é a guerra continuada por outros meios, como já diria Foucault. Uma das cenas mais deslocadas em toda a sequência do convento assume o tom onírico para nos recolocar diante das imagens daqueles mesmos personagens que compõe a família, mas agora, vistos em fotos envelhecidas pelo tempo, imóveis nas paredes tomadas por ramos de alguma planta que germina a memória dos antepassados.

A filha, com uma vela e um mapa caminha pela escuridão iluminando aqueles rostos que foram fixados no tempo, mas que ainda resistem em suas poses serenas e seguras da luta (fig. 8).

Figura 8 - Em uma sequência de clima onírico, a Filha encontra em uma parede fotografias antigas de seus pais em outros tempos de luta.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Um fato a ser notado no fio narrativo é que o inimigo figurado é facilmente abatido logo no início – o evangélico candidato a senador -, ou então ridicularizado como uma força inoperante, patética – os policiais que lhes perseguem nas estradas e leva uma chuva de merda da filha e do filho. O interesse do filme não é figurar o inimigo – pois ele já foi incorporado na formação dos desejos, nos mecanismos psíquicos, na sujeição social - mas sim fazer ver o tamanho da luta em sua dimensão histórica e em sua configuração no campo da fabulação. A narrativa abre espaço para subjetividades desviantes, para os corpos perseguidos, para os modos de vida que confrontam a ordem em sua sede de imposição da ordem, da moral conservadora e dos comportamentos vigentes.

O filme se abre em sua capacidade de mover uma anarquia dos sentidos e na orgia alegre dos encontros frívolos e musicais, mas é a lembrança da guerra que subjaz a sua potência de luta e que pode contaminar a beleza em sua fulguração exuberante e festiva.

2.7 Primeira via de *estranhamento*: *Inferninho*⁴³

Em sua aparente fixidez, clausura e imobilidade, o que o *inferninho* nos esconde e nos dá a perceber gradativamente é o percurso que transforma um lugar demarcado por suas fronteiras e repetições em espaço aberto e poroso aos fluxos dos acontecimentos e as mutações subjetivas da contemporaneidade. Marcado pelo excesso do artifício e da dramatização, *Inferninho* (2018)⁴⁴, filme dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes, se insere em um panorama recente do cinema brasileiro independente que busca, através da ficção e das potências do falso, criar pontes com o discurso da realidade dominante, em uma aposta política e estética do cinema como espaço privilegiado para o gesto da fabulação.

Pretendemos analisar quais procedimentos filmicos são utilizados na concretização desse espaço inventado, como por exemplo a emulação de um estúdio cinematográfico, a utilização do *chroma key*, o uso de fantasias e adereços que hiper-ficcionalizam os personagens e os efeitos de iluminação e cor.

Acreditamos que essa heterotopia do presente atua na constituição de um espaço relacional que propicia fissuras na fixidez das identidades e no estabelecimento das fronteiras do imaginário, que cerca e impossibilita aos espectadores a invenção de si e do mundo.

2.7.1 Espaço concreto, diegético e fabular

Ao tratar a categoria de *espaço* como uma palavra-chave em evidência em diversos campos do saber, o geógrafo David Harvey propõe uma distinção que possa ser útil conceitualmente para indicar significados mais específicos no uso do termo. Partiremos como base de sua divisão tripartite no intuito de refletirmos sobre o espaço em *Inferninho*, propondo termos correlatos que possam ser mais eficazes na análise cinematográfica. Dessa forma, propomos que o espaço absoluto, relativo e relacional seja aqui tratado em termos de espaço concreto, diegético e fabular.

Em cinema, por *espaço concreto*, pensamos o equivalente a uma *locação*, termo designado no processo de pré-produção de um filme para o lugar determinado onde irá ocorrer a filmagem. Em *Inferninho*, ao concentrar praticamente toda a ação do filme em apenas um lugar - o bar homônimo - podemos afirmar que a construção material desse espaço nos indica uma série de

⁴³ Ensaio apresentado no XXIII SOCINE (2019) sob o título ‘O espaço fora do lugar no filme *Inferninho* (2018).

⁴⁴ Neste ensaio, usaremos *Inferninho* (inicial maiúscula) ao nos referirmos ao nome do filme, enquanto *inferninho* (em minúsculo) ao se tratar de um bar ou outro espaço que possa se adequar ao termo.

procedimentos narrativos/estéticos que será determinante para a concretização do filme como um todo.

Trata-se de um modo de filmagem que podemos aproximar de um modelo-estúdio, que aponta para um espaço hermeticamente fechado, onde a ausência de luz e o isolamento acústico gera as condições ideais para que um ato criador seja sentido como gesto de controle a partir da manipulação de elementos utilizados para fins específicos. Como o ateliê de um artista visual... um palco teatral vazio de cenografia... uma página em branco de uma escrita em potencial... o estúdio cinematográfico é um não-lugar onde uma ‘realidade ausente’ abre espaço para uma realidade fabricada.

Utilizado como modelo predominante em contextos onde o cinema está plenamente estabelecido como uma indústria – notadamente o caso de *Hollywood* – a filmagem em estúdio não é uma prática recorrente no cinema independente brasileiro, que historicamente encontrou seus picos de força e potência estética no entrelaçamento com a matéria bruta do real. Nesse sentido, a utilização do modelo-estúdio nos aparece como um gesto inventivo e provocador, abrindo fértil terreno criativo para outros possíveis filmes que possam se constituir dentro desse modelo⁴⁵.

Importante ressaltar que por não se tratar de um estúdio cinematográfico já construído para esse fim, o modelo-estúdio no cinema brasileiro independente requer um gesto inventivo na própria escolha da locação onde se realizará o filme. Em *Inferninho*, foi utilizado o ateliê rural Alpendre⁴⁶, espaço de criação do artista cearense Alexandre Veras, localizado no município de Cascavel/CE.

Do processo ao filme em si, esse modelo-estúdio que se estabelece como espaço material - absoluto, concreto, controlado - faz eco ao *inferninho* de Deusimar, bar herdado pela proprietária que aparece no filme como sendo o lugar dela por excelência, o seu lugar de origem e de pertencimento, um lugar que ela pode chamar de seu.

Através de uma iluminação pontual, que prioriza os feixes de luzes num ambiente majoritariamente escuro, cores saturadas e enquadramentos equilibrados, o bar vai se constituindo como o território privilegiado onde Deusimar exerce controle sobre o seu mundo e sobre a constelação de personagens que lá trabalham e frequentam. Em diversas cenas fica notório a sua personalidade imperativa, taciturna, ríspida, mas fundada em uma enorme generosidade e senso de

⁴⁵ Não queremos afirmar que se trata de um modelo de filmagem ausente no cinema brasileiro, mas sim que o seu uso criativo em *Inferninho* e a visibilidade que o filme teve em circuitos de legitimação do cinema independente de viés mais artístico possa renovar o interesse por esse método de filmagem. Outro filme que achamos importante destacar nesse contexto é *Batguano* (2014), dirigido por Tavinho Teixeira, que também faz uso criativo desse modelo/espaço. Nos parece inclusive, que *Batguano* é uma referência estética de grande importância para o filme *Inferninho*, mas não trataremos desse assunto aqui neste ensaio.

⁴⁶ Neste caso, e muito possivelmente pelo fato do espaço já ser um ateliê, o lugar já deveria ter condições ideais para a realização do projeto. Mais criativo e inusitado acontece no caso do filme *Batguano*, onde foi usado como local de filmagem um galpão abandonado em Mamanguape/PB, que se trata de uma fábrica de privadas desativa. Neste sentido, alguns elementos já presentes no espaço foram incorporados criativamente ao filme, se distanciando de uma idealização pueril do modelo-estúdio.

justiça e humanidade, evocando o habitual carisma das donas e donos de bares noturnos reconhecíveis em outros inferninhos do nordeste e, provavelmente, do mundo⁴⁷.

No bar inferninho há um ritual diário onde todos parecem conhecer e se adequar plenamente as suas posições. Nesse sentido, *Inferninho* nos é apresentado como um lugar fixado num imaginário desviante, uma espécie de *locus* de aceitação da diferença e do *outsider*.

Pensamos este lugar em detrimento ao espaço, tal como proposto por Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano* (1994). Para ele “o lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos das relações de coexistência... um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade” (CERTEAU, 1994, 201).

Inicialmente, o bar inferninho é mostrado como esse lugar determinado, onde um véu de aparente beleza e suavidade paira harmonicamente sobre todos os cantos, iluminados por uma luz difusa e espectral, onde o brilho cintilante da lantejoulas coexiste com o mofo das paredes envelhecidas. Logo na primeira sequência há uma série de planos embalados por uma música romântica que mostra os personagens praticamente imóveis, vivendo mecanicamente os seus papéis. Mas o portão que dá acesso ao bar se abre e o marinheiro (estrangeiro) surge despertando a curiosidade de todos ali presentes.

Porém, é nesse *espaço diegético*, onde acompanhamos o percurso da crise da personagem Deusimar, desencadeada a partir do encontro/desencontro com o personagem do Marinheiro, e da própria impossibilidade de que o bar se mantenha intacto diante das questões que atravessam o mercado imobiliário e as relações sociais criadas dentro de um sistema capitalista capilarizado, que o equilíbrio em *Inferninho* é rompido para que as tensões e conflitos venham desestabilizar o lugar e criar as condições de um espaço aberto e dinâmico, onde imprevistas relações podem se dar e o todo-mundo se ampliar em sua inquietante complexidade, se inserindo simbolicamente no tecido narrativo do filme.

A imagem do portão será recorrente ao longo do filme para marcar a fronteira que define o inferninho e assim figurar as relações entre o dentro e o fora. Os planos de chegada de novos personagens funcionam como disparadores da narrativa e os planos mais fechados no cadeado demarca frontalmente a metáfora central da fábula que se desenha gradativamente ao longo do filme.

⁴⁷ Nota estritamente pessoal: Evoco aqui a lembrança de Nazaré, ex-proprietária de um quiosque da praça da paz, no bairro dos bancários, em João Pessoa/PB. Como frequentador, pude notar como a personalidade de Nazaré era determinante para atrair a fauna peculiar que frequentava o seu bar nas madrugadas mais prosaicas da cidade. Nazaré faleceu a dois anos atrás e sua morte foi lembrada e mencionada por diversas pessoas que lá frequentavam. Ela dificilmente sorria e não gostava de ser interrompida enquanto assistia sua novela na televisão. O nome de seu quiosque era sol nascente. Nota de falecimento: <http://www.pbhoje.com.br/noticias/24203/morre-dona-nazare-uma-das-mais-antigas-e-carismaticas-comerciantes-da-praca-da-paz-em-joao-pessoa.html>

Ainda dentro do espaço material (estúdio) e do espaço diegético (bar), há um dispositivo que funciona como outra demarcação de fronteira, mais fluida e porosa do que a metáfora do portão e cadeado. Trata-se do uso do *chroma-key*, que simultaneamente circunscreve ainda mais o filme nos limites do modelo-estúdio, enquanto se abre a possibilidade de expandir diegeticamente os espaços narrativos por onde transcorre a ação. O que o estúdio em sua concepção ideal faz com o espaço concreto da filmagem (a locação), o *chroma-key* faz com o espaço imagético da tela: um espaço liso, por onde as imagens de qualquer lugar podem deslizar indefinidamente substituindo as relações entre figura e fundo.

Vale ressaltar que num primeiro momento, o *chroma-key* é usado para materializar na tela o sonho de Deusimar, onde a cabeceira da cama se transforma na proa de um navio a chegar na mítica América ao lado de seu amado marinheiro. Num segundo momento (fig.9), o *chroma-key* é usado para possibilitar narrativamente a Deusimar fazer sua grande viagem pelo mundo. Nesse salto, do sonho a viagem ‘real’ da personagem, toda uma crença no gesto da fabulação a construir um mundo sempre em vias de se fazer, de se descobrir, de se inventar. A verdade no cinema seria a fabulação do real, como gesto inventivo e criador possível de desestabilizar momentaneamente as normas condicionantes que determinam os modos de vida e a fixidez das identidades.

Figura 9 - Dois momentos do uso do *chroma-key* em *Inferninho*.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

O percurso de Deusimar fabula a passagem de um lugar de recolhimento e clausura a um espaço relacional, múltiplo, aberto a potência criadora do relato e das experiências vividas e ainda

por viver. Como ressalta Certeau, “existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de moveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram” (CERTEAU, 1994, 201).

O tempo da narração, ou do relato, é detonador de um espaço fabular em criação, eclode a fixidez imóvel do absoluto e instaura o espaço movediço de uma subjetividade atuante. No filme, é a chegada de Deusimar após sua viagem pelo mundo que cria essa condição ao afirmar o tempo como um vetor de múltiplas direções - quanto tempo durou sua viagem? Em que tempo se localiza o inferninho? -, irrompendo o imperativo de um tempo único e linear. Ela reencontra o inferninho e se surpreende ao perceber que tudo continua como ela deixou. Trata-se do efeito de *estranhamento* central do filme.

Mas o que Deusimar não sabe e vai descobrir aos poucos é que agora ela é estrangeira em seu próprio lugar. Construiu uma ponte para si como gesto inventivo que lhe devolveu a possibilidade de sonhar/viver em um mesmo espaço de fabulação.

“(…) de sorte que cruzando a ponte para lá e para cá e voltando ao recinto fechado, o viajante aí encontra agora o outro lugar que tinha a princípio procurado partindo e fugindo depois voltando. No interior das fronteiras já está o estrangeiro, exotismo ou *sabbat* da memória, inquietante familiaridade. Tudo ocorre como se a própria delimitação fosse a ponte que abre o dentro para seu outro” (CERTEAU, 1994, 215).

Do espaço absoluto/concreto que garante as condições em que possa se exercer uma ação criadora, ao espaço relativo/diegético, onde a construção de pontes e a transgressão das fronteiras são gestos necessários para que o relato possa ativar o fluxo dos acontecimentos, há por sua vez o espaço relacional/fabular, abertura radical que atravessa as subjetividades movediças e faz circular a diversidade de saberes e práticas. Há um caminho e um risco a desvendar, pois como sugere David Harvey “é aqui, sobretudo, que consiste a transformação das subjetividades políticas. A relacionalidade é enganosa, se não mesmo impossível de apreender, mas nem por isso é menos essencial” (HARVEY, 2015, 16).

Como também sugere Certeau, o espaço – aqui já pensado em termos relacionais – “estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação” (CERTEAU, 1994, 205). A palavra (obra) plural já não corre em sentido único e nem se deixa manipular pelo controle do gesto ordenador, mas implode o referencial ao se lançar na teia das significações que se espalha por todas as direções. Nesse curto-circuito em potencial, buscaremos reter o complexo jogo de identidades que se enreda no tecido narrativo do filme e traçar algumas notas que possam sugerir uma política progressista que leve em conta a imprevisibilidade e o descontrole como a desmedida dos processos relacionais.

2.7.2 Por uma estética da relação: o caos mundo das imagens em movimento

Em sua poética da diversidade, o poeta, ensaísta e teórico antilhano *Édouard Glissant* desenvolve as suas reflexões buscando apontar para uma postura política atenta ao conceito de identidade e lugar em termos relacionais. Em sua poética, é no entrelaçamento das culturas/identidades - levando em conta as afinidades eletivas, mas também os dissensos e os conflitos em latência – que o caos-mundo se apresenta em toda a sua beleza e complexidade tendo em vista a imprevisibilidade dos processos. É a ciência do caos, que por sua vez, afirma que existem sistemas dinâmicos determinados que se tornam erráticos.

Como sabemos, esse processo que cria zonas de contato e encontro entre diferentes culturas se estabelece, na maioria dos casos, a partir de relações de forças terrivelmente assimétricas movidas por interesses unilaterais que visam a manutenção do *status quo* e de um sistema capitalista predatório e colonizador. Porém, o que Glissant nos faz perceber nesse emaranhado cultural que constitui a história dos povos no tempo presente é a dimensão dialógica e errática que propicia influências recíprocas entre as culturas a partir da imprevisibilidade inerente às relações.

“O que constitui o ‘Todo-o-mundo’ não é o cosmopolitismo, que é uma transformação negativa da Relação. O que constitui o ‘Todo-o-mundo’ é a própria poética dessa Relação, que permite sublimar, em pleno conhecimento de si e do todo, o sofrimento e a anuência, o negativo e o positivo, ao mesmo tempo” (GLISSANT, 2005, 107).

Acrescenta ainda que é apenas na prática dessa poética que o Todo-o-Mundo se torna uma desmedida capaz de superar as “velhas impossibilidades que sempre determinam as intolerâncias, os massacres e os genocídios” (GLISSANT, 2005, 108).

Nesse sentido, a poética proposta por Glissant recusa qualquer pressuposto que vá em direção a uma postura política de viés regressiva, reacionária e recalcada, encarcerada em si e na recusa do Outro.

“(…) é preciso nunca hesitar em defender o oprimido e o ofendido; entretanto, o problema hoje é conseguir mudar a própria noção de identidade, a própria profundidade da vivência que temos de nossa identidade, e concebermos que somente o imaginário do Todo-o-mundo (isto é, o fato de que eu possa viver em meu lugar estando em relação com a totalidade-mundo), somente esse imaginário pode nos fazer ultrapassar essas espécies de limites fundamentais que ninguém quer ultrapassar” (GLISSANT, 2005, 108).

Em consonância com Glissant, acreditamos que os modos de visibilidade e criação dessa poética das relações nos aparece como um problema geral que as artes devem enfrentar na contemporaneidade, fazendo surgir pontes por onde as identidades possam se mover ao conceber uma língua que seja capaz de entrar em relação com todas as outras línguas, falar com uma *multilíngua*, como sugere Glissant.

2.7.3 *Inferninho* como laboratório das mutações subjetivas

É nessa perspectiva da *multilinguagem* que *Inferninho* nos apresenta o seu teor de *estranhamento*: nas formas de representação dentro do espaço narrativo (como aludimos acima no que chegará a concepção do *espaço fabular*) e na constituição das personagens - questão que leva em conta a política identitária, mas também as relações alegóricas da fábula, e que iremos tratar logo a seguir - e no que se refere a espessura do artifício⁴⁸, as relações entre as matérias e os fluxos de energia cinética, e os jogos de alusões.

Sabemos que no cinema de caráter mais narrativo será o mecanismo psíquico que provoca a identificação emocional entre o espectador e os personagens aquilo que garante a força da dramaturgia e a crença na ilusão de realidade. Jogo de projeções em seu aparato técnico e psicológico, a experiência-cinema propicia uma espécie de laboratório da subjetividade, pois ao presentificar e duplicar o mundo real na ficção cinematográfica, também evoca um espaço heterogêneo que faz surgir outros mundos ao entrar em relação com a memória, os desejos, os anseios e as demais atividades potencialmente criadoras do gesto espetacular.

Em *Inferninho*, o *multilinguismo* proposto impregna os corpos-ficções como subjetividades cambiantes, onde os personagens são provisoriamente destituídos de um psicologismo e uma história de vida singular, para dar passagem a todo um repertório de símbolos reconhecíveis que possam habitá-los momentaneamente. Paradoxalmente, a caricatura, a fantasia e a maquiagem, depura os personagens das singularidades para que eles possam se tornar seres translúcidos - entrando em relação com o repertório imagético que evocam – mas simultaneamente lhes confere um caráter excepcional, extraordinário, patético (no sentido de *pathos*) evocando as suas faces opacas. São seres alegóricos a animar uma fábula moral (por isso translúcidos), mas também são seres encarnados em corpos-ficções, que mesmo eventualmente cansados... continuam belos, a sustentar eternamente as suas condições de personagens⁴⁹.

A força aqui é justamente ao desfazer a hierarquia que submete a ficção ao real. Em *Inferninho* é preciso se lançar no espaço cinematográfico/fabular, não como o escapismo de uma ficção a revelar mundos utópicos ou desejos secretados no inconsciente espetacular, mas sim como quem se lança no caos-mundo ao entrar em deriva pela multiplicidade das imagens que configura o excesso de fluxos na contemporaneidade e aprende a falar em todas as línguas, a se lançar na poética da relação e ao se abrir à imprevisibilidade dos processos subjetivos.

⁴⁸ Faço menção aqui à crítica *A espessura do Artificio*, escrita por Victor Guimarães na Revista Cinética [Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/a-espessura-do-artificio/> Acesso em 01 de maio de 2022] mas também a perspectiva que estamos trabalhando neste capítulo em relação ao excesso de artifício como fator determinante na segunda via da produção de *estranhamento*.

⁴⁹ Faço menção aqui à crítica *Deixa eu pintar o meu nariz*, escrita por Pedro Henrique Ferreira na Revista Cinética Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/deixa-eu-pintar-o-meu-nariz/> Acesso em 01 de maio de 2022.

Este percurso é figurado na narrativa do filme de forma paródica e direta na trajetória da personagem cantora Luzianne – que é obrigada a *fôrceps* a se lançar no caos-mundo e sofre a dor do processo ao se deparar com a intolerância e a violência desmedida, mas também adquire as ferramentas da *multilinguagem* ao falar em diversas línguas. Mas é no percurso que faz Deusimar se afastar da morte e aderir a vida, ao sair do isolamento do inferninho e se lançar numa viagem pelo mundo espectral, que temos a alegoria mais pulsante e ambígua. Não por acaso será justamente o personagem do coelho-garçom (fig. 10) - o que mais fortemente se filia ao terreno da fábula (antropomórfico por excelência) - que irá insuflar vida em Deusimar e lhe pedir, no ápice dramático da cena - onde os olhos marejados já transbordam no corpo a força desse encontro - que ela se lembre dele como um ser humano.

Figura 10 - O coelho-garçom pede para ser lembrado como humano.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Ápice dramático da fábula, mas também cena que faz irromper todo o jogo de relações que sustenta as engrenagens conceituais do filme: fazer acreditar nas potências do falso e nas personagens da ficção é já um passo para entrar em relação com *Todo-o-mundo* e retornar sempre com mais histórias e relatos que possam fazer do lugar um espaço sempre em criação.

Deusimar abre o portão e retorna ao inferninho. O coelho-ficção se apressa em lhe receber como uma estrangeira (espectadora) que chega pela primeira vez trazendo novas histórias para contar. Ela se surpreende ao ver no marinheiro Jarbas (seu amor perdido) o papel que um dia foi seu. Sorri com uma familiaridade insuspeita. Como no começo do filme, a cantora Luzianne canta e performa uma música romântica acompanhada de Richard, o pianista do século XVIII sempre à postos para tocar as baladas contemporâneas, e juntos, fazer acender a sensibilidade artística e a imaginação romântica dos presentes.

“Nosso amor foi marcado por barreiras
enfrentamos mil fronteiras
em nome desse amor (...)
Lembrando de nós dois
Lembrando desse amor
Por você...
Faria tudo outra vez.”
(música *Barreiras*, da banda Mastruz com Leite)

...Assim, o filme se encerra como uma declaração brega de amor ao cinema e aos personagens da ficção que povoam e expandem o imaginário e criam pontes entre as subjetividades desviantes. Neste gesto de afirmação, o espaço cinematográfico está aberto àqueles que estão sempre em vias de se encontrar e recomeçar o jogo dos artificios, onde as identidades possam ser provisoriamente cambiantes e as imprevisíveis relações fazer surgir a poética do caos-mundo das imagens em movimento.

2.8 Segunda via do *estranhamento*: A misteriosa morte de Pérola

No filme *A misteriosa morte de Pérola*, do cineasta cearense Guto Parente (que também dirige *Inferninho* em co-autoria com o cineasta Pedro Diogénes), uma jovem brasileira vive sozinha em um antigo apartamento em uma pequena cidade da França, distante de seus amigos e de seu namorado. Estudante de uma escola de artes, Pérola passa os seus dias em estado de solidão, aderindo a uma melancolia que reflete a sua situação de estrangeira e a sua recusa pelo convívio social. A sua companhia passa a ser as *imagens* que lhe recordam um tempo passado, através dos vídeos que ela assiste através de uma câmera de vídeo digital e dos filmes que passam em sua TV, e as imagens penduradas nos quadros pela casa.

A sensação de *estranhamento* vai tomando conta na personagem quando ela se sente ligada a ‘algo’ que não se sabe, uma espécie de vazio existencial que lhe instaura e um estado de morbidez, sendo figurado como um jogo de espelhos entre ela e a protagonista do filme de George Franju, *Os olhos sem rosto* (1960), no momento em que ela assiste ao filme (fig. 11). No decorrer da trama Pérola desaparece da narrativa após se deparar com um personagem ‘estranho’. Esse personagem já havia surgido anteriormente no enredo, em um *flashback*, como sendo o operados da câmera que filma a despedida de Pérola com os amigos no passado – interpretado pelo diretor do filme Guto Parente – mas com uma caracterização bastante distinta. O personagem ‘estranho’ será o fio condutor do elemento fantástico que vai ganhando centralidade na trama.

O que nos chama a atenção no caráter auto-reflexivo do filme é que este personagem faz uso de uma câmera de filmar para captar o que se passa numa dimensão paralela, onde ele e a Pérola tem seus duplos. Pérola surge então como uma espécie de duplo da protagonista do filme de

Franju, sendo visível a partir da textura que sua imagem recebe, como se ela estivesse presa ao dispositivo que lhe capturou (a câmera), só podendo ter existência através de uma tela (fig. 12).

Figura 11 - Solitária em sua condição de estrangeira, Pérola se 'reconhece' na tela ao assistir ao filme *Os olhos sem rosto*, de George Franju.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Figura 12 - Após ser capturada pela câmera, Pérola torna-se prisioneira da 'imagem' e surge como duplo da protagonista de *Os olhos sem rosto*.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

O filme se constrói sempre nesta passagem que permite o espectro da imagem ganhar corpo e invadir o mundo concreto dos personagens, a irrupção do fantástico no real sendo aludida pela indiscernibilidade entre o mundo real e o mundo representado, algo inclusive recorrente em

diversos filmes do gênero – *Videodrome* (1983), de David Cronenberg, *Príncipe das Sombras* (1987), de John Carpenter, *Pulse* (2001), de Kiyoshi Kurosawa.

Para além do diálogo mais reconhecível com o gênero do horror, o filme também dialoga com *O estranho caso de Angélica*, 2010, dirigido pelo cineasta português Manoel de Oliveira. No filme de Oliveira, que se passa na década de 50, um fotógrafo é designado para tirar o último retrato do corpo de Angélica, recém-falecida após o casamento. O ‘estranho’ do título é que ao revelar a foto, o fotógrafo percebe que Angélica está se movendo na imagem. Intrigado, ele irá voltar para tirar outros retratos e acaba se apaixonando por essa mulher falecida que adquiriu vida em sua fotografia. Assim como em *A Misteriosa morte de Pérola*, o elemento *estranho* se manifesta justamente na materialidade da imagem, seja na fotografia (no caso de Angélica), seja em imagens de vídeo (no caso de Pérola). O minimalismo do artifício narrativo aponta para essa dimensão meta-reflexiva da imagem e suas possibilidades em suscitar no espectador uma reflexão acerca da própria natureza da fabricação técnica das imagens.

2.9 Segunda via de *estranhamento*: A noite amarela

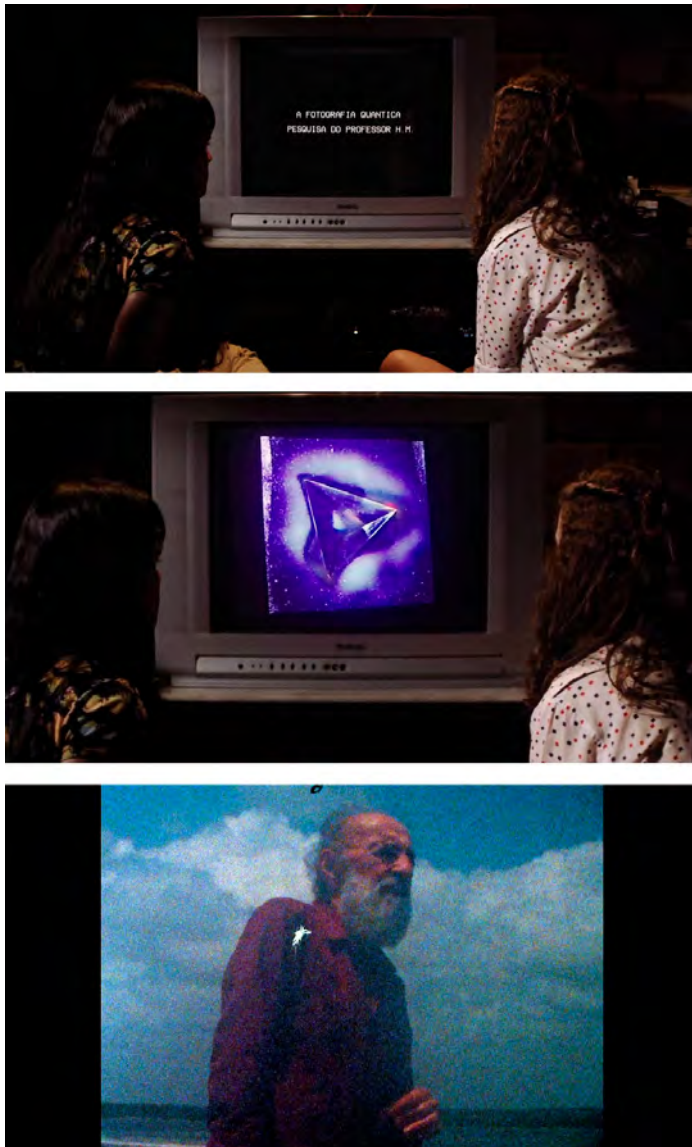
Em *A Noite Amarela* (2019), longa-metragem de estreia do cineasta paraibano Ramon Porto Mota, um grupo de adolescentes recém-formados no ensino médio chega em uma remota ilha do nordeste para passar uma temporada de férias e comemorar o término de uma fase de suas vidas. Logo no início do filme percebemos que Karina, uma das personagens, não adere a festividade geral do grupo e se coloca sempre de forma distanciada, reflexiva, operando como uma condutora de uma percepção *estranhada* sobre o lugar e a sua própria existência. Descobrimos logo no início que o avô de Marina, anfitriã do grupo, foi o antigo morador da casa na qual eles se encontram. No sótão da residência ele fazia experiências científicas na busca de uma imagem quântica, um campo de percepção alterada que poderia ser captado por instrumentos desenvolvidos para este fim, ou seja, estamos diante do *Novum* instaurado pelo filme que propicia o *estranhamento cognitivo* operado no gênero da ficção científica (fig. 13).

Esta relação de Karina e Marina, bem como o mistério que envolve a ilha tendo em vista as experiências desenvolvidas pelo seu avô, será o procedimento narrativo que instaura a dúvida sobre as razões dos contínuos desaparecimentos dos personagens que serão tragados um a um por um *escuro insondável*, o artifício minimalista utilizado aqui. Com exceção de uma sequência que pode ser um flashback ou um sonho (o passado que não passa), o enredo do filme segue uma lógica linear e se estrutura como um *slasher*⁵⁰ onde não vemos o assassino, mas sim acompanhamos as

⁵⁰ Subgênero de filme de terror que tem como principal característica o uso de facas e/ou outros objetos de lâmina como arma usada por um *serial killer* para matar suas vítimas - *Halloween* (1978) de John Carpenter é um dos filmes mais populares do subgênero. Pelo fato de não termos a figura do assassino no filme, o diretor sugere em entrevistas o uso do termo *slasher espiritual*.

vítimas sendo assombradas e perseguidas por meio de manipulações das imagens/sons que lhes enclausuram e lhes fazem desaparecer gradativamente.

Fig 13 - o avô de Marina fazia experiências em busca de uma ‘imagem quântica’



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Para além da metáfora sobre a desagregação do grupo e o medo da solidão e das angústias da vida adulta que lhes aguarda, o que o filme nos mostra a partir de indícios espalhados ao longo de sua trama é como as imagens assombram esses personagens ao revelar o caráter insólito de suas experiências. Por mais que o filme esteja sempre interessado em figurar a transição - seja a fase de vida dos personagens, a fronteira entre o real e o sobrenatural ou a imagem em sua dimensão espectral entre a presença e a ausência -, a sua narrativa se estrutura em torno de uma cena que se desloca do conjunto e afirma a sua condição imanente, algo que não se encerra na trama e volta a assombrar os personagens pelo seu caráter aleatório, torna-se um fantasma.

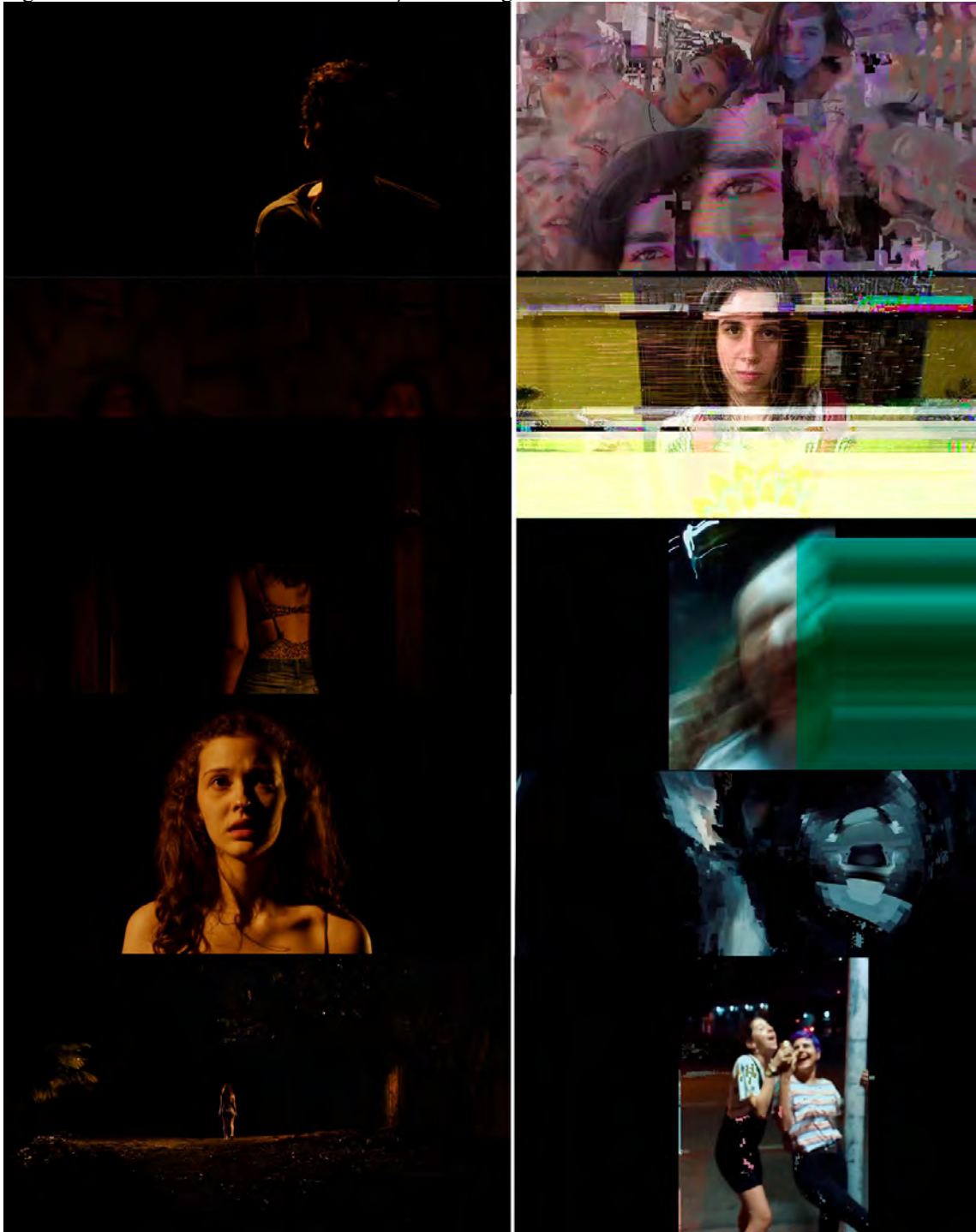
O gesto provocativo do filme e onde reside o seu potencial de *estranhamento* é fazer da sequência mais denotativa/realista - a única que se passa fora da viagem, da ilha e do tempo presente do enredo, e que por isso está protegida dos efeitos provocados pela experiência com a imagem quântica realizada pelo avô cientista da protagonista – o núcleo central por onde orbita toda a narrativa. É nessa inversão de perspectiva que encontramos o caráter de *estranhamento* em sua premissa, possível de contaminar toda a experiência fílmica, onde aquilo que assombra os personagens é a própria condição de estarem vivos. Desse passado insondável, se infiltra algo em seus presentes narrativos que lhes tragam para o breu, onde a ausência de sentido pode figurar a crise da personagem Karina, a primeira a desaparecer, e a única que ficamos sabendo ter ficado ‘estranha’ (termo usado por um dos personagens na trama ao se referir a mesma situação) após um fim de relacionamento amoroso sem motivo aparente.

Em *A noite amarela* e *A misteriosa morte de Pérola*, o gesto de especular enreda os personagens em uma espiral que lhes leva fatalmente a morte e a dissolução da imagem desagregada de sua vocação realista/representativa. Nos dois casos, o elemento ‘estranhado’ se impõe enquanto uma sensação de negatividade. Mesmo que o final das narrativas sugira a morte como esse espaço fronteiro e o limite último para qualquer noção de cognoscibilidade, as suas estruturas narrativas não sugerem uma progressão convencional de fatos e situações. Os filmes se estruturam de uma forma pouco convencional, criando camadas que apontam para o caráter artificial da imagem a partir de procedimentos simples, como o uso de texturas diferenciadas e múltiplas janelas no mesmo quadro (split-screen) (fig. 14).

Notamos que o *estranhamento* na percepção das personagens ‘condutoras’ da trama funciona como uma porta de entrada da fábula, desencadeando outras situações narrativas. Sem aderir a lógica da criação de um mundo fantástico radicalmente outro, o interesse em ambos os filmes é se aproximar de uma região fronteira a partir do uso intensivo do minimalismo do artifício (como estamos sugerindo nessa segunda via de fabricação do *Novum*), suscitando questões de ordem representacional e da estética buscada.

Ressaltamos, porém, que ao inserir o passado em sua costura com o presente da narrativa, os filmes se abdicam de uma posição puramente formalista, ou de jogos pictóricos/sonoros em sua produção de sensações mais imediatas, e traz a questão temporal para o centro da discussão, a sua marcação periodológica. Em ambos os casos parece haver uma alusão a dinâmica da vida que se perpetua em fases, mas que diferente de um ciclo natural e inexorável que segue até a morte, existe algo de insondável que surge nos períodos de transição e que perduram anônimos e opacos ao longo da existência. Nos parece que é nas fronteiras e nos períodos de transição onde as ansiedades subjetivas e sociais emergem e se fazem notar.

Figura 14 - O uso do escuro e das deformações na imagem em *A Noite Amarela*.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

3 As margens da distopia

Na abertura de “Brazil - O Filme” (1985), um erro de digitação provocado por causa de um inseto (*bug?*) desencadeia uma operação policial que resulta na morte de um inocente. Na ficção científica distópica dirigida por Terry Gilliam, *Brazil* é esse lugar futurista e *nonsense* onde um Estado Totalitário age sem nenhuma responsabilidade acerca de seus atos e ações. Perdidos na burocracia e nos infindáveis protocolos institucionais, a família da vítima passará o filme inteiro em intermináveis filas e em diversos órgãos do governo em busca de alguma ação indenizatória. O absurdo com ares kafkianos e a naturalização da violência policial dão o tom dessa linha narrativa no filme, que bem poderia ter relação com o nosso Brasil, de fato.

Mas, segundo o diretor, a menção ao “Brazil” se dá por outro motivo. Seria a música “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, que alimentou a imaginação de Terry Gilliam, justamente por lhe envolver em um clima onírico com ares utópicos. “Brazil” não seria a distopia da ficção proposta no filme, mas sim os sonhos do protagonista que nos são mostrados em algumas cenas, em que ele voa com asas de anjo em um céu ensolarado. Essa ambiguidade que coloca o Brasil entre a distopia e a utopia é o que nos interessa nesse prólogo. Mas o filme em si, a partir de seu contexto de produção europeu, e com o seu acabamento industrial, seus efeitos especiais e a sua ação narrativa, nada tem a ver com o que de fato ocorre aqui, nas margens da distopia.

Se a distopia é um lugar ruim, o pior cenário imaginado, como seriam as suas margens? Haveria um centro a determinar a sua lógica de funcionamento interno? E em suas margens, ao invés do hipercontrole e vigilância, haveria lugar para as falhas, os curtos-circuitos e o pendor de liberdade que viria dessa condição marginal, periférica? Ou, a contrário, as margens sofreriam os maiores níveis de opressão de um regime totalitário que busca exterminar a diferença e os novos e insurgentes arranjos políticos? Haveria resistência ou resignação? Calma ou tremor? Seriam os vivos ou os mortos os mais aptos a reivindicar qualquer possibilidade de Justiça?

Essas são algumas questões que animam o nosso pensamento para este conjunto de filmes que trataremos nesse capítulo.

“Tremor Iê”, longa-metragem cearense dirigido por Elena Meireles e Livia de Paiva e lançado em 2019, na Mostra Tiradentes, abre esse conjunto. Uma ficção distópica que se organiza em torno do feminismo enquanto força de articulação política e imaginação narrativa. “Calma”, média-metragem carioca dirigido por Rafael Simões em 2018, também nos apresenta um mundo em ruínas, mas incapaz de algum consenso entre os sobreviventes alquebrados pelo rolo compressor que parece já ter feito seu trabalho de destruição. Nos aproximamos dos dois filmes na perspectiva de uma ficção fraturada, incapaz de se mover na ação, mas por isso mesmo, construindo outras formas de agir, outras potências de ativação.

Já em relação aos filmes “Chico”, curta-metragem carioca dirigido pelos Irmãos Carvalho, em 2015, e “Relatos Tecnopobres”, curta-metragem goiano dirigido por João Batista Silva em 2019, um contra-ataque parece possível e o confronto passa a ser encenado, ganha força no imaginário e alimenta o desejo utópico que subjaz às lutas do campo das esquerdas na esfera política. “Vida longa à Revolução Tecnopobre”, brada o militante que convoca os companheiros sobreviventes em 2035 em um mundo distópico onde a *Cyber-Burguesia* avançou em seu projeto de poder. Em “Chico”, há um derradeiro plano que põe em xeque toda a sua construção distópica. A utopia (a)parece viva e pulsante nas margens da distopia.

Pra finalizar, propomos uma leitura em busca dos espectros que rondam o filme “República”, dirigido por Grace Passô em 2020, em plena curva ascendente da Covid-19 e da catástrofe política e humanitária no Brasil. O desejo utópico aqui é mais ambíguo e profundo. O que emerge é um passado não reconciliado e um tempo desconjuntado, que abre brechas para que a Distopia seja também um lugar de Justiça, um lugar de reivindicação. A distopia, em suas margens, talvez tenha esse ímpeto: a busca por revelar tudo que foi soterrado nas construções utópicas de um progresso e um desenvolvimento que sempre produziu exclusão e extermínio. A que custo as utopias são concebidas? À quem custa as utopias?

Em comum, o que atravessa esses filmes é a condição precária para construir esses mundos outros, mundos futuristas, mundos que precisam exibir a sua própria destruição. A camada sonora passa a ser o elemento crucial para trazer à tona a ficção. Todos os filmes usam os meios de comunicação interno à diegese proposta (rádio ou tv) para narrar as informações e contextualizar o mundo distópico. Escutamos junto com os personagens o que se passa. E, portanto, somos levados a imaginar este grande plano que configura o universo ficcional proposta.

Outra relação de semelhança é o futuro não muito distante. Impregnados pelo contexto real no qual foram realizados e sem condições materiais de conceber um mundo que exiba objetos e tecnologias muito diferentes do que estamos habituados, os filmes optam por narrar um futuro mais próximo. Por vezes, o tempo da ficção é tão próximo que chega a tocar o presente e colapsar a própria distinção das temporalidades, como acontece em “República”, uma sobreposição de tempos.

Destacamos também como a lógica da utopia que vive às margens da distopia está próxima da perspectiva da *ficção visionária*, que tratamos no capítulo anterior. Nesse sentido, o *afrofuturismo* surge no desejo de expandir o imaginário acerca da população negra e periférica. Uma ficção que se forja no engajamento de uma luta muito concreta, o fim do racismo, como o verdadeiro projeto utópico que deve ser evidenciado no cinema brasileiro de hoje para que seja possível um futuro melhor do que estes concebidos na esteira das distopias.

3.1 A ficção fraturada

“Tremor Iê” (2019) e “Calma” (2018), são dois filmes assombrados por um passado recente marcado pela repressão policial. Os personagens recolhem memórias e arrastam seus corpos enquanto lançam a derradeira questão: “o que aconteceu?”. A abordagem e os procedimentos são bastante diferentes, mas algo em comum liga esses dois filmes: a ficção se apresenta trôpega, fraturada, incapaz de mover uma ação redentora e engendrar qualquer perspectiva de fim. A ficção se apresenta como uma moldura, uma estratégia de enquadramento que possa dar enfoque ao drama do acontecido que não para de agir e paralisar as personagens.

“Tremor Iê” busca um diálogo mais intenso com o cinema de ficção científica político, principalmente tendo em vista o enredo que pressupõe um estado totalitário no poder. Em determinado momento do filme somos informados por uma das personagens que, após as manifestações de 2013, houve um golpe no Brasil que instaurou um governo autoritário. A face mais visível desse governo se manifesta em uma organização policial chamada de *Soldados do Bem*, policiais fardados inteiramente de branco que fazem barricadas nas ruas no intuito de impedir qualquer ato “subversivo”.

Logo no início do filme, porém, antes de qualquer explicação, já nos deparamos com essa nova força policial, e ficamos cientes que estamos em obra distópica, que faz alusão a um estado totalitário (fig. 15). A cena acontece após uma longa sequência onde vemos a protagonista saindo de um bairro periférico e pilotando sua moto por uma estrada de asfalto, deserta. A sequência é embalada com uma música extra diegética que adiciona um teor mais político e simbólico a este movimento. Ela é parada numa barricada por um piquete desses *Soldados do Bem*, e tem seus documentos averiguados e sua livre circulação pela cidade interrompida bruscamente. Nessa abertura do filme já ficamos sabendo que algo ocorreu, e que a ficção corre perigo de paralisia.

O filme, então, bucará caminhos mais sinuosos pra narrar essa história e dar a ver a vida de suas personagens, sabotando uma perspectiva mais linear e ‘transparente’. Tudo começa a se passar através de blocos narrativos assimétricos que interrompe qualquer fluidez no filme em prol de construir espaços onde uma performance, ou um relato, possa cumprir o seu papel de denúncia em relação às violências sofridas pelas atrizes/personagens, mas principalmente de acolhimento das dores e de um contra-ataque porvir. Como sabemos, essa ficção fraturada e assombrada pelo desejo de vingança está na base narrativa do filme “Branco Sai, Preto Fica” (2014), que reverbera aqui através de diversos procedimentos narrativos, e já insinua a sua importância decisiva na historiografia recente do cinema brasileiro. É importante enfatizar aqui três gestos do filme que demonstram a ficção fraturada e podem ser colocados nesses termos: a performance; o relato; o clímax interrompido. Não queremos criar barreiras entre essas três dimensões que agem no filme de

forma conjunta - mas perceptível em suas singularidades -, mas sim apontar as situações exemplares onde podemos ver cada uma dessas facetas do filme em seu pleno funcionamento.

Figura 15 - Em Tremor Iê, os *Soldados do Bem* impedem os movimentos livres das personagens.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Começamos pela performance. Logo após a cena da barricada, que instaura a distopia na narrativa, uma série de planos revelam os espaços urbanos da cidade de Fortaleza a noite. As ruas estão desertas e um som propagado por altos falantes espalhados pelas ruas enfatizam os planos do Governo: limpeza da cidade em prol de um futuro melhor para o Brasil. Em um dos planos gerais, vemos em um alto prédio um símbolo projetado que remete a iconografia dos Estados Totalitários (fig. 16). Não há dúvidas que o estamos em um ambiente politicamente hostil e altamente controlado pelo Estado. No meio da rua, teremos a primeira performance através de um relato encenado por duas mulheres, Cássia - a motoqueira que foi parada na barricada - e Janaína, que foi

presa após participar numa manifestação popular em 2013 e fugiu anos depois, momento em que o filme se passa.

Figura 16 - Símbolo projetado no prédio remete a iconografia dos Estados Totalitários.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Em um plano geral e fixo, vemos Cássia relatar um encontro passado entre as mulheres nesse mesmo espaço urbano. Um encontro de resistência, onde elas foram para a rua tocar seus instrumentos percussivos. Porém, uma ação policial reprime o encontro, batendo e prendendo algumas das integrantes, pois elas estariam fazendo um ato subversivo. Ficamos sabendo desse fato passado através de uma encenação com fortes contornos performáticos. Uma performance minimalista que faz da rua um palco teatral onde Cássia narra os acontecimentos de forma monocórdia, com entonações precisas e pausas dramáticas. O seu movimento no plano também está em relação precisa com o movimento da Janaína, que escuta o relato e performa o seu lugar de ouvinte/espectadora.

Essa performance no início do filme acaba por desmontar as peças da ficção que haviam acabado de ser levantadas. A ficção do Estado Totalitário, encarnada nos *Soldados de Bem* e na voz que ecoa dos altos falantes perde a sua fluidez e presença na cena, para ceder espaço a um fato passado que tanto se refere a essa ficção narrativa, como faz alusão a diversas situações de opressão que podem ser vivenciadas cotidianamente por populações periféricas. A performance instaura um rasgo na ficção para que um conteúdo de denúncia policial mais reconhecível possa se colocar em cena. E ao recorrer à performance, à encenação hiper controlada, temos um efeito de desnaturalização do relato em prol de uma afirmação da ocupação do espaço urbano por essas mulheres artistas (musicistas no relato; atrizes no próprio filme).

Esse fato fortalece a afirmação política do filme, mas enfraquece a estrutura da ficção distópica recém construída. Mas o que queremos notar em relação a essa performance é o seu caráter fragmentário, que se espalha por toda a narrativa. A pouca movimentação das atrizes na cena enfatizam que a ação narrativa se dá, sobretudo, nos fatos passados, onde havia resistência, repressão, luta, liberdade. Na encenação ao longo do filme há uma profusão de planos onde vemos

os corpos deitados, sentados, agachados, imóveis, materializando nas posturas e atitudes os hábitos de pessoas que já passaram por presídios e outros espaços de confinamento (fig. 17). Estamos lidando com os vestígios, rastros e sintomas de algo que já aconteceu.

Figura 17 - Corpos que podem aludir a estados de confinamento.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Em uma segunda performance do filme, entre as mesmas duas personagens da cena que já destacamos, mais um relato é encenado no meio de uma mata escura, mas agora temos uma pequena mudança que nos indica o outro caminho que o filme percorre: a articulação entre as mulheres em prol de um ato de vingança. Enquanto Cássia relata uma situação passada, na qual a polícia reprime um ato de ataque ao governo que elas estavam a fazer (a colocação de uma bomba em uma máquina do governo), Janaína interfere com uma voz sussurrante atuando como se estivesse no presente da situação narrada.

Cássia: — os *gambé* estavam de olho.

Janaína: — *Cuidado!*

(...)

Cássia: — O chão tremia e nós também de tanto medo.

Janaína: — *Agacha, sai daí*

(TREMOR Iê, Elena Meirelles e Livia de Paiva, 2019, 87')

O som da mata é intenso, e elas se olham com firmeza ao final da performance. Cássia conclui: “pode ir, eu chego já”, e Janaína vai embora pela mata. O que essa performance indica é o desejo de trazer para o presente do filme a possibilidade de agir que foi interrompido nas

personagens, e que só aparece na forma de memórias de um passado não reconciliado. Aqui, a possibilidade de agir não deve ser encarada como um ato que ressalte algum heroísmo individual ou ação redentora que possa recolocar a ficção nos trilhos de uma teleologia. O paradigma buscado em “Tremor Iê” está mais próximo de uma *ficção como bolsa*⁵¹, para remetermos à teoria⁵² da escritora de ficção científica estadunidense Ursula K. Le Guin, ao fazer um paralelo entre as histórias narradas pelos homens e algumas teorias da evolução humana que ressaltam o *ethos* masculino como o lugar da força e da conquista em torno de um projeto civilizatório e da ascensão do Herói. Uma história de flecha e lanças e espadas, que ela está cansada de ouvir e por isso propõe que a forma do romance na literatura seria propícia para se narrar a “história vital”.

Ao se referir a essa história vital, que lhe inspira a pensar a partir de uma nova forma de narrar, Le Guin se alia a Teoria da Bolsa da evolução humana, escrita por Elizabeth Fisher em 1975. Em linhas gerais, a teoria nos diz que, desde a pré-história, seria justamente a invenção dos recipientes que garantiram a sobrevivência humana, pois a alimentação sempre foi possível através de práticas de colheita. Mais do que a invenção da lança e outros objetos pontiagudos que propiciaram a caça, foram as bolsas e o ato de recolher grandes quantidades que garantiam a manutenção dos povos.

Ao trazer para o campo dos relatos e da narrativa oral, Le Guin ressalta que o mais importante da caça não era a carne enquanto alimento, mas as narrativas que surgiam desses acontecimentos. A narrativa dos caçadores, com o perigo iminente e as provas de habilidade e força, seria então mais estimulante do que a possível narrativa das colheitas de grãos pelos campos. Dessa forma, a narrativa foi se estruturando em torno desses paradigmas da caça e da lança, relegando os relatos da bolsa e da colheita para um lugar subalterno, que condizia com a própria condição da mulher dentro de uma estrutura patriarcal que foi se desenvolvendo juntamente com a noção de civilidade.

O que Le Guin propõe é que a Teoria da Bolsa da ficção se volte para as possibilidades de se narrar como uma catadora: colhendo sementes, observando os rastros e os pequenos acontecimentos que surgem no caminho. Sua bolsa seria o amplo espectro da ficção, com todo o seu espaço vazio ansiando por novas histórias que fazem parte da vida e que ainda estão por ser contadas. Uma história em tom menor, uma história vital e permanente, “uma vez que o propósito da história não é

⁵¹ Esta perspectiva de análise me foi sugerida pela pesquisadora Jo Sefarty. Por sua vez ela me relata que conheceu esta teoria no debate acerca do filme *Tremor Iê*, no momento de sua estréia no Brasil, na Mostra Tiradentes em 2019. Foi a diretora Lívia de Paiva que expôs esta teoria ao se referir ao próprio filme. Ela também se debruçou teoricamente sobre o tema fazendo uma análise a partir de seu filme. O artigo está disponível em:

<http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/224> Acesso em 02 de maio de 2022.

⁵² Usaremos o termo ‘Bolsa’ por acharmos mais adequado e condizente com a tradução do texto publicado recentemente no Brasil pela editora N-1. Mas neste texto, iremos fazer citações diretas a partir da tradução feita por Priscilla Mello: A Ficção como Cesta: Uma Teoria / The Carrier Bag Theory of Fiction - Ursula K. Le Guin. Disponível https://www.academia.edu/44858388/A_Ficção_como_Cesta_Uma_Teoria_The_Carrier_Bag_Theory_of_Fiction_Ursula_K_Le_Guin Acesso em 02 de maio de 2022.

a resolução ou o êxtase, mas um processo contínuo” (LE GUIN, 2020, p. 5). Ao que ela complementa ao refletir o impacto dessa teoria no âmbito da ficção científica:

(...) um agradável efeito colateral é possibilitar que a ficção científica seja vista como um campo muito menos rígido e estreito, não necessariamente prometeico ou apocalíptico e, de fato, menos um gênero mitológico do que realista. É um estranho realismo, mas é uma estranha realidade.
(LE GUIN, 2020, p. 6).

Em “Tremor Iê” há uma crença nesse potencial realista do gênero e da narrativa como um recipiente, que vai acumulando uma série de blocos sem pressupor uma totalidade ou um desfecho de tons heroicos e catárticos. É na trama urdida pelo feminismo e pela empatia entre as personagens que o filme vai se forjando em seu potencial de luta e sobrevivência. As performances se dão como gesto de atualização do já acontecido, e na elaboração de encenações que possam revelar essa “estranha realidade”, mas há uma longa sequência que aprofunda a dimensão do relato e que destoa do conjunto justamente por acontecer em volta de uma fogueira, no quintal de uma casa. Nesse caso, julgamos se tratar de um salto interno na narrativa no que se refere à formalização do relato como o procedimento central que estrutura o filme.

Tendo em vista a sua longa duração - quase 25 minutos - e o fato de acontecer na metade do tempo objetivo do filme, essa sequência torna-se central e nos leva a tecer algumas considerações que vão no sentido de enfatizar mais uma vez a ficção fraturada, interrompida, assombrada.

Nas margens da distopia, há lugar para um quintal e para uma suspensão do tempo da narrativa que faz da pausa o momento mais importante do filme (fig. 18). Contrariando as regras do gênero, o fogo aqui não indica apenas a destruição e os fins do mundo, mas também um elemento de conforto e oscilação, um renascimento. Em frente à fogueira, Janaína e Cássia conversam demoradamente enquanto alimentam o fogo, e ao final dos relatos tomam uma cachaça para brindar o fato de estarem vivas e reafirmar aquele encontro como um gesto ritual.

A performance e as encenações mais elaboradas das outras cenas, que exploram a profundidade de campo e a polifonia das vozes, buscando nos inserir na ação narrada, se ausentam para enfatizar o que há de central num relato: o ato da fala. Os procedimentos de decupagem são mínimos: um primeiro plano fixo e longo para cada personagem e ao final um plano conjunto e geral que finaliza a sequência. No meio disso são as labaredas do fogo e a oralidade das personagens que criam dinamismo na imagem e no som. É como se o filme fizesse da pausa o seu fundamento, e do relato o seu desejo maior. A ficção suspende a ação narrativa para se tornar ela mesma um gesto de fabulação em meio a esse relato.

Figura 18 - O fogo que acalenta a dor e mantém a chama acesa.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Através dessa conversa, ficamos sabendo que Janaína foi presa nas manifestações de 2013. Mas não se trata apenas de uma informação narrativa qualquer, ou uma alusão direta ao fato de que o filme está tratando do contexto recente da história do Brasil. O que importa para a cena não é o fato narrado, mas a forma como a personagem/atriz vai narrando os detalhes da situação de repressão e principalmente a situação onde uma outra mulher, Lilith que começou a cantar um coco (gênero musical) afrontando a norma policialesca da imposição da força e do silenciamento. Janaína vai contando a situação, a partir de seu ponto de vista, com uma riqueza de detalhes e de nuances que imprime vivacidade e energia ao relato⁵³.

Com o tempo suspenso e o fogo reconfortante do quintal, o recorrente relato que acompanha o filme, de denúncia da repressão policial e do Estado de Ordem Totalitário, vai abrindo espaço para a alegria da musicalidade que atravessa os corpos dessas mulheres que compõem a obra, tal qual um grupo musical percussivo (fig. 19). Esse mesmo grupo será a derradeira imagem do filme e o seu símbolo político mais contundente, sendo a performance final realizada no meio da rua, trazendo ao encerramento uma dedicatória/homenagem/luto as ativistas Marylucia Mesquita e Marielle Franco⁵⁴.

Tanto no relato de Janaína, quanto no relato de Cássia, chegará o momento em que a fala se faz música⁵⁵ e elas podem entoar alguns versos de resistência, fortalecendo este elo musical que se espalha por toda a construção filmica. O relato torna-se, então, uma brecha que fratura a ficção

⁵³ Nos remetamos novamente aqui a consideração feita por Walter Benjamin sobre ‘o Narrador’, a que nos referimos em relação ao filme *Branco Sai, Preto Fica*, no capítulo 1.

⁵⁴ O filme utiliza o procedimento de filmar faixas com seus nomes escrito. Uma dedicatória que se utiliza dos símbolos presentes em manifestações de rua e que certamente alude a luta política dessas mulheres e as suas participação nos atos populares.

⁵⁵ *Carta de amor*, canção de Maria Bethânia.

distópica para depurar a dor e reafirmar a vida vivida em seu potencial de resistência e de permanente luta. A história vital, nos termos de Ursula Le Guin.

Figura 19 - Resistência pela música. Vibrações que emanam outras lutas e mulheres.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Mas nos atentamos aqui para uma distinção nos dois relatos. Enquanto Janaína faz alusão ao contexto das manifestações de 2013 e as turbulências políticas reconhecíveis no Brasil da década passada, o relato de Cássia busca fortalecer a ficção no filme. A estratégia narrativa é a seguinte: Janaína foi presa, e por isso não acompanhou o avanço do Estado Totalitário até sua chegada ao poder. O relato de Cássia serve justamente para lhe contar (e nos contar) como isso aconteceu, e o que de fato seria essa nova ordem na ficção proposta pelo filme.

Cássia então relata que se trata de um Estado que busca encobrir o seu sistema de opressão através de um verniz falsamente benevolente, onde os governantes se referem aos cidadãos como “irmãos”, “cidadãos de bem”, e usam termos como “vai na paz”, e “Soldados do Bem”. Seria algo como uma *ditadura evangélica*, o que dialoga com o Estado Totalitário aludido em “Sol Alegria” (2018) e “Divino Amor” (2019), evidenciando a hipótese de Frederic Jameson de que as utopias/distopias são produtos que emergem de contextos empíricos, e que as suas possibilidades de criação estão restritas ao lugar e tempo no qual elas emergem⁵⁶.

Mas se Cássia nos diz acerca desse Estado, pouco iremos vivenciar dessa ficção em sua plenitude e força motriz. Para além da voz que ecoa na camada sonora, e em algumas performances ao longo do filme - em especial a primeira, que interrompe o passeio de Moto de Cássia - não há

⁵⁶ Neste caso é óbvio essa ligação entre o Estado Totalitário da ficção e o governo de Jair Bolsonaro, levando em conta a sua propensão a se referir aos ‘cidadão de bem’ e o slogan de sua campanha permanente: O Brasil acima de tudo, Deus acima de todos

ação narrativa que possa dar conta desse mundo distópico e nos inserir nessa relação de força assimétrica que caracteriza o Estado Totalitário no filme. O relato da ficção (fabulação pelo ato da fala) parece se sobrepor à condução narrativa desta ficção estilhaçada. Neste sentido, a ficção pode ser restaurada ao concebermos os relatos como ação. Mas temos um terceiro movimento do filme que não permite esta reconciliação. Me refiro ao roubo dos restos mortais do ex-ditador Castelo Branco.

Essa sequência não se estabelece como uma performance e nem como um relato nos moldes como estamos tratando até aqui. Trata-se de uma ação narrativa que busca criar efeitos de tensão que possam construir uma catarse de revanche. A sua condução e o ritmo interno da cena apontam plenamente para este desejo e para esta possibilidade de manejar os códigos do gênero na produção de um sentido de ação. Porém, ela fica deslocada do conjunto do filme e chega tarde demais, evidenciando o atraso e o *anticlímax* como elementos da ficção fraturada.

Sabemos como esses elementos de descompasso figuram nos filmes distópicos aqui estudados (como em “Era uma vez Brasília” [2017] e “Calma” [2018]) mas sabemos também que o contrapoder emergente e as cenas de subversão política e de levantes populares são a tônica forte destes filmes impulsionados por desejos utópicos e pela invenção estética. Aqui temos um caso exemplar. Não um plano de fuga, mas de assalto, de roubo, de tomada de poder (fig. 20).

O som do berimbau marca o ritmo da sequência onde vemos Janaína à noite, vagando sozinha pelas ruas desertas da cidade. O primeiro plano de seu rosto enfatiza que algo está por acontecer. Ela veste uma touca, e no plano seguinte sua expressão concentrada se coloca diante de um fundo onde vemos imensos prédios com suas janelas iluminadas. Aos poucos, vamos descobrindo que ela está em frente ao Palácio da Abolição, vigiado por *Soldados do Bem*. Na rua, outras mulheres surgem de um terreno baldio e elas formam um bando. Sem nenhum diálogo - mas através de uma movimentação precisa nos planos, que enfatiza a encenação e a montagem como o lugar do planejamento e controle - temos uma clara ideia narrativa de que as personagens tramaram esse plano de forma meticulosa. As mulheres entram sorrateiramente no Palácio vigiado e executam o plano de roubar os restos mortais do ex-ditador Castelo Branco. Ao final, um sinal de alarme soa, mas elas conseguem fugir entrando numa Kombi e seguindo pelas ruas em uma rota de fuga que finaliza a sequência com ares de uma operação bem-sucedida.

Se aproximando do final do filme, essa sequência parece dialogar com a bomba do final de “Branco Sai, Preto Fica” (2014), ou com o assalto do avião no filme “Sol Alegria” (2018), afirmando um gesto de que na fabulação proposta os personagens desamparados socialmente e marginalizados - como os outros que não são os “cidadãos do bem” - podem contar com pequenas vitórias no campo da ficção. Mas lembramos que se trata de uma ficção fraturada, nas margens da distopia, e não há espaço para uma ação redentora que possa caracterizar um sentido de fim nos

molde de um *happy end*. Saberemos então que elas foram descobertas pelos *Soldados do Bem* e devem revelar onde se encontra o corpo. Dessa forma, a ficção fraturada corre o risco de não se transformar em uma ficção visionária.

Figura 20 - Campo e contra-campo: Tomada de poder.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Não teremos desdobramento desse fio narrativo, pois o filme finaliza sem maior interesse nessa ficção que poderia se resolver no tempo objetivo da obra e da fabulação. Parece mais uma vez apontar para a permanente necessidade de se contar histórias incompletas, recolhendo relatos, lampejos diante de fogueiras, ações de contra-ataque tramadas em meio a danças e cochilos. Troca o paradigma da guerra pela da guerrilha. Sabota o desejo dos espectadores por uma catarse na ação narrativa, mas aponta para um confronto sempre iminente.

É neste sentido que o filme recolhe, em sua “bolsa”, uma energia de luta que transita no coletivo e contamina essas mulheres. Algo que se fortalece em seus corpos e em suas posturas. Posturas que são performadas ao longo do filme e que se alternam entre símbolos de resistência ao presente opressor e o acolhimento de memórias e traumas passados, apontando para um futuro aberto a dinâmica sempre aberta da existência.

Dessa forma, “Tremor Iê” age por sabotagem interna da construção ficcional para evidenciar a sua condição fraturada e a sua cumplicidade com a história dos “vencidos”, dos “desvalidos”. Mas ao procurar nos escombros da História e nas margens da distopia, acaba por encontrar personagens que tramam planos de assalto e fuga, e anseiam por tempos melhores.

Em “Calma” a fratura chega a um nível quase intolerável, pois algo está colapsando. A pergunta inevitável aqui não é mais “o que aconteceu?”, mas sim “o que está acontecendo?”, algo mais forte e intermitente. Não se chega nem mesmo a criar expectativas. O filme aponta o caminho oposto da crença na reparação histórica, ou em alguma utopia redentora, ou em qualquer reconciliação possível com o passado. O filme todo é uma longa e lenta assimilação dos tantos golpes que se abateram sobre seus personagens e que tem em Dulcídio a sua vítima mais acentuada (fig. 21). “Eles quebraram Dulcídio”, sentencia de forma murmurante a personagem da mulher que tem que viver no mesmo espaço onde se encontra esse corpo inerte, caído no chão, sem chances de revide ou de levante.

“Calma” se encontra tão nas margens da distopia que poderia mesmo estar fora deste conjunto. Seria visto como um filme de arte, um filme experimental, a elaborar poeticamente uma situação concreta: a truculência policial nas ações de “desapropriação”: a expulsão de forma violenta dos moradores de uma ocupação urbana. A questão do acesso a moradia e a vulnerabilidade das pessoas desassistidas pelo Estado e que lutam por condições dignas de viver seriam o contexto central deste filme mais realista. Mas insistimos em seu caráter distópico. A ausência de informações contextuais e a paralisia que abate os personagens criam um aspecto apocalíptico, uma catástrofe em curso a produzir destroços materiais, como as ruínas de concreto, as cinzas do sofá queimado, os homens estatelados no chão.

Estamos mesmo diante de uma guerra. O Estado age pelo extermínio da população pobre, movendo as engrenagens de uma *Necropolítica* em curso. Se o filme não explicita esses fatos narrativos, é porque ele está no extracampo do espetáculo da violência que alimenta a mídia e a sanha dos espectadores. Mas outro filme, um *filme-irmão* de “Calma”, vai nos mostrar em seu enredo o que está acontecendo em ambas as narrativas: trata-se do curta-metragem “Chico” (2015), dirigido pelos Irmãos Carvalho, que também assinam a produção de “Calma”, ao lado de Fernanda Brandalise.

Figura 21 - “Eles quebraram Dulcídio”.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Se estes filmes não estão ligados internamente (pelo contrário, formalmente estão nos extremos opostos), nós os ligamos para ressaltar este fio em comum que conecta todos os que ocupam este conjunto, nas margens da distopia: a violência do Estado. “Calma” e “Chico” formam um díptico sobre a violência policial e o extermínio da população pobre que tem contornos dramáticos nas favelas do Rio de Janeiro.

Porém, na ficção de “Calma”, não sabemos em que lugar ou tempo o filme se passa. Desde o primeiro plano, onde vemos um sofá queimando em um terreno baldio, seremos jogados em meio a uma situação onde tudo parece estar acontecendo no espaço-off construído pela camada sonora. Temos apenas uma elipse no filme, que conecta dois planos de mesmo enquadramento: o sofá pegando fogo a noite; e o sofá ainda intacto de dia (fig. 22).

O filme passa então a se construir na disjunção entre dois planos narrativos que fazem alusão a duas temporalidades distintas: o som seria o que aconteceu e a imagem o que está acontecendo. Mas o filme não toma partido por nenhuma dessas camadas - como ocorria em “Tremor Iê” nas performances-relatos - e se constrói entre elas, deixando a trama em suspensão, sem aterrar nenhum acontecimento definitivo. Essa estrutura é logo explicitada nos primeiros planos, que buscam situar o espectador no espaço-tempo narrativo. Vemos um homem sentado, de cabeça baixa, em um plano geral que lhe enclausura entre os prédios mal-acabados e a carcaça de um carro queimado ao seu lado. Na faixa do áudio, escutamos o que parece ser uma manifestação popular e o conflito entre uma manifestante e a repressão policial (fig. 23).

Figura 22 - Dois planos que criam uma confusão temporal na abertura do filme.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Figura 23 - Os sons 'dão a ver' aquilo que pesa no corpo do personagem.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Somos levados a pensar que houve repressão e houve resistência. Houve confronto. Mas na encenação o que vemos é a imobilidade do ator enclausurado no plano fixo. O conflito deve ser

buscado entre a imagem e o som, mas não enquanto encenação ou ação narrativa. A ficção fraturada se forja nos intervalos, nas pausas, nos tempos dilatados, na ausência de ação, na fixidez dos enquadramentos.

Dentro de um dos apartamentos do prédio inacabado, Dulcídio desfalecido no chão se torna a imagem-síntese desta sensação de impotência diante de uma catástrofe em andamento. Mas não se trata de um filme de denúncia explícita ao neofascismo que se abateu sobre o povo brasileiro nos últimos anos.

Trata-se de um filme marcado pela dor, mas também pelo amor perverso e autoritário que é a marca do fascismo. Dulcídio “esbarrou em um deles”. Ia ser condecorado, estava de terno, bonito, mas eles chegaram no prédio e Dulcídio esbarrou em um deles. Olhou em seus olhos e foi seduzido por tudo o que poderia acontecer entre eles. As carícias e as mordidas. Dona Esther, a mulher ao seu lado que nos conta tudo isso, não esboça reação em seu rosto. Ela sabe que ele foi um frouxo, um trouxa, e agora é esse peso morto que não pode fazer mais nada porque está carcomido pela dúvida. “Ficou pra sempre em dúvida. Eles quebraram Dulcídio”. Ela ainda se queixa, inconformada com a fraqueza e o vacilo de Dulcídio ao cair nessa cilada: “Que droga Dulcídio. Tu sabe que não pode olhar nos olhos de ninguém”.

Quem ouve este relato murmurado é o seu vizinho, Jeremias, que viu a porta aberta e veio lhe aconselhar para fechar, pois “eles” arrombaram o apartamento da Hilda e podem ter armas e invadir o seu apartamento também. No apartamento de cima, escutamos uma série de ruídos, de objetos sendo quebrados, vidros no chão, uma invasão acontecendo. Mas Hilda não quer fechar a porta, quer mais que Hilda se foda! prefere deixar a porta aberta para que o “mundo inteiro veja o frouxo do Dulcídio”. Ela se queixa de todo o ruído que lhe invade: os sons da destruição, a voz no rádio relatando os acontecimentos, os vizinhos apavorados. Sabemos então o motivo dela usar um protetor nos ouvidos: ela quer silêncio. Dulcídio quebrado aos seus pés e Hilda quer silêncio: “E a gente, não vai fazer nada?”.

Jeremias conclui a sua visita com esta pergunta e vai embora. Na sequência, Hilda também deixa o apartamento e lhe segue. Sozinho, Dulcídio finalmente se levanta e lentamente pendura um retrato na parede. Uma foto em preto e branco de um *Soldado*, que pode ser ele em sua juventude.

Este é o núcleo dramático da ficção proposta no filme. A sombra do fascismo aterrorizando os personagens. O Estado Totalitário das ficções distópicas se insinuando na subjetividade quebrada dos personagens e no terror provocado pelos governos fascistas.

Ao redor desse núcleo ficcional, o filme constrói sutilmente uma apreensão. Alguns indícios apontam para esse estado de alerta e de espera: o fogo no começo; as sirenes que iniciam e finalizam o filme; o diálogo que indaga sobre a possibilidade de agir; o longo plano sequência que acompanha a primeira moradora mancando pelos corredores e a cena insólita da menina sozinha

numa cadeira em um apartamento vazio como se esperasse algo por acontecer. Tratam-se de indícios narrativos e de uma atmosfera sólida e densa que vai se construindo ao longo do filme. (NOTA: sobre atmosfera fílmica, falaremos no próximo capítulo).

Nas veredas das ficções fraturadas, “Tremor Iê” se conclui com um gesto de resistência e reverbera uma energia intensa que vibra nos corpos e nas músicas percussivas. “Calma” se conclui com um sinal de alerta, olhares curiosos nas janelas do prédio ocupado e uma sensação apreensiva: algo estar por acontecer.

3.2 O confronto encenado: a utopia resiste

O filme “Chico” (2015) se passa em 2029. Mas antes de termos essa informação, uma cena, que tem a função de prólogo da narrativa, já nos indica um elemento que remete à ficção futurista distópica: uma tornozelira de aço que se encontra na mulher negra que está em trabalho de parto, e outra que será colocada em um bebê ainda por nascer. A cena do parto já nos indica os dois temas centrais a serem tratados no filme: a relação entre mãe e filho; e a criminalização prévia da população negra e periférica.

O *novum* da narrativa - a sua invenção especulativa que instaura um mundo outro, e que abre possibilidades de reflexão em relação ao nosso mundo atual - nós é apresentado no início do filme, onde escutamos uma notícia junto com a mulher da cena inicial. Em 2029, um referendo popular aprovou a possibilidade do governo prender jovens negros que residem nas favelas, com o objetivo de evitar potenciais crimes que seriam cometidos por eles, de acordo com as “estatísticas” e com “monitoramento prévio”. Trata-se da lei de *ressocialização preventiva*. Na noite em que o filme se passa, as tropas federais de pacificação e a força policial militar e estadual irão iniciar as *prevenções*, tomando cuidado de não afetar a segurança e a rotina das pessoas “de bem” (os mesmos que os “cidadãos do bem” no filme “Tremor Iê”).

No conto *Minority Report*, do escritor Philip K. Dick, publicado em 1956 nos EUA, há uma proposta narrativa que também concebe um sistema social onde os crimes são “potencialmente evitados”. Em um futuro distópico, os crimes de homicídio são prevenidos através de um sistema complexo de previsão e antecipação do crime. Dick concebe um sistema jurídico-policial no qual a atividade paranormal dos *pré-cogs* (pessoas que tem *precognição* avançada) são utilizadas pelos policiais para evitar os crimes que estão prestes a acontecer. O sistema gera questionamentos éticos na sociedade descrita no livro, acerca do livre-arbítrio e da garantia de um julgamento correto.

Nas margens da distopia, em meados de 2010, não é preciso muitas elocubrações teóricas para tornar uma medida esdrúxula algo aceitável, e até mesmo verossímil para a narrativa. A medida descrita no filme é apenas a extrapolação, na narrativa distópica, de um tipo específico de criminalização naturalizado na sociedade brasileira. Jovens negros e moradores de favela, que são

estigmatizados como pessoas violentas, e que sofrem cotidianamente do racismo estrutural e das desigualdades sociais⁵⁷.

Neste sentido, o filme não busca levantar questões éticas acerca de uma medida como essa. Sem tempo para brechas discursivas ou ambiguidades morais, a narrativa do filme se estabelece tendo uma única finalidade: o confronto iminente. Diferente da resignação e dos tempos lentos que caracterizam a ficção fraturada, “Chico” (e *Relatos Tecnopobres* [2019]) buscam nos códigos do cinema de ação e de guerra a tensão necessária para criar um sentido de luta e de confronto a partir do ponto de vista dos oprimidos. São narrativas que escapam das ambiguidades ideológicas e que se colocam, firmes, do lado dos que sofrem na pele e no corpo, os diversos processos de exclusão e penúria que caracterizam o modo de funcionamento padrão do capitalismo atual. Perde no que se refere a complexidade das dinâmicas sociais, mas ganha em clareza de informação e envolvimento narrativo. A ficção se estrutura em função de um fim, uma “mensagem” de teor político, uma posição firme acerca do racismo e da luta de classes.

A mãe de “Chico” escuta a notícia e vemos que ela está trabalhando com solda em uma oficina. Sabemos depois que ela está se preparando para o conflito iminente, a guerra que irá eclodir nesta noite. Nos planos seguintes, vemos Chico correndo e entrando em um espaço que parece um bunker de resistência. Homens negros - que serão as vítimas dessa medida “preventiva” - estão em alvoroço e preparam coquetéis *molotov*. A câmera na mão cria dinamismo pra situação e contrasta com o longo plano fixo que indicava a mão de Chico no trabalho na oficina.

A expectativa do conflito vai aumentando até finalmente o confronto ser encenado: para a nossa surpresa, no extracampo. Os homens correm em direção à porta para impedir a entrada policial. Atravessam o plano, nos deixando com os indícios sonoros que dão conta de revelar a ação do conflito. No longo plano sequência dessa cena, o ponto de vista será o da avó de Chico, que anda lentamente e se defende com uma panela na mão. Ao final desse plano, vemos que a mãe de Chico saiu carregando o seu filho para lhe proteger do confronto.

É nessa situação final em que, através de um procedimento fantástico, o filme revela a sua propensão à utopia dentro da distopia. A mãe de Chico lhe amarra em uma pipa maior do que ele. Nos últimos planos, Chico voa na pipa, enquanto a sua mãe *puxa-corda* (uma corrente), controlando o tamanho de seu voo. O encerramento acontece nessa imagem simbólica de uma criança negra flutuando no céu amarrado a uma pipa (fig. 24).

⁵⁷ Dois casos recentes (fev. 2022) de assassinatos movidos pelo racismo no Brasil que choca pela violência, pela barbaridade e pela ‘banalidade do Mal’: O espancamento do congolês Moise Kabagambe e o assassinato de Durval Teófilo Filho, morto pelo seu vizinho dentro de um condomínio fechado. O vizinho é um sargento da Marinha aposentado e relata que cometeu o crime por ‘suspeitar’ que sua residência seria assaltada.

Figura 24 - A mãe executa o seu plano de fazer o seu filho voar numa pipa.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Algumas considerações sobre o confronto encenado e a solução utópica pela via do simbolismo, da linguagem figurada, nos mostram como funciona a *anti-distopia* na perspectiva da *Ficção Visionária* e do *Afrofuturismo*.

No plano da ficção há uma condição limítrofe, um limiar que foi ultrapassado. A ficção especulativa abre a possibilidade de um futuro onde as marcas do racismo e da opressão são ainda mais severas e violentas. Os brasileiros referendaram uma criminalização prévia, destruindo as possibilidades de vida dos personagens que foram condenados aos presídios, cumprindo a sina e os ditames de um encarceramento em massa que já pode ser observado em nosso sistema prisional

atual. Mas, diante da perspectiva do *Afrofuturismo*, “o futuro será negro ou não será”⁵⁸. E as aberturas desse futuro se dão no presente, pela via do imaginário e dos futuros potenciais que podem ser levantados como forma de agenciamentos coletivos. Em Imarisha (2016), a ficção visionária, seria uma espécie de hipótese levantada que pode servir de combustível para alimentar a luta pela via da imaginação política.

Mas a narrativa de “Chico” se estabelece como uma distopia: o futuro será ainda pior para a comunidade negra e periférica. O futuro será um distópico, o pior lugar dos mundos, e podemos conceber esse futuro negativo ao nos depararmos com os retrocessos cotidianos no campo da política institucional brasileira. A notícia que abre o filme é tão corriqueira quanto os resultados dos esportes nesse mundo de 2029. Mas eis o desejo utópico que subjaz ao filme: A mãe e a avó que planejam e agem para criar um futuro melhor ao seu filho e neto, Chico. Elas são as protagonistas do filme e detêm a ficção visionária que só irá ser revelada na cena final e simbólica de Chico na pipa, fugindo completamente da postura mais realista que estava sendo construída formalmente até aquele momento.

Se o mundo distópico de 2029 é mostrado como um plano realista daquele universo ficcional, a cena da pipa surge justamente para fazer um salto até o plano do imaginário. Lembramos que imaginar é uma força política, que instaura mundos novos e que age concretamente no plano da realidade sensível. E não é justamente o que o *Afrofuturismo* vem reivindicar? O direito de conceber futuros com protagonismo negro, e a construção de imagens e símbolos que sejam atrelados a cultura e vivência negra.

Em “Chico”, há esse conflito interno que busca conceber - e talvez sabotar - um repertório de imagens da população negra e periférica que encontram ancoragem num imaginário popular e massivo alimentado pela mídia espetacularizada e pelo cotidiano das favelas. As oficinas enquanto lugar de trabalho, a luta armada sob o estigma do narcotráfico, a pipa como o lugar da infância. Será enfrentando esse manancial de imagens e desviando os seus efeitos que o filme se forma neste plano utópico e visionário.

O confronto encenado não será mais entre a polícia e os jovens negros criminalizados, mas sim entre a avó e a busca pelo futuro de seu neto. Como mostramos acima, a cena da luta evidencia a avó em meio ao tumulto do conflito. É ela e a mãe que vivem o confronto no plano das imagens, no desejo de outro futuro para o seu neto que não seja este, o conflito armado, a guerra entre os homens, no sentido que Ursula Le Guin denunciava em sua teoria.

É para esse sentido que aponta a cena do parto, durante a abertura, e principalmente toda a situação narrativa que diz respeito ao fato da avó querer comemorar o aniversário de Chico mesmo

⁵⁸ Faço menção aqui ao artigo escrito por Kênia Freitas e José Messias: “O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente”, publicado na Revista Imagofagia, n. 17, 2018. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/225/216> Acesso em 01 de maio de 2022.

diante do conflito iminente, que toma conta de um tempo alongado. Essa situação parece um tanto absurda e onírica justamente por sua recusa em fazer parte deste filme de ação e de guerra. Ela age e antecipa a suspensão utópica que irá contaminar toda a narrativa. De certa forma, é esta a cena que evita que a solução pelo viés fantástico do final não caia na pieguice ou na incredulidade absoluta.

Poderíamos questionar, “mas as crianças não voam na pipa, é inverossímil, isto não é possível” e isto não está explicado nesta ficção, mas aí teríamos que questionar também: “mas as pessoas não podem ser condenadas por crimes que não cometeram, isto é absurdo, isto não é possível”, mas isto não precisa ser explicado nesta ficção. E dessa forma, poderíamos começar a entender a metáfora do sonho e da liberdade e a quem ela se refere (fig. 25).

Figura 25 - Na véspera do fim do mundo, Avó insiste que o neto faça um pedido pois é seu aniversário.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

“Relatos Teconopobres” (2019) poderia estar no mesmo universo ficcional de “Chico”. O filme se passa anos depois, em 2035, mas nos relata justamente um processo gradativo de ascensão de um governo neofascista após um “apocalipse político”, ocorrido em 2019, que é chamado de *golpe digital*. Após isso, foi implantado um projeto cada vez mais severo que visava o extermínio das populações periféricas e tradicionais. Mas, como ficamos sabendo desde o começo, este plano não obteve êxito, pois a população se organizou politicamente para resistir aos ataques do Governo. Trata-se de uma mesma ficção científica do cinema brasileiro recente, que busca elaborar de forma inventiva o imaginário de um contrapoder emergente.

Um filme que parte da distopia para construir uma utopia de resistência e revanche da população oprimida. Aqui, a iconografia das guerrilhas rurais e o léxico da militância política atrelada a uma perspectiva revolucionária a partir da emancipação sócio-política dos países da

América Latina é acionado no imaginário proposto. “Vida longa à revolução tecnopobre”. Esse ímpeto de filme-manifesto futurista cria o tom de toda a narrativa e usa uma estratégia documental para estabelecer a ficção e encenar o confronto.

Toda a história que contextualiza o universo ficcional do filme nos é contada a partir do depoimento de um guerrilheiro que faz parte das comunidades subterrâneas (fig 26). Em uma caverna no meio de uma mata e com o rosto coberto por uma máscara ele narra a história da luta de que faz parte, contando como as comunidades foram organizadas de forma autônoma nesse período. Ao final, saberemos que o depoimento se dá em uma das diversas células de resistência espalhadas pela América Latina, ampliando o escopo da trama e do universo ficcional. Nas ondas de rádio captadas de forma clandestina, um locutor que fala em castelhano convoca os companheiros para uma assembleia geral que se dará em breve.

Figura 26 - Nas comunidades subterrâneas, guerrilheiro nos narra a luta por sobrevivência e articulação dos pobres.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Para além do depoimento, que se transforma em *voz over* que narra os acontecimentos passados, outra estratégia documental visa preencher as lacunas da ficção: o uso do material de arquivo. Imagens que trafegam pela internet e que são apropriados como gesto inventivo do filme para ilustrar as mudanças na tecnologia que geraram uma exclusão digital de efeitos catastrófico nas populações mais periféricas do sistema capitalista.

É neste cruzamento que o filme acopla o imaginário de luta das esquerdas tradicionais. no que se refere a uma Revolução Socialista em países subdesenvolvidos, e o imaginário acerca das promessas de emancipação e revolução digital que estiveram no cerne dos debates políticos na virada do milênio com a disseminação do uso da internet em uma escala global. Em relação ao primeiro ponto, o filme faz alusão aos conflitos que se dão no campo, e ao *ethos* militar das organizações guerrilheiras revolucionárias, tendo em vista o uniforme do personagem que relata os

acontecimentos. Mas será no outro ponto, na alusão à “Revolução Tecnopobre”, que o filme se faz mais inventivo, pois cria um elo entre a trama narrada pela *voz over* e as soluções formais que encenam o confronto.

Uma pequena dispersão para contextualizarmos o problema: um aspecto que torna a ficção científica um gênero tão improvável em contextos de produção com pouco investimento é a sua propensão ao debate acerca da tecnologia. A construção de artefatos tecnológicos na ficção e a criação de um espaço narrativo que possa concretizar na imagem um ambiente futurista são elementos de alto custo nas produções do gênero (fig. 27). Mas como vimos em todos os trabalhos citados nesse estudo, no Brasil, outros paradigmas são necessários para que o gênero possa ativar processos de invenção com a linguagem e conceber um mundo ficcional crível dentro de suas propostas estéticas. Ao tratar de forma metafórica essas questões, “Relatos Tecnopobres” subverte essa condição de possibilidade e se forja justamente ao assumir a condição precária como um lugar de resistência diante de uma sociedade espetacularizada, que mantém um regime de imagens concebido a partir de conglomerados transnacionais que ditam a regra dos padrões de circulação e consumo.

Figura 27 - A tecnologia dos pobres x A tecnologia da Cyber-burguesia. Dois regimes de imagens.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Se é possível resistir, o filme responde com o desejo utópico que está por trás de sua própria realização, assim como todo o conjunto que configura nosso estudo. Mas queríamos apontar agora, como a gambiarra proposta - que aqui poderia ser visto como um *hackeamento* do sistema -, aponta

para as redes sociotécnicas que são forjadas ainda no âmbito do sistema, liberando potenciais gestos inventivos.

No artigo “Gambiarra como Mediação: um encontro entre materialidades da comunicação e filosofia da técnica a partir das mídias digitais” (2020) o pesquisador José Messias nos aponta como as “gambiarras” e os *hacks* que alteram os hardwares computacionais podem liberar zonas de exploração novas no que se refere as mediações entre os *hardwares*, os *softwares* e as redes socioculturais. A gambiarra seria uma espécie de vetor para a emancipação e o conhecimento adquirido no processo de desmontar e fazer acoplamentos inventivos nos consoles e nas peças que configuram o hardware do sistema. A “gambiarra” seria um modo de existência em relação a como se configuram os objetos técnicos, na trilha do filósofo Gilbert Simondon.

A gambiarra seria, então, uma forma de investigar o processo de formação, em primeiro lugar, da técnica e da tecnologia (os objetos), mas também desses arranjos sociotécnicos e cosmologias ligadas a eles, o que Yuk Hui chamou de cosmotécnica.

(MESSIAS, 2020, p. 11)

Se a “gambiarra” e o *hack* produzem esse processo inventivo que se tece nas mediações entre humanos e máquinas, há uma força que barra a evolução dessas redes e que busca conter a sua força inventiva. Tratam-se dos conglomerados que buscam bloquear e reduzir o escopo e a agência da ação das mesmas através de protocolos de segurança e mecanismos “legais”. Como ele esclarece:

os computadores ‘nasceram livres’ para apropriação e uso. Tendo posteriormente ficado cada vez mais fechados pela ação de corporações, sobretudo Microsoft e Apple que, para [Lori] Emerson, mascaram seus interesses comerciais através da retórica empresarial e do marketing, com um discurso de preocupação com a integridade (qualidade) do produto e da experiência do usuário.

(MESSIAS, 2020, p. 15)

Essa forma de agir das corporações contraria desenvolvedores que estiveram na base de construção de sistemas de interação online, e que visavam ampliar as agências e a criatividade dos usuários. Como sabemos, a crença no potencial libertário e politicamente progressista dessas redes foram colapsando com a colonização das megacorporações, e com o enfoque cada vez maior na produção de consumidores passivos, ao invés de jogadores ativos.

Voltando ao filme, o que queremos notar é que as células de resistência no filme, que conclamam a manutenção da “Revolução Tecnopobre”, se utilizam das redes de comunicação e das gambiarras como possibilidade de articulação e agenciamento coletivo. O imaginário está mais próximo da rádio pirata e dos *gatos* que são realizados em comunidades periféricas para ampliar o

acesso à energia e aos canais de comunicação das TVs fechadas. Mas o que filme acaba por realizar é a sua inserção em um circuito de exibição de viés mais independente, e o seu potencial papel é de criar comunidades em torno desses filmes.

Em sentido metafórico, é como se “Relatos Tecnopobres” estivesse captando ondas sonoras do filme “Branco Sai, Preto Fica” (2014) e reverberando as suas gambiarras inventivas que surfam nas ondas de todo um imaginário hegemônico construído pelos “grandes” filmes da indústria cultural. O gênero de ficção científica seria essa superestrutura, conectando esses filmes e que ao ser visto de forma livre pode ampliar os potenciais curtos-circuitos de seu sistema interno (como sugere Alfredo Suppia acerca do filme “Branco Sai, Preto Fica”), abrindo possibilidades não previstas em seu programa.

Dessa forma, o filme sampleia imagens que circulam pelas redes para contextualizar a *Cyber-Burguesia* e o avanço do uso da tecnologia em seu projeto de acabar com as possibilidades de atuação dos pobres neste mundo altamente mediado (no filme, em 2025 será aprovado uma lei *anti-pobre*), e faz uso de gambiarras e de um imaginário já reconhecível no âmbito das esquerdas para narrar o que seria esse ato de resistência e articulação coletiva. Trabalhar com os recursos existentes, mesmo em sua condição precária e desgastada, em prol de uma virada que só pode se dar a partir de construções inventivas das redes sociotécnicas já existentes.

Nas margens da distopia, o confronto encenado não está na batalha corpo-a-corpo entre a resistência e o Estado Totalitário, mas sim nas possibilidades de se constituir e articular novas comunidades, novos arranjos sociotécnicos.

3.3 A República dos espectros⁵⁹

Com “República” (2020), o enfoque sai dos arranjos sociotécnicos para entrar nos pactos e alianças entre os que se encontram no presente vivo e os que se mostram a partir de um passado, de um tempo não-reconciliado, um tempo desconjuntado. A distopia embaralha a temporalidade linear da catástrofe e dos sucessivos fins e abre brechas para que algo surja de forma imprevista. Não por acaso, trata-se de um filme ligado umbilicalmente à disseminação da COVID-19 em escala global, e seu impacto trágico no Brasil a partir de março de 2020. Um filme que tem esse fato como origem de sua concepção e que aponta outras direções para uma distopia crítica que se faça nas margens do imaginário.

Propomos aqui três movimentos que se cruzam e se refletem simultaneamente: analisar os procedimentos estéticos que dão a ver uma aparição espectral no filme “República”, de Grace Passô; nos enveredar no jogo das especulações que um espectro sempre suscita; e clamar juntos por

⁵⁹ Este ensaio foi apresentado com algumas modificações no XXIV SOCINE, em 2021.

uma justiça que não seja da ordem do Direito, ou seja, fazer ecoar essa justiça que é próprio do espectro reivindicar.

Porém, seguir um espectro suscita problemas de diversas ordens. Para começar nos perguntaremos de que modo um espectro se apresenta e, logo, como podemos acreditar em uma aparição fantasmática e qual a sua função de afetar o curso de uma narrativa que age no desvelamento de uma realidade oculta.

Nosso primeiro intuito é estabelecer uma distinção entre o espectro buscado aqui e a questão das fantasmagorias de forma mais geral. Em “República” não há fantasmas no sentido figurado. Pelo contrário, o percurso do filme vai sempre no sentido de revelar novas camadas que compõe a realidade representada na trama, uma realidade outra, uma realidade porvir. Essa realidade não se confunde com o realismo de cunho estético e muito menos com possíveis leituras em tom de documentário que o filme só suscita para negar. Trata-se então de uma realidade espectral que faz romper a distinção conceitual e narrativa entre aquilo que é da ordem do real e aquilo que seria da ordem do sobrenatural, ou seja, de natureza fantástica.

Mesmo sendo um filme de curta duração e realizado em condições de extrema dificuldade técnica, tendo em vista o avançado estado de pandemia durante o qual ele foi realizado, o filme faz um complexo uso de sobreposição nas camadas narrativas, ao mesmo tempo em que depura e simplifica os protocolos de linguagem audiovisual para amplificar os seus efeitos espectrais. Esse gesto de invenção na penúria, decerto atravessa grande parte dos filmes e das reflexões acerca do cinema nacional, mas aqui recebe novos contornos, tendo em vista a situação global da pandemia, a situação de catástrofe humanitária-social e o desmonte político próprio ao Brasil pós-golpe de 2016.

O Brasil e os processos históricos que lhe constituíram são o mote e tema central do filme. Neste sentido, a dimensão espectral aludida no filme traz à tona um inconsciente coletivo soterrado pela ânsia de progresso e desenvolvimento aliado a um imaginário colonial.

“República” recoloca algumas dessas questões de forma enfática. A sua premissa é incontornável: O Brasil não existe. A primeira palavra dita no filme é sussurrada dentro de um sonho e diz: Colonizadora. A última sequência é uma vertigem que suspende o tempo e aponta para um porvir. Em seu rastro, seguimos então algumas das aparições espectrais no filme, pois, como nos alerta Jacques Derrida, um espectro nunca é um, mas sempre o *mais de um*.

Para pensarmos o espectro nos ancoramos em uma conferência feita pelo filósofo Jaques Derrida em 1993, a qual ele chamou de “Espectros de Marx”. Naquela ocasião, instigado a pensar a partir dos diagnósticos de finitude que decretavam o fim do século no mesmo golpe que se apressavam a decretar o fim da história e o fim do marxismo, com a queda do muro do Berlim, Derrida nos propõe a pensar no porvir. E para isso ele invoca os espectros e a herança deixada por

gerações de fantasmas, e tenta falar com essas vozes que ecoam de um tempo desajustado (ou desconjuntado). Faço isso, diria ele, “é em nome da justiça”.

Justiça alguma – não digamos lei alguma, e mais uma vez lembro que não falamos aqui do direito – parece possível ou pensável sem o princípio de alguma responsabilidade, para além de todo presente vivo, nisto que desajunta o presente vivo, diante dos fantasmas daqueles que já estão mortos ou ainda não nasceram, vítimas ou não das guerras, das violências políticas ou outras, dos extermínios nacionalistas, racistas, colonialistas, sexuais ou outros, das opressões do imperialismo capitalista ou de todas as formas de totalitarismo. (DERRIDA, 1993, p. 12)

Seria preciso então vivermos de outros modos, modos mais justos, criando alianças com esses outros que não estão no presente, mas sem os quais não haveria nada a responder, a se responsabilizar. É preciso *estar-com* os espectros, o que “seria também, mas não somente, uma política da memória, da herança e das gerações” (DERRIDA, 1993, p. 11).

Derrida nos sugere também que a arte, as obras e os textos de outros tempos, são também espectros que nos rondam e nos dizem algo, impondo responsabilidades. E ele mesmo se surpreende ao reler o “Manifesto Comunista” de Karl Marx e Friederich Engels, e perceber que tudo começa com um espectro: “Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo”. Ao seguir esse espectro, ele chega em outro, o espectro de Hamlet, em Shakespeare, peça escrita a um século antes do Manifesto e que Derrida supõe ter obcecado Marx e Engels.

Nesse percurso, nessa escavação do tempo e dos espectros, Derrida vai sendo conduzido por essas vozes e obras que lhe dão pistas sobre os modos de aparição do espectro, que nunca surgem pela primeira vez, pois não há ponto de origem para o espectro, ele sempre surge como uma repetição. Na peça de Shakespeare, o espectro do Rei morto surge em cena pela primeira vez em sua segunda aparição.

Gostaríamos de enfatizar duas ideias que são provocadas em Derrida a partir desse espectro em Hamlet, e daquilo que o espírito vem cobrar pela segunda vez ao seu filho atormentado por sua visão: ele cobra justiça pela sua morte, pois como viemos a saber, o Rei Hamlet foi alvo de uma traição, uma conspiração política conduzida pelo seu irmão Cláudio para assumir o trono da Dinamarca.

Essas ideias nos dizem que haveria uma justiça do fantasma, que não se realiza no tempo presente vivo e que por isso não se deixa deduzir de uma justiça do direito em geral; E, paradoxalmente, essa justiça só pode se realizar em um tempo desajustado, um tempo anacrônico, um tempo não-reconciliado. Digo paradoxal, porque Derrida nos diz que o desajuste é aquilo que não está ajustado, ou seja, que não está *justo*. Essa seria uma das condições para o surgimento dos

espectros, estar em desacordo com o seu tempo. Através dos espectros nós podemos ver também que o tempo está desajustado.

Mas ele nos lembra que esse desajuste temporal revelado por um espectro será sempre o desajuste de *nosso tempo, nossa época, nossa geração*. É por isso que as aparições espectrais estão sempre se repetindo, mas nunca adquirem a mesma presença, a mesma forma, pois trata-se de uma repetição de um tipo muito singular, que é sempre a primeira e última vez⁶⁰. Uma lógica da obsessão espectral que não se reduz a uma ontologia ou a um pensamento do ser, e age por repetição obsessiva, adquirindo a (in)consistência própria de um espectro, uma lógica espectral.

Acreditamos que ao seguir os rastros dos espectros tais como surgem em “República”, poderemos ampliar a percepção desse tempo desajustado que é o próprio do nosso tempo.

São três as aparições espectrais em “República”, de Grace Passô:

A primeira surge já na abertura do filme, na primeira sequência que saberemos se tratar de um sonho. Fortes tonalidades de cor verde, amarela e vermelha surgem desfocadas na tela, criando uma imagem abstrata. Aos poucos, vemos se delinear um rosto, que ao final da sequência sussurra a palavra “colonizadora”. O som do crepitar do fogo sendo sobreposto por um canto indígena amplifica o sentido onírico e moribundo da cena, além de criar um intenso contraste entre o que é dito no sussurro e os significados ecoados pelo canto (fig. 28).

A segunda aparição surge como uma imagem fixa, uma fotografia. Ao ser mostrada no momento onde o filme se interrompe, adquire um caráter fantasmático e nos sugere um **efeito de viseira**, que é o regime próprio dos espectros, o lugar de onde eles nos olham sem serem vistos. Na foto, esse efeito é possível pois trata-se da imagem de um olhar, separado de qualquer contexto narrativo mais explícito.

O terceiro espectro surge encarnado em um personagem do filme, que pelo seu caráter e acessórios de figurino, nos leva a pensar como uma presença do *povo da rua*, mais especificamente a entidade conhecida como *exu*, fazendo alusão a religiões de matriz afro-brasileiras. Para o nosso intuito aqui, iremos tangenciar essa última aparição do ponto de vista de suas implicações na narrativa do filme, e não sob os aspectos da crença religiosa.

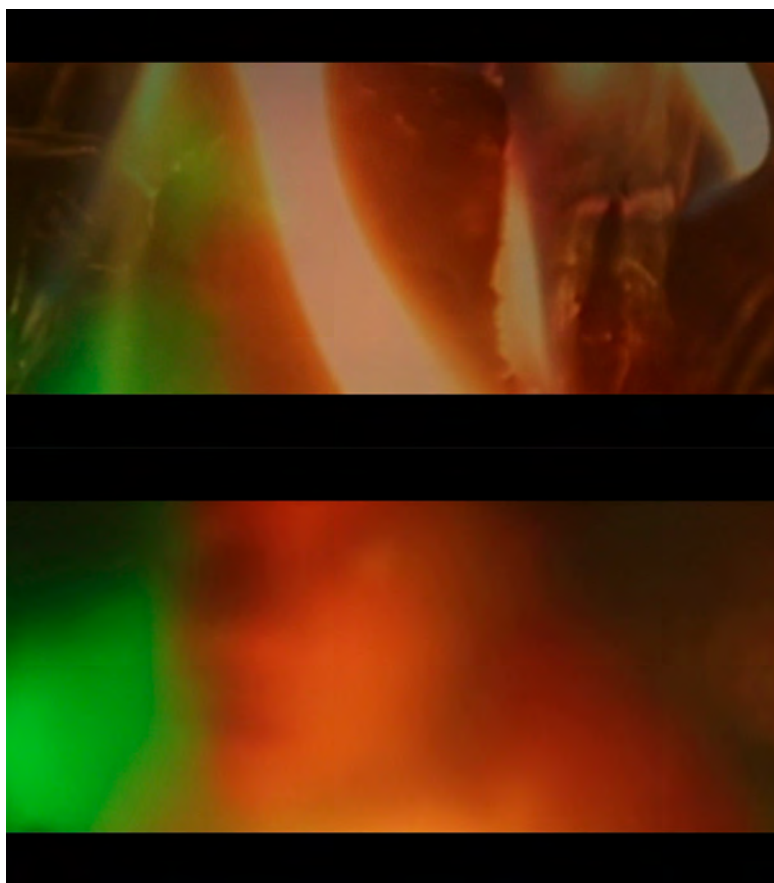
A primeira aparição espectral possui uma feição mais reconhecível, pois o sonho no cinema será sempre esse fato narrativo que irá recorrer a técnicas e procedimentos de mutações nas imagens/sons em seu intuito de criar uma atmosfera onírica e uma fuga do real.

Em “República”, há uma estratégia que faz adensar e complexificar essa camada narrativa do sonho que inicia o filme. Ao acordar, a personagem sonhadora descobre, através de uma ligação, que o Brasil e tudo que lhe compõe, e isso inclui ela mesma, está sendo sonhado por um Xamã - e

⁶⁰ A este processo ele chama de *Obsidiologia* [em outras traduções aparece como *Rondologia*], (DERRIDA, 1993, 26).

que tudo pode acabar. Essa informação está sendo divulgada na televisão: O mundo existe, mas o Brasil não, pois é apenas um sonho.

Figura 28 - O Brasil seria um sonho sonhado por um Xamã ou por um Colonizador?



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

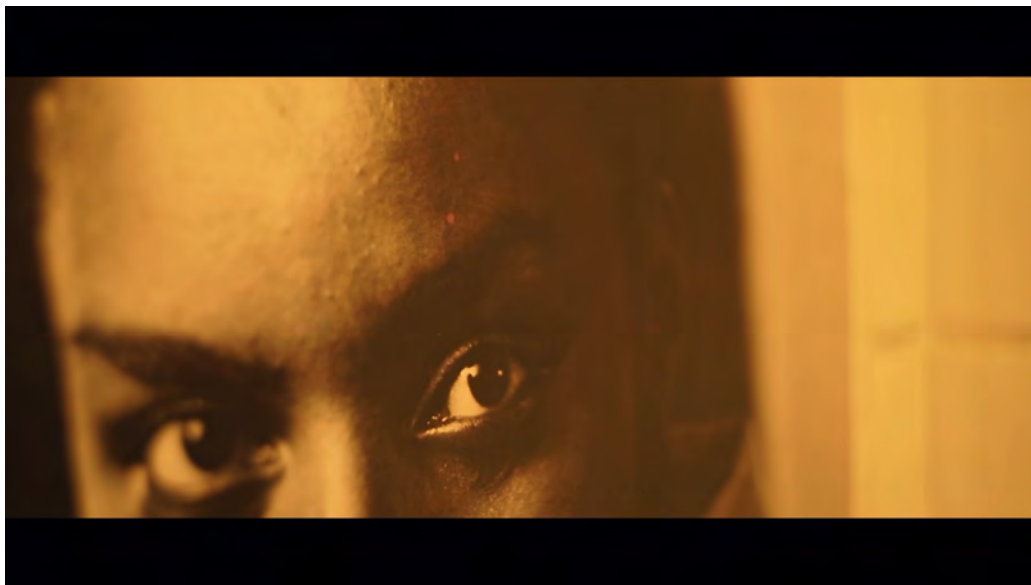
Ora, essa perspectiva do sonho abre novas leituras para a cena espectral inicial. Estaríamos aqui numa narrativa em *mise-en-abisme*, um filme dentro do filme, um sonho dentro do sonho, o que fica mais claro e evidente quando descobrimos que o plano real narrativo ainda não é esse da descoberta de que o Brasil é um sonho.

Após ligar para a sua mãe e lhe contar a novidade, a personagem expressa em seu rosto o seu estado de angústia com a descoberta. Essa cena é filmada em um plano muito próximo de seu rosto, formando uma imagem que treme e desfoca constantemente. Aos poucos, ela para de atuar e olha direto para a lente, revelando o aparato da feitura do filme e a farsa da encenação.

Aqui acabaria o mistério, pois os jogos de encenação em abismo e a intromissão do real em seu estado mais bruto, filmar as condições da filmagem, nos levaria a uma percepção mais que precisa sobre as dificuldades de se produzir imagens em um estado de pandemia.

Mas eis que surge a segunda aparição espectral: a imagem de uma imagem que nos olha (fig. 29).

Figura 29 - Efeito Viseira: os espectros nos olham sem serem olhados.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Essa imagem fixa nos chega por uma operação interna da narrativa que cria um salto qualitativo no que se refere às suas artimanhas de sentido. Se a ilusão de realidade que engendra a ficção foi interrompida pelo aparato de filmagem que revela a atriz e a operadora de câmera em processo de encenação, é preciso uma nova elaboração para que a ilusão de realidade possa ainda surtir seu efeito de envolvimento na trama ficcional.

Passamos então para um truque de montagem que cria a falsa impressão que estamos diante de um plano-sequência, o corte invisível sob uma tela preta. Só dessa forma a imagem trepidante e desleixada que acreditamos se tratar de um esquecimento da operadora de câmera se mostra uma bem elaborada ideia de continuação da trama, mesmo **na interrupção**, ao se fixar na frente de uma fotografia que mostra em close-up o olhar de uma mulher negra que mira ambas as lentes - diríamos até simultaneamente, bifurcando o tempo-, a da câmera fotográfica que efetuou o registro no momento da fotografia, e agora a da câmera de cinema que “por acaso” foi encostada a sua frente durante uma pausa no filme que se segue.

É o longo tempo dedicado a este plano fixo no filme e a força desse olhar que surge de um tempo não identificado que reforça nesse espectro o **seu efeito de viseira**. Esse efeito nos é descrito por Derrida. Em *Hamlet*, o espírito de seu pai morto surge e interage com os personagens da peça sob o disfarce de uma armadura de ferro. Essa vestimenta seria a estratégia encontrada por Shakespeare para o encenador da peça conseguir materializar o espectro no palco. A armadura se confunde com o espectro, na medida em que também é um corpo e não é. Tem por função proteger o que nele se esconde ao mesmo tempo em que guarda consigo um segredo, o enigma da presença, o seu teor de anonimato essencial.

Uma dissimetria espectral interrompe aqui toda especularidade. Ela dessincroniza, faz-nos voltar à anacronia. A isto chamaremos efeito de viseira: não vemos quem nos olha. (DERRIDA, 1993, p. 22).

Propomos então que em “República”, a imagem da foto seja uma espécie de equivalente no cinema a armadura de ferro usado na encenação do palco teatral. E o **efeito viseira**, ou seja, a dimensão da percepção de que somos olhados por um espectro, surge como resultado da imagem dos olhos que encaram a lente da câmera e que por isso, adquire um rosto provisório, vacilante, anônimo. Para surtir tal efeito, a imagem da foto deve possuir uma presença material em cena, advinda do tempo de exposição em tela e da ausência de significados que justifiquem a sua ênfase narrativa.

É justamente o que essa imagem que nos olha realiza: uma irrupção de sentidos que despenca gradativamente em um abismo de significados mau ajustados que surgem de um tempo em suspensão. Não sabemos quem nos olha, de qual tempo, qual lugar. A área de foco é mínima e enfatiza apenas um dos olhos. O fundo é desfocado, sem contornos nítidos. O espectro fixa o nosso olhar, o olhar do espectador.

Ao se debruçar sobre os espectros a partir do filme “La Jetée” (1962), de Chris Marker, o pesquisador Serge Margel nos mostra as relações e as variações etimológicas que coabitam a mesma raiz indo-europeia *spek*. No latim, esse termo derivou para o verbo *specio*, onde podemos encontrar o elo que aproxima o espectro (*spectrum*), o espelho (*especulum*) e a noção do espectador.

O verbo *specio* deu a forma frequentativa *specto*, que implica a frequência ou a repetição da ação, ou a ideia de uma observação contínua, insistente, ou até compulsiva. *Specto* significa ter os olhos fixos em estar orientado a, como *spectator*; aquele que tem o hábito de observar, de contemplar, trata-se de um observador do céu ou de um espectador de teatro. (MARGEL, 2019, p. 03)

Assim, da mesma forma que o espectro sempre suscita uma especulação, também pressupõe que haja um espectador. Em um filme onde o gesto de sustentar o olhar se torna quase uma obsessão (lembremos que é dessa forma que o mesmo se encerra), nos parece importante frisar que a inclusão do espectador não é apenas o efeito de uma metalinguagem, uma quebra da ilusão de transparência narrativa. Esse olhar pressupõe uma aliança, um pacto a ser formado, uma demanda por responsabilidade e uma ética da representação dos espectros. Olhar sem ser visto, pelo efeito viseira, mas também olhar até ser percebido como um espectro que clama por sua presença.

Se o movimento das imagens se interrompe por alguns instantes, de sorte temos a camada sonora que faz avançar o enredo através dos sons reconhecíveis na cozinha, onde o momento de pausa na filmagem segue no breve descanso da operadora da câmera e da atriz. Mas eis que escutamos o som de uma campainha cada vez mais insistente e finalmente, uma voz gutural que

grita em estado de perceptível inquietação. “O seu Brasil acabou e o meu nunca existiu, nunca existiu, nunca, nunca!”

Ainda escutamos essa frase sobreposta ao enigma do olhar que nos interpela, e esse breve momento de dissincronia só amplia a nossa percepção de que essa imagem que nos olha agora nos reivindica a sua presença. Mas logo a câmera se move e nos mostra o que está acontecendo: o personagem que se encontrava na rua em seu ritual solitário, agora está na porta e repete insistente para a sonhadora/atriz que descobriu que o Brasil pode acabar a qualquer momento (fig. 30).

“O seu Brasil acabou e o meu nunca existiu, nunca existiu, nunca, nunca!”

Essa terceira aparição espectral faz o gesto decisivo nesse filme de mil faces. Cabe ao último espectro **interromper a interrupção** e clamar pela justiça. Essa última sequência faz do sonho inicial e da imagem fixa que suspende e desajusta o tempo apenas vestígios que anteciparam a verdadeira aparição espectral que é o próprio espectro, sua dimensão entre corpo e espírito, entre atriz e personagem, entre tempo presente e porvir.

Este personagem misterioso na trama faz convergir vários elementos dispersos ao longo do filme e nos impõe algumas interpretações. Iremos abordá-lo sob o ponto de vista experimental de uma Exu-poética, como nos sugere o pesquisador Alexandre de Oliveira Fernandes ao dialogar com a Tese de doutoramento de Lucas Toledo de Andrade, “Nos (Des)Caminhos da Exu:poética: As encruzilhadas afrossurrealistas da criação de Criolo” (2020). Para tanto, iremos analisar no filme a sua dimensão ritualística e o seu poder de gerar uma abertura de mundos e horizontes a partir de sua aparição imprevisível, fazendo irromper uma desmedida essencial na ordem da narrativa e de suas possibilidades de leitura. Tomaremos aqui a figura de Exu na proposição de Lucas Toledo.

Exu enquanto metáfora de linguagem artística pode desmascarar, valendo-se de sua alegria provocadora, o Brasil fraterno, feliz e harmonioso que convive bem com o diferente, mostrando-o, na realidade, como um país sustentado por binarismos e ódios duradouros que, desde sempre, oprimem e matam o índio, o negro, a mulher, a população LGBTQ+ e tudo aquilo que foge da pretensa noção de “ordem e progresso” que falsamente norteia as nossas relações. Sendo, por isso mesmo, um ser mágico urgente em tempos como o que vivemos, esse espelho gritante do Brasil colonial. (ANDRADE, 2020, p.11).

Essa perspectiva poética nos interessa na medida em que concebe Exu enquanto um “texto disseminante” (p. 165), inapreensível em sua mobilidade e em sua recusa a qualquer fixidez e identidade pré-concebida. Seria uma poética que age como um *trickster*, bagunçando velhas hierarquias de sentido e escapando das ordenações de um imaginário colonial. Em seu caráter ambíguo e duvidoso, a mitologia do Exu aponta sempre para a mudança, o transe, o movimento em novas direções.

Na umbanda, Exu é o orixá que perfaz muitos caminhos ambíguos e tortuosos. De acordo com a antropóloga Vânia Zikán, Exu sempre foi um dos orixás mais controversos, pois ele não

distingue entre os trabalhos, podendo fazer qualquer coisa desde que seus pedidos sejam atendidos. Os trabalhos feitos com Exu em sua maioria são pedidos de proteção, mas podem ser de vários tipos.

Figura 30: Quem grita e abre os caminhos do filme em seu derradeiro gesto: Exu enquanto metáfora.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Em “República”, as três aparições espectrais surgem como três movimentos interpretativos: o sonho é a mentira onde se fundamenta a narrativa, ou seja, um dispositivo de ativação para outros processos, quer sejam a memória, o desejo ou o temor. Esse primeiro espectro é uma luz difusa, uma imagem sem nitidez, sem contorno, um vestígio, um presságio. Esse sonho, que é a mentira, é o sonho próprio das fantasias da colonização, é o sonho da colonizadora e todo o fogo que lhe alimenta. O Brasil é uma invenção, posto que é uma mentira contada pelos colonizadores⁶¹.

No enredo do filme, sugerimos que esse sonho seja já um produto do inconsciente que vem à tona a partir do ritual que está sendo feito na rua. Ao acordar e descobrir que o Brasil está sendo sonhado por um Xamã, a sonhadora vai até a janela e observa o ritual.

Em um filme realizado quase que apenas de planos fechados, com área focal muito pequena, com uso intensificado do extracampo sonoro e com uma pequena área de espacialização, o ponto de vista da personagem nessa cena revela a rua em um grande plano e um imenso vazio. A atmosfera noturna, os resíduos jogados pela rua e a estranheza do ritual podem apontar para uma espécie de distopia bastante condizente com o momento em que a filmagem aconteceu. A pandemia e as medidas de restrições que transformaram a rua em um local de perigo, mas também de vulnerabilidade, ecoam no filme como uma presença física, visível, incontornável.

Saberemos mais adiante que tudo não passa de uma farsa, uma filmagem, talvez algum filme feito a convite do Instituto Moreira Sales, o IMS, que deve ter solicitado à atriz e diretora Grace Passô que elaborasse algo a partir de sua vivência em estado de isolamento durante a pandemia. Mas é justamente quando o filme se interrompe que o personagem da rua surge no apartamento e cria um elo entre os dois filmes, mas não para nos contar que a ficção continua, e sim para questionar acerca da nossa experiência de realidade vivendo no Brasil.

Em outros termos, poderíamos dizer que esse personagem transita pelos dois mundos na abertura de novos caminhos. É ele que vai suscitar a realidade espectral que recobre o filme e que se instaura nessa zona indiscernível entre o filme que aponta para o Brasil que já não mais existe, e o Brasil que só pode ser suscitado como um porvir daqueles fantasmas que nunca tiveram espaço dentro desse imaginário colonial de um Brasil tropical, frondoso e fraterno.

Para Derrida, um espectro é antes de tudo uma expectativa apreensiva, uma ansiedade. Lembramos que, em “República”, o derradeiro e o primeiro espectro que nos surge, ou seja, o espectro que aqui chamamos de Exu-poética, faz seu trabalho ao interromper a espera e multiplicar os caminhos do filme. A sua aparição encerra o filme num gesto de abertura espectral, lançando uma frase emblemática e sustentando o seu olhar sob um fogo sereno que faz a filmagem continuar em sua dimensão ritual. Um ritual de fogo e canto e olhares que se cruzam, enquanto uma lágrima

⁶¹ Conferir o ensaio ‘O Brasil é uma heterotopia’ escrito por Ana Kiffer e publicado online no projeto ‘pandemia crítica’ da editora N-1. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/125> Acesso em 01 de maio de 2022.

escorre. Faz-se uma espera apreensiva enquanto a sonhadora pede calma, e o espectro retira o seu disfarce.

Aqui, onde “o Brasil nunca existiu”, nos leva a tecer nossas últimas especulações. Do ponto de vista político-social pode se referir a ausência do Estado, dos direitos humanos básicos e das mínimas condições que possam garantir a vida em sua plenitude. Mas aqui, onde o tempo se desajusta, nos propomos a pensar uma justiça que não seja da ordem dos humanos, do *tempo presente* vivo e de suas reivindicações.

“O Brasil nunca existiu”. Haveria então uma *República* própria dos espectros, um modo de existir que não se regula pela vida ou pela morte, que se faz passagem e caminho. A sua aparição se dá nos desajustes do tempo, que é o tempo mesmo onde a justiça pode se realizar. O mundo em desordem, fora dos trilhos, é o mundo onde os espectros estão sempre na iminência de aparecer. E não esqueçamos, os espectros surgem para fazer alianças, injunções, criar pactos e clamar por uma justiça.

4 Capitalismo, essa força maligna

Figura 31 - Os espaços sombrios que tecem fios entre *Baptista Virou Máquina*, *Medo do Escuro* e *A Seita*.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Pensamos aqui a ficção científica como um repertório, e a distopia como uma sensibilidade. Nos anos 60, o crítico literário inglês Frank Kermode já apontava, em seu ensaio “O fim”, para a sensibilidade apocalíptica que nos impregna de forma distinta a cada nova geração e época histórica, e que se deixa ver como reflexo nas obras literárias que tratam de temas escatológicos e apocalípticos. Ao final do ensaio ele constata que a sensação se torna onipresente em momentos de crise e turbulências sociais, pois o “fim” deixa de ser um perigo iminente, e passa a ser algo imanente.

Este diagnóstico de Kermode nos aparece aqui como um farol: A sensibilidade apocalíptica parece estar a florada no Brasil dos anos 2010. Mesmo antes da disseminação do vírus COVID-19, no início de 2020, um renovado interesse da população brasileira em consumir narrativas do gênero

já era perceptível⁶², bem como um ambiente político-social turbulento, que ampliou a sensação de fracasso histórico e declínio nos movimentos de esquerda - desde o golpe de 2016, e com a posterior ascensão da extrema-direita ao poder. Mas, como podemos observar em diversos filmes de nosso panorama, os realizadores tiveram grandes dificuldades em dar forma e figura a esta sensação onipresente, mas fugidia.

Caracterizar esta sensação em um determinado personagem que pudesse adquirir status de vilão ou qualquer coisa do tipo só viria a reduzir a dimensão deste assombro em uma estratégia que poderia facilmente cair no clichê visual ou na facilidade narrativa⁶³. A estratégia, então, foi outra, e queremos destacar aqui três filmes que encararam este desafio e souberam construir atmosferas filmicas carregadas de tensão, além de trazer à tona o imaginário do gênero de pós-apocalipse com recursos mínimos, mas eficazes. Destacamos a metonímia para aludir a um sistema global, um sistema-mundo; uma espessa camada de som para construir climas e se esquivar das representações mais convencionais; e um diálogo criativo com perspectivas teóricas que buscam localizar o atual nível de exploração imposto pelo Capitalismo. Estamos nos referindo aos filmes “Baptista virou máquina” (2011), de Carlos Dowling; “Medo do Escuro” (2015), de Ivo Lopes Araújo; e “A Seita” (2015), de André Antônio.

Em conjunto, estes filmes podem ser vistos como o labo B da ficção científica brasileira dos últimos anos. Filmes que investiram fortemente no gênero, mas por uma via ainda mais experimental. Filmes que não tiveram grande repercussão nos debates críticos no momento em que foram lançados e exibidos, mas que promoveram sessões com grande engajamento do público em seus respectivos contextos de produção. Filmes nordestinos realizados com baixo custo e filmados em cidades pouco conhecidas no imaginário do cinema brasileiro de ficção: João Pessoa, Fortaleza e Recife.

A matriz genérica destes filmes pode ser encontrada em obras de ficção científica que se popularizaram nos anos 80, principalmente em duas vertentes principais: no imaginário distópico dos filmes de pós-apocalipse, com destaque para o sucesso da trilogia “Mad Max”, dirigido pelo australiano George Miller em 1979, 1981 e 1985 (2015 rodapé); e na literatura, com a disseminação do subgênero cyberpunk a partir do lançamento de “Neuromancer”, do escritor norte-americano William Gibson, em 1984. Este livro, lançado no Brasil em 1991, é um texto multiplicador, que deflagrou uma onda cyberpunk em diversas camadas da cultura pop mundial, reverberando conceitos teóricos da pós-modernidade e criando combinações estéticas entre a cibercultura e o

⁶² Estou aludindo aqui a esfera da Indústria Cultural e a disseminação em escala global de filmes que se inserem no gênero apocalíptico, principalmente em relação aos *filme de zumbi*, como o seriado *The Walking Dead* (2010-2022) bastante assistido pelo público brasileiro.

⁶³ Em ‘Sol Alegria’, por exemplo, há este tipo de personagem caracterizado como um presidente-pastor neofacista, mas ele será logo assassinado no início do filme, abrindo brecha para que uma força opressora possa se desenhar ao longo do filme por outra via.

punk alternativo. Acreditamos que é neste enlace histórico, decorrente dos anos 80 e reprocessado por questões contemporâneas, onde podemos inferir no corpo filmico da pesquisa uma espécie de estética “retro-pós-moderna”.

O nosso enfoque de análise será a possibilidade de perceber nestes filmes uma crítica ao *modus operandi* do capitalismo. Para isso, levaremos em conta o capitalismo como um campo de força que se manifesta nas obras analisadas em duas dimensões: em *seu caráter global*, enquanto sistema de poder-opressão; e em seu *caráter subjetivo*, na trajetória dos protagonistas dos filmes.

A nossa hipótese central é que estes filmes estão contaminados pelo que foi descrito pelo teórico cultural inglês Mark Fisher como o “realismo capitalista”. Este conceito chave em seu pensamento parte do pressuposto que, após a derrocada do projeto socialista com a queda do muro de Berlim em 1991, o capitalismo se impôs como a única “alternativa possível”, parafraseando o famoso slogan da ex-primeira-ministra do Reino Unido Margaret Thatcher.

Ao se alastrar através de um discurso que unia o pragmatismo político e econômico com as promessas de emancipação através de um comportamento liberal/empreendedor, o Capital se sobrepôs à Realidade e se instaurou como uma *atmosfera penetrante* em todos os âmbitos da vida, tornando-se uma barreira quase intransponível para o florescimento de um pensamento crítico organizado socialmente em torno de um projeto político comum que pudesse ameaçar a sua onipotência. Fisher faz referência então a metáfora que Marx empregou para expor um modo de ação vampiresco do Capital.

Precisa-se ter em mente que o capitalismo é tanto uma estrutura impessoal hiper abstrata quanto algo que não poderia existir sem a nossa colaboração. A descrição mais gótica do capital é também a mais precisa. O capital é um parasita, um vampiro insaciável, uma epidemia zumbi; mas a carne viva que ele transforma em trabalho morto é a nossa, os zumbis que ele produz somos nós. (FISHER, 2020, p. 29).

Esse diagnóstico sombrio proposto por Fisher é acompanhado por suas análises, que partem de obras da cultura massiva contemporânea, com destaque para o cenário musical e o cinema *mainstream* e alternativo. A ficção científica e o horror foram gêneros privilegiados em suas análises, destacando filmes como “Filhos da Esperança” de Alfonso Cuarón (2006) e “Sob a Pele”, de Jonathan Glazer (2013), a partir dos quais ele veio a desenvolver suas ideias acerca dos elementos “estranhos” e “bizarros” que se proliferam nas narrativas contemporâneas⁶⁴.

Após uma longa batalha contra a depressão, o autor veio a cometer suicídio em 2017. Tema recorrente em suas críticas, Fisher sempre buscou politizar a questão da saúde mental e apontar o capitalismo como fonte de criação de distúrbios que não deveriam ser tratados como patologias individuais, mas sim como consequências psicossociais de seu funcionamento corrente. A

⁶⁴ Em seu livro “The Weird and the Eerie”, de 2016, ainda sem tradução para o português

proliferação, nos últimos dez anos, de filmes e séries que exploram enredos apocalípticos e exibem cenários de destruição ambiental e distúrbios sociais intensos refletem de forma mais contundente esse estado de ânimo, esse “espírito do tempo” que age de acordo com a lógica cultural do capitalismo tardio no intuito de provocar uma impotência reflexiva generalizada.

Na esteira do filósofo Jacques Derrida, uma das contribuições mais contundentes de Fisher ao debate acerca da ficção científica é o seu uso e desdobramento do conceito de *Rondologia* (*Hauntology* - Derrida, 1993). A contemporaneidade seria assombrada por futuros perdidos, projetos de emancipação sociocultural nunca efetivamente realizados que agem como fantasmas no tempo presente, vagando como uma promessa esquecida de um mundo onde ainda seria possível resistir ao capitalismo.

Ao se debruçar sobre o estágio atual do capitalismo e suas manifestações nos circuitos culturais, nem a nostalgia e muito menos a sátira ou o pastiche que caracterizariam a pós-modernidade (em consonância com as reflexões de Frederic Jameson) teriam mais enfoque, pois “estamos lidando com um senso de exaustão e esterilidade política muito mais profundos e generalizados” (Fisher, 2020, p. 16). Fisher concebe então o termo “realismo capitalista” - provavelmente ainda impregnado de uma certa ironia pós-moderna.

As análises culturais de Fisher não pretendem apenas diagnosticar, mas buscam também um programa capaz de reavivar um agenciamento político dentro desse cenário de perda e pessimismo: “O Realismo Capitalista só pode ser ameaçado se for de alguma forma exposto como inconsistente ou insustentável, ou seja, mostrando que o ostensivo ‘realismo’ do ‘capitalismo’ na verdade não tem nada de realista” (FISHER, 2020, p. 34).

Seguindo essa trilha proposta por Fisher, buscamos apontar como essa atmosfera penetrante (e paralisante), que configura o atual estado de Realismo Capitalista, se impõe nestes filmes brasileiros: a partir de suas configurações estéticas, como as paisagens em ruínas; de uma certa propensão ao decadente e aos elementos góticos e expressionistas; no percurso e no comportamento dos protagonistas, e nas camadas materiais que sugerem a predominância da atmosfera em relação ao desdobramento temático. A atmosfera se deixa perceber como forma filmica e como sensação impregnante. Por atmosfera filmica, pensamos aqui a partir das considerações da pesquisadora portuguesa Inês Gil:

A atmosfera é um espaço indutor de forças: é a natureza, o ritmo e a relação dessas forças que determinam o seu caráter. Apesar da sua definição quase indizível, a sua compreensão é precisa. O acerto com o qual ela é percebida não se baseia num repertório rigoroso de signos organizados num sistema determinado; ela é mais o reflexo de múltiplos indícios encontrados a vários níveis numa situação particular. (GIL, 2002, p. 96)

Sendo perceptível por seus campos de forças acionados em cada situação e por suas reverberações nos corpos, a atmosfera é um conceito que deve ser analisado como uma figura

filmica em sua relação intrínseca com a narrativa e os elementos constitutivos da imagem. O que nos interessa ressaltar é a sua dimensão entre o figurativo e o abstrato, pois como sugere a autora, “a atmosfera tem intensidades variadas e tende a formar-se sem produzir necessariamente representações” (Gil, 2002).

É esse aspecto geral e onipresente que carrega o termo, mas a sua possibilidade de ser destacada em elementos muito precisos - como o enquadramento de uma situação, a paleta de cores, os timbres sonoros, a duração de um plano - que nos sugere um conceito fértil para o nosso intuito de apontar como a dimensão crítica ao atual funcionamento do Capitalismo pode ser absorvida de nossa experiência direta com os filmes em questão. As camadas de análise que advém do enredo filmico e dos temas centrais expostos nestes filmes estão sempre impregnadas dessa atmosfera que nos aponta a dimensão sensorial em consonância com esse regime imagético, a sensibilidade apocalíptica que apontamos no início deste capítulo.

A cidade sob o signo do medo, do vazio, dos escombros aparentes e dos mistérios subterrâneos, em relação direta com o corpo sob o signo da busca, da pulsão libertadora e do desejo de utopia, são os rastros por onde seguiremos em nossa relação com os filmes aqui analisados.

4.1 O pós-apocalipse e os ecos do cyberpunk

O filme “Baptista Virou Máquina” (2011) foi dirigido pelo realizador paraibano Carlos Dowling e concebido como uma trilha visual para o álbum homônimo da banda *Burro Morto*. O projeto consiste em uma narrativa que tem o personagem de Baptista como fio condutor, percorrendo as 10 faixas do álbum. O caráter de narrativa multimídia da obra faz parte da própria concepção do disco, pois as músicas foram compostas e executadas tendo como influência bandas de rock progressivo e diálogos com o cenário da música conceitual, onde a escuta contínua cria relações de sentido que se estabelece entre as faixas sonora. O álbum passa a ser pensado como uma unidade, uma grande música em suas múltiplas variações.

Neste sentido, o filme se adequa a este esquema conceitual, onde cada parte se torna uma sequência isolada⁶⁵, mas ganha novos sentidos ao ser assistido de forma contínua, acompanhando a trajetória do personagem Baptista e a sua perambulação por um mundo devastado.

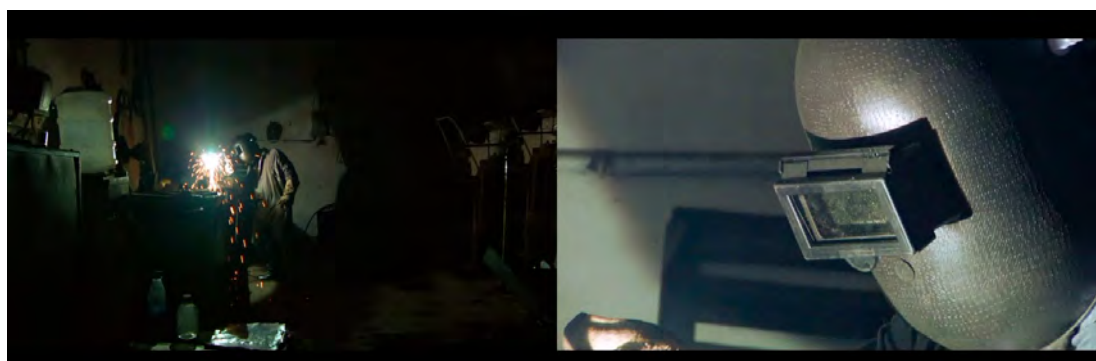
Esse arranjo criativo, onde a relação entre o cinema e a música se torna um diálogo sem hierarquias e sem fronteiras fixas, também está na origem do filme “Medo do Escuro”, que discutiremos adiante. Em ambos os casos, os filmes foram concebidos no intuito de realizar sessões de exibição com performance da banda ao vivo. Nesse ambiente performático, cada sessão pode ser vista como um filme distinto, tendo em vista a enorme e decisiva influência exercida pela interação

⁶⁵ O filme também foi dividido pelas faixas musicais, podendo ser visto como uma série de 10 vídeos distintos.

com o público e o espaço onde o evento ocorria, além dos improvisos sonoros que poderiam surgir na performance dos músicos. Para fins desse estudo eu irei recorrer à minha experiência em uma dessas sessões presenciais (uma vez com cada filme), mas também à versão feita pelos respectivos realizadores para exibições de caráter mais convencional, com a faixa sonora integrada.

A história narrada em “Baptista Virou Máquina” pode ser descrita como a jornada de autodescoberta de Baptista, último homem sobre a Terra, confinado em uma oficina decadente que segue uma rotina de trabalho incessante sem nenhuma outra finalidade a não ser queimar soldas (fig 32). Vigiado por câmeras de segurança que acompanham os seus movimentos mecânicos pela oficina, ele já se confunde com as máquinas e o com o seu *habitat*. Seu rosto foi substituído por uma máscara de proteção e seu corpo se tornou um uniforme sujo de graxa, um par de botas de borracha e luvas de proteção. Ou seja, caracterizado como um metalúrgico em ação, Baptista pode ser visto como o arquétipo de um trabalhador do capitalismo industrial.

Figura 32 - Baptista: o último operário sobre a terra.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Mas ao se deitar para um breve um momento de descanso, algo acontece e Baptista se levanta de forma repentina. Segue um impulso de sair da oficina, sem nenhum objetivo aparente, e ao levantar a porta de ferro que lhe mantém em clausura no espaço, descobre um mundo deserto e em ruínas. Acompanhamos então a perambulação de Baptista por esse lugar onde as forças de opressão já não são mais visíveis, pois estão por toda a parte. Não há inimigo a ser figurado ou algo contra o qual valha a pena lutar ou resistir, pois a ordem dominante já foi incorporada em seu próprio corpo, na ausência de uma subjetividade, e só pode se manifestar na narrativa como produto de seu inconsciente. Ou melhor, do inconsciente das máquinas, já que saberemos ao final do filme que o suposto sonho de Baptista é na verdade o sonho das máquinas. Baptista não elabora imagens, sonha com músicas.

Antes de avançarmos na análise, gostaríamos de apontar que o suposto fatalismo que encerra o filme adensa a nossa leitura de como o “realismo capitalista” se coloca em questão. Ao despertar de seu sono, Baptista voltar a agir maquinalmente e retoma suas rotineiras atividades. Neste

sentido, o sistema não foi ameaçado diretamente, mas revelou suas falhas e brechas para que algo inesperado possa surgir, como uma energia latente e adormecida no corpo de Baptista. A questão que o filme aponta, e que dialoga com a nossa leitura dos filmes “Medo do Escuro” e “A Seita”, é justamente a centralidade do corpo como instância, espaço onde o debate acerca do capitalismo pode gerar novas e insuspeitas potencialidades políticas inerentes ao campo social mais amplo⁶⁶.

Nos três filmes existem cenas que representam essa potencialidade inerente ao corpo em seu ritual simbólico acionado pela dança solitária ou pela comunhão entre os corpos. O capitalismo enquanto sistema e o capitalismo enquanto subjetividade são duas faces de uma mesma moeda que circula pelas obras enquanto enredo ficcional e conteúdo político inerente.

4.2 Na trilha de Baptista

“Baptista virou Máquina” começa com um diálogo entre duas câmeras de vigilância que teorizam acerca do papel da tecnologia como modo de produção social. Trata-se de um preâmbulo conceitual que sugere uma aproximação teórica com a narrativa do filme, assim como instaura o gênero da ficção científica em sua propensão ao debate acerca do avanço da tecnologia e a consequente catástrofe social após o seu uso enquanto aparato de vigilância e controle. As Sociedades Totalitárias são um mote recorrente nas distopias. Surge na tela:

A tecnologia tem que ser vista como um processo em que a técnica propriamente dita não passa de um fator parcial. Não estamos tratando da influência ou do efeito da tecnologia sobre os indivíduos, pois são em si parte integral e um fator da tecnologia, não apenas como indivíduos que inventam ou mantêm a maquinaria, mas também como grupos sociais que direcionam sua aplicação e utilização. A tecnologia como fator de produção, como a totalidade dos instrumentos, dispositivos e invenções que caracterizam essa era, é assim, ao mesmo tempo, uma forma de organizar e perpetuar (ou modificar) as relações sociais. (BAPTISTA VIROU MÁQUINA, 2011)

O aspecto visual dessa cena/prólogo emula a textura das imagens produzidas por câmeras de vigilância, o que faz com que o espectador se veja observando algo como um gesto de controle e invasão (fig. 33). O espectador assume de forma introdutória esse olhar que vigia e controla. Na sessão presencial do filme, em seu lançamento em João Pessoa, esse início foi antecipado por uma série de imagens extraídas de banco de dados na internet que armazenam imagens de câmeras de vigilância pública ao redor do mundo. Enquanto as pessoas adentravam a sala de cinema e assumiam os seus lugares de espectadores-vigilantes, a Sociedade de Vigilância e Controle era mostrada na tela a partir de sua produção infinita de imagens.

⁶⁶ De forma mais enfática, ‘A Seita’ dramatiza essa questão a partir da estética e do repertório *Queer* e do enredo que tematiza a superação do sono como um novo estágio a ser buscado pelo capitalismo em sua prática de expansão colonialista

Figura 33 - O espectador na posição de uma câmera de vigilância que reflete acerca do status da tecnologia em nossa sociedade de controle.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Essa estratégia estética é logo abandonada após a sequência de abertura e voltará apenas no final. Outro fato a ser notado é que ao adquirir “voz”, as câmeras ganham personalidade humana, inclusive rindo da própria ironia de teorizar acerca da sociedade na qual elas também aparentam ser apenas detalhes irrisórios, pontas de um iceberg incomensurável e de um sistema complexo e global que aqui denominamos de capitalismo. Como nos alerta Frederic Jameson:

A tecnologia da sociedade contemporânea é, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossas imaginações, a saber, toda a nova rede global descentrada do terceiro estágio do capital. (JAMESON, 1996, p. 64)

A utilização das câmeras como metonímia para aludir a um imaginário tecnológico mais amplo é fator determinante para introduzir o gênero de ficção científica e criar elos com algumas características do cyberpunk. A metonímia é a figura de linguagem por excelência do cinema de ficção científica de invenção. Como sugere também o uso de gambiarras, a metonímia é o gatilho que abre o portal no imaginário ao mostrar a relação entre esses artefatos desnaturalizados nos filmes com toda uma iconografia que permeia a ficção científica.

Após essa abertura, somos gradativamente apresentados ao ambiente narrativo do filme através de planos de caráter descritivo, mais convencionais. A primeira faixa sonora se sobrepõe às máquinas em funcionamento, sendo uma máquina de “bater ponto” a primeira a ser mostrada, seguida pelas ferragens e roldanas de uma oficina obscura e decadente. Na segunda faixa surge Baptista, queimando solda, devidamente uniformizado e em total integração com o ambiente. A visualidade dessa sequência ressalta o fascínio pelas faíscas de fogo e pelas sombras projetadas na parede.

O que queremos destacar nesse primeiro momento do filme é a conexão entre o imaginário

da força de trabalho apresentada na sequência, e as formas de trabalho que remetem ao primeiro estágio de um capitalismo industrial. Esse futuro pós-apocalíptico no filme nos sugere uma instigante leitura acerca da coexistência dos modos de operação do capitalismo em sua forma atual. Neste sentido fica claro porque o subgênero do pós-apocalipse é uma das vertentes mais exploradas na filmografia brasileira.

Em seu estudo sobre a ficção científica na literatura brasileira da segunda metade do século XX, Mary Elizabeth Ginway comenta justamente esse fator periférico que o Brasil ocupa em uma certa ordem do capitalismo mundial, e as possibilidades de análise que surgem a partir desse deslocamento. Segundo ela, “por causa de sua experiência desigual de modernização, o Brasil atualmente vive em várias eras simultaneamente - a pré-industrial, a industrial, e a pós-industrial - fornecendo um material maduro para as explorações da ficção científica” (Ginway, 2005, p. 30).

No caso do filme “Baptista Virou Máquina”, destacamos a construção de um imaginário distópico em consonância com formas de trabalho e níveis de exploração do Capital que talvez só sejam visíveis em países periféricos. É esse sabor de reconhecimento quase imediato que transforma Baptista em um personagem-síntese de uma forma de trabalho que funde o arcaico e o pós-moderno em suas configurações no Sul Global.

Mas se, até então, o filme se dedica a apresentar esse personagem solitário e submisso nos confins do terceiro mundo, é a partir da quarta faixa que Baptista inicia a sua jornada de autodescoberta. Ao perceber que a solda pode acabar (um artifício que faz avançar a narrativa do filme, mas que não tem nenhum valor em nossa leitura e interpretação), Baptista abre a porta que lhe condena ao confinamento e sai da oficina. Em um terreno baldio, com ruínas arquitetônicas e carcaças de automóveis em chamas, somos apresentados a um mundo sombrio, o mundo pós-apocalíptico por excelência, onde nada parece florescer e os destroços materiais erigem o fracasso do progresso e do desenvolvimento da sociedade.

Mais do que apontar as referências estéticas que atravessam estes típicos cenários do gênero, nos interessa perceber, no filme, como o mundo parece ser uma extensão da própria oficina decadente onde Baptista trabalha. Ou seja, para o realismo capitalista, não há um fora possível, e as representações de outros lugares inscritos na narrativa servem apenas para alargar o potencial assombroso e fantasmático do sistema em sua totalidade. Aqui não há utopia possível, e nem algo a ser buscado, mas apenas a deambulação errática e penosa de um trabalhador sem serventia para o Capital. Ao sair de seu local de trabalho, Baptista deixa de ser o centro das operações que garante o pleno funcionamento da maquinaria do sistema e se torna um resíduo qualquer, um resto à deriva, um trabalhador abandonado a sua própria sorte, sem mapas e nem projetos de salvação. Uma placa enferrujada com luzes de neon piscando caídas no chão comporia bem com esse cenário, ostentando a irônica frase “bem-vindos ao deserto do real”. Mas o neon surge apenas na sequência posterior, na

sexta faixa, na foda do futuro.

Antes disso, Baptista se depara com uma máquina de rolo compressor que parece enguiçada (fig. 34). Caberá a ele coloca-la em funcionamento e trafegar imponente pela escuridão da cidade. A música da banda Burro Morto também sugere um peso, uma densidade especial à cena, através de seu compasso repetitivo e de sua base grave e austera. Sabemos o quanto automóveis e maquinarias são recorrentes neste gênero de ficção-científica, e o quanto a sua presença em tela adquire um potencial imaginativo nos filmes brasileiros desta última década (“Era uma vez Brasília” [2017] / “Brasil S/A” [2014] / “Medo do Escuro” [2015] / “Carro Rei” [2021]).

Figura 34 - Baptista e seu potencial maquinico entra em ação.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Aqui não é diferente, e essa cena toda tem grande importância no filme, já que trata da imbricação entre Baptista e o potencial de máquina que lhe é inerente. Trata-se de uma primeira descoberta do personagem na trama: o seu potencial em acionar as máquinas que já se encontram sem uso, desativadas, obsoletas. Ainda de forma inicial, toda uma cultura da gambiarra, da bricolagem e do *circuit bending* se insinua nessa sequência, e renova as possibilidades de uma leitura política dos usos da tecnologia⁶⁷.

Os planos são compostos de forma a enfatizar a dimensão da máquina e seu poder de avançar no território e se embrenhar pela escuridão. Poderia ser um tanque de guerra, mas como ressaltéi antes, aqui não há forças conflitantes e nem um inimigo visível. Como sugere Mark Fisher, o realismo capitalista só pode adquirir esse poder quase absoluto quando passa a ser naturalizado e se torna invisível aos nossos olhos. Ele se impõe por sua condição onipresente.

Ao terminar a música/faixa, Baptista desce da máquina e segue a sua trilha narrativa. Desta

⁶⁷ Como apontamos em nosso desdobramento acerca da gambiarra e no ensaio sobre o filme *Branco Sai, Preto Fica*.

vez, ele é seduzido pelas luzes piscantes de neon e entra na boate *Skala Show*, com sua fachada colorida que parece contrastar com todo o ambiente soturno até aqui. Há um efeito de contraste, mas não interrompe o imaginário distópico e a estética oitentista que está na base narrativa de todo o filme. Desde “Blade Runner” (1982), sabemos que o cinema de ficção científica é capaz de explorar visualmente essa polaridade onde o *noir* projeta sombra e amortece a intensidade do *neon*, ao passo que é atravessado pelos feixes de luzes multicoloridas, o que ressalta a sua melancolia inerente. Essa sequência desperta um novo e decisivo sentido na trajetória do personagem e também ressalta o jogo de intertextualidade e polifonia que o filme busca em suas camadas narrativas. Trata-se de uma suspensão utópica capaz de instaurar uma rasura no regime distópico do realismo capitalista. É a partir do acontecimento-chave dessa sequência, ou seja, a dança e o seu potencial em ativar sensações emancipatórias no corpo, que buscamos uma relação com outros acontecimentos-chaves em sequências clímax nos filmes “Medo do Escuro” e “A seita”, que também compõem o corpo fílmico desta pesquisa.

O primeiro plano dessa sequência faz alusão à primeira frase do livro “Neuromancer” (1984), obra fundante do *cyberpunk* na literatura. O chiado de um monitor de TV pode remeter ao “céu sobre o porto (que) tinha a cor de uma televisão sintonizada num canal fora do ar” (GIBSON, 2016, p.23). Essa referência se torna evidente ao sabermos que o nome da primeira faixa do álbum da banda Burro Morto, que originou o filme, se chama “o céu acima do porto”. Mas essa alusão está longe de ser paródia ou pastiche.

Os planos seguintes nos revelam gradativamente objetos e fragmentos da casa noturna que ressaltam o seu aspecto *Kitsch*: flores artificiais, bola de discoteca prateada, colares de carnaval espalhados pelo ambiente, parede quadriculada de xadrez.

É nos resquícius do mundo que ficou para trás que podemos reconhecer lugares de sonhos e desejos que povoam o imaginário da classe trabalhadora. Mas o que nos interessa aqui não é o reconhecimento que remete aos contextos vividos ou imaginados, principalmente levando em conta a recorrência desse lugar no imaginário do cinema brasileiro e popular, mas sim como a sequência evolui nessa adesão irrestrita a uma fagulha utópica em meio a desolação própria ao gênero. É na camada sonora que essa utopia adquire representação, e será na dança e no corpo desnudado que ela se impõe como um gesto emancipador.

Baptista, com seu uniforme padrão, entra nesse espaço acompanhado apenas pelo som do chiado. Ele adentra o espaço sem nenhuma familiaridade visível. Será apenas ao bater numa máquina de jukebox desativada que a música volta a soar, mas desta vez trata-se de uma música diegética, escutada simultaneamente por Baptista e pelos espectadores. Uma dobra do filme sobre si mesmo, ao assumir a sua dimensão musical. Baptista então dança performando para a câmera, como se estivesse de fato em um videoclipe ou em um musical. Seu corpo se move reagindo às

batidas sonoras. Por trás dele surge uma mulher nua, trajando apenas a mesma máscara de proteção, e lhe agarra sem pudor, para logo em seguida sumir. Em breve, outras mulheres nuas também surgem e fazem o trabalho de lhe despir e lhe restituir um corpo humano, corpo sensível, máquina-desejante (fig. 35). Uma dança orquestrada que lhe agarra e lhe coloca no centro de um palco de *strip-tease* desativado.

A música “foda do futuro” cria ritmo e sensualidade. Há um excesso de planos e *jump cuts* evidenciando os momentos de toque, e as partes dos corpos que se roçam e lhe envolvem. Os corpos nus agora performam, seduzidos por uma música tão estranha àquele ambiente, tão antinatural. Uma música de um futuro onde tudo acabou, e que surge para reanimar um espaço onde o prazer e o trabalho sempre estiveram de mãos dadas. Uma nova música para criar fricção entre os corpos e dar um rosto a um personagem qualquer. A música acaba com a “ficha”, e vemos de longe Baptista sozinho no palco. Não há mais sonhos (Baptista sonha com música) e nem utopias centradas em fantasias sexuais e orgásticas. O chiado volta a tomar conta da Boate abandonada. Baptista ainda segue com seu uniforme, mas agora descobriu o seu rosto. Voltamos a escutar uma música.

Desorientado, Baptista corre pelas ruas da cidade deserta. Há uma pressa por outra descoberta, um desejo de permanecer em movimento, a caminho de uma miragem ou de um som ainda muito distante. Em uma estação desativada, ele sobe em um trem que passa como se estivesse sendo guiado por um piloto automático. Essa sequência do filme funciona como os momentos de pausa narrativa nos *road movies*: para explorar as paisagens e os sons, uma espécie de suspensão na história para que o cinema cumpra a sua promessa de ser apenas imagens em movimentos. Essa pulsão pelo movimento “sem função narrativa” busca efeitos encantatórios, efeitos de “suavizar” a necessidade de acontecimentos narrativos no filme. São como momentos estacionários, para que a música assuma todo seu espaço criativo e não possa ser reduzida a uma trilha sonora subalterna à ação. A música no filme é o motor que assegura o funcionamento das engrenagens narrativas e sensoriais.

Baptista desce do trem e caminha em direção a um parque de diversões. Como todo o resto, os brinquedos aqui continuam em funcionamento, mesmo sem ninguém ocupando seus lugares. As promessas de diversão e lazer - que são inerentes aos parques-, aqui se transformam em mais uma constatação melancólica do mundo distópico que já nos habituamos a ver no filme. Com uma exceção: esta será a sequência que arremata a narrativa até então, e insere um personagem novo na ação, o confeitiro que irá se transformar em *Pozzo*, personagem da peça teatral “Esperando Godot”, escrita pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett em 1953.

A partir de uma montagem paralela, que intercala Baptista à deriva pelo parque com o confeitiro Pozzo preparando maçãs do amor sobre uma bandeja, vamos percebendo uma íntima

relação entre esses dois personagens. A resolução desse paralelismo será Baptista sentado em um dispositivo de tiro ao alvo, enquanto Pozzo lança uma maçã que acerta o alvo, fazendo Baptista afundar em um tanque de água aos seus pés. Baptista então aparece submerso por um longo tempo, buscando por fôlego e por continuar vivo. Suas expressões são de agonia e desespero, acompanhado por uma série de cortes rápidos que diminuem os planos e intensificam o ritmo da música que parece chicotear o personagem de forma violenta e incisiva. Diante da dúvida sobre o destino de Baptista, algo inusitado e desconcertante acontece: ele se levanta e caminha em direção ao fundo do plano se perdendo na densidade da água.

Figura 35 - Foda do Futuro: a descoberta do prazer que restitui um rosto à Baptista.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

A partir de uma sobreposição propiciada pelo uso criativo do *chroma key*⁶⁸, vemos duas camadas narrativas que se conectam e fazem o filme avançar, de forma trôpega e hesitante. A água da cena anterior se tornou um pano de fundo para mais um jogo de alusão intertextual e de costura narrativa. Os atores agora encenam um trecho da peça “Esperando Godot”. Nesse momento, Baptista se torna *Lucky* e o confeitiro se torna *Pozzo* (fig. 36). A textura da imagem sobreposta e os corpos dos atores que se mostram mais jovens e com figurinos e aparências bem distintas do que estávamos acostumados a ver, revela o truque em ação. Trata-se de um enxerto, o reaproveitamento de um material filmado para outros fins, que aqui adquire uma função nova e inesperada. Torna-se elo para a continuidade do filme, ao mesmo tempo em que rompe com a linearidade da ação.

Acompanhando esse gesto de invenção, sugerimos que se trata de uma *gambiarra* narrativa que busca esconder, no enxerto, as lacunas da trama em andamento. Exerce a função de revelar uma falha, que podemos ler de duas formas: no enredo, mostra uma falha que revela um outro mundo possível (esta hipótese será colocada no diálogo final entre as duas *câmeras* de vigilância); na estrutura formal, aponta para o inacabamento enquanto processo. Este pequeno trecho de “Esperando Godot” seria então uma espécie de síntese que reflete toda a estrutura narrativa do filme e aponta para o caráter distópico que age no plano temático da história: trata-se de um movimento em falso, uma falsa libertação de Baptista, um delírio sem nenhuma aderência no plano de sua realidade ficcional, aqui pensado como a realidade do realismo capitalista.

Na imagem, *Pozzo* submete *Lucky*, como um senhor à um escravo. Acorrentado por uma coleira que *Pozzo* sustenta com firmeza enquanto lhe chicoteia, *Lucky/Baptista* torna-se marionete, sem nenhum poder de fala e expressão. A sua única tentativa de comunicação será em vão, pois como sabemos, os personagens de Becket estão condenados a um mundo onde o ato de se comunicar se tornou impossível. O que temos são balbucios, gaguejos, pensamentos desconexos, lapsos de memórias e relatos sem nenhuma garantia de coesão e clareza.

Em reverso, será justamente aqui onde o realismo capitalista pode apresentar uma brecha para que algo de novo possa surgir no universo dos personagens. Assim como a sequência da dança e da orgia aponta para um momento de suspensão utópica na narrativa através das descobertas de potencialidades inerente ao corpo, acreditamos que esse enxerto de Becket metaforiza, nos personagens de *Lucky* e *Pozzo*, toda a relação de submissão que reduz *Baptista* a um mundo distópico e absurdo, abrindo assim para uma leitura *antidistópica*, pois dá contorno e personifica aquilo que é da ordem do assombro e da onipresença, o próprio realismo capitalista que age através de sua atmosfera penetrante. Diríamos que se trata de um delírio emancipador, um devaneio crítico do filme em seu desejo de confrontar o realismo capitalista, lhe expondo como um produto do inconsciente que age no plano da realidade.

⁶⁸ Como destacamentos em outro momento do texto, o uso do *chroma key* e sobreposições é recorrente nessa ficção científica de invenção.

Figura 36 - Cenas da peça ‘Esperando Godot’ emergem no filme *Baptista Virou Máquina*: Os atores Tavinho Teixeira e Servílio de Holanda contracenam mais uma vez.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Fazendo eco a uma estratégia recorrente aos filmes que narram sonhos e pesadelos, Baptista acorda num sobressalto. Ele ainda está na oficina e reconhece o seu lugar de trabalho. Em um gesto automático ele coloca sua máscara de proteção e volta docilmente a fazer suas atividades recorrentes. A música recomeça, e embala o seu trabalho, exatamente como vimos na cena inicial. A sua trajetória se encerra. Baptista deixa de ser um personagem e cede lugar a um último acontecimento do filme.

A música que encerra o álbum toca e, gradativamente, acompanhando seu ritmo sincopado, as imagens vão se sucedendo em planos cada vez mais curtos, gerando um sentimento de aceleração e transe. Não há mais diferença entre Baptista, sua sombra, as faíscas do fogo, as engrenagens das peças, as máquinas em funcionamento. Nesse gesto final do filme tudo entra em comunhão no

intuito de gerar um movimento vertiginoso a partir da profusão de imagens que dançam embaladas pela música. É um clímax que encerra o filme, sem alterar em nada o drama inerente do personagem Baptista, apenas uma peça entre tantas iguais, sem nenhum caráter humano.

As câmeras de vigilância assumem então a função de tecer o comentário final do filme ao se questionarem acerca de Baptista: Ele sabe-se só? Ele tece alguma consciência? O que significa este sonho recorrente e perturbador que remete ao enxerto de “Esperando Godot” no filme? O filme volta-se para si ao indagar acerca da condição humana e as suas possibilidades em agenciar novos futuros neste mundo em perpétua dissolução e hipercontrole.

4.3 Medo do Escuro

“Medo do Escuro” foi dirigido por Ivo Lopes Araújo, integrante do coletivo Alumbramento⁶⁹, e lançado em 2015, na 18ª Mostra de Cinema de Tiradentes. Na última cartela do filme, temos o seguinte registro: “filmado no centro de Fortaleza, em junho de 2013”. Visto em retrospecto, essa simples frase nos soa como uma síntese, pois essa informação condensa dois aspectos centrais na década de 2010 no Brasil, e seus atravessamentos específicos no campo do cinema:

As *Jornadas de Junho*, uma série de manifestações populares que ocorreram no Brasil a partir desse momento e que evidenciou disputas e turbulências no campo da política dos desejos postos em circulação; e o “centro” de Fortaleza, como lugar de tensões no que se refere às disputas da ocupação de grandes centros urbanos brasileiros, tomados e inflacionados por um mercado imobiliário predatório que, em conluio com os interesses do capitalismo financeiro mundial e com as elites dominantes, intensificaram projetos de privatização e exclusão do espaço público, através de práticas como especulação imobiliária e gentrificação.

Porém, esse plano temático e esse contexto turbulento no qual o filme foi realizado não aparece aqui com a frontalidade discursiva que estava sendo tratado por outros filmes do mesmo período, inclusive no próprio cenário do cinema cearense (mas não apenas).

Ao se esquivar de uma ficção que viria a comentar o estado de coisas em tensão naquele contexto, o que “Medo do Escuro” opera é um deslocamento da política para a sua dimensão sensível. O gênero da ficção científica pós-apocalíptica é então acionado como pretexto para uma elaboração poética que pudesse transfigurar uma sensação em matéria cinematográfica.

Livre do compromisso de representar um imaginário distópico dentro dos códigos narrativos do gênero, tendo em vista que a distopia já se instaurou no plano sensível da “realidade” brasileira, o filme assume a sua radicalidade na construção de uma estética capaz de ampliar o horizonte

⁶⁹ <https://alumbramento.com.br>

sensível em questão, buscando diálogos com outras referências culturais que já surgem impregnadas de uma dimensão do assombro.

Para isso, a obra explora a visualidade da cidade, tendo em vista o seu potencial fantasmático: o seu lado sombrio, oculto, onde as paisagens em ruínas nos sugerem um cenário neogótico forjado na ausência de luz dos casarões abandonados do centro, antigas moradas da elite cearense. Na narrativa poética proposta pelo filme, os escombros agora são habitados por seres mitológicos saídos de algum filme de horror expressionista, seres que se rastejam à meia luz, como o sr. Hiena, a Bruxa, seres dotados de uma dimensão espectral, como a Aparição e as mãos daqueles que não se deixam ver.

Mas nesse mundo de simulacro e pura virtualidade, há ainda espaço para um corpo, e um conflito. É neste corpo, a presença performática do músico Jonnata Doll, que aqui recebe o nome de o “cara”⁷⁰, onde podemos encontrar a linha narrativa e o fio condutor de uma fábula que ainda se destaca em meio ao reino vaporoso das imagens fugidias e dos reflexos nada inocentes que surgem a todo instante.

No enredo, este corpo representa o último humano na terra - assim como ocorria em “Baptista Virou Máquina”. O percurso do *cara*, e a sua presença magnética na tela, expressa o seu estado sensível que atinge um clímax na cena final, uma performance onde o corpo entra em sinergia com a musicalidade onipresente no filme e sugere uma transfiguração de um mundo porvir. É nesse gesto onde se cristaliza uma postura ativa do filme diante do mundo que colapsa. Revela uma perspectiva *antidistópica* que busca liberar forças de criação e formas de expressão que possam fazer o mundo surgir como alteridade possível, princípio irreduzível para a continuidade da vida, como nos lembra Suely Rolnick.

4.4 As duas atividades do sensível na era da Antropofagia Zumbi

Antes de avançarmos em nossa análise, gostaríamos de refletir ainda um pouco mais sobre o que aponta essa dimensão sensível no filme, ao buscarmos a sua relação intrínseca com o contexto sócio-político próprio ao capitalismo contemporâneo e suas reverberações no campo da cultura brasileira.

Dissemos acima acerca de um mundo-fantasma, mundo-zumbi. Vamos especular acerca desse conceito, que nos aparece como chave para fazermos um elo entre o realismo e a fantasmagoria que se misturam e se sobrepõe em “Medo do Escuro”.

Em seu artigo “Antropofagia Zumbi”, de 2005, Suely Rolnik traça uma genealogia da matriz antropofágica na cultura brasileira e se pergunta acerca de suas possibilidades no contexto atual. No

⁷⁰ Menção a música “eu sempre serei aquele cara”, de Jonnata Doll e os Garotos Solventes.

texto ela aponta como as forças de invenção próprias a um contexto de experimentação no campo da política do desejo podem ser cooptadas pelo Capital e colocadas a serviço de sua reprodução. Nesta cilada, que é o *modus operandi* do capitalismo, as novas subjetividades que surgem como manifestação de um desejo por novos mundos possíveis podem ser instrumentalizadas, o que reduz ou elimina o potencial contestatório e libertário de suas forças desviantes. Em outros termos, um processo perverso de desterritorialização toma conta.

Ela nos mostra como isso acontece, tendo como horizonte o renascimento antropofágico no cenário cultural brasileiro nos anos 60 e 70, e num contexto mais amplo, os movimentos de contracultura. O que surge a partir desse momento histórico é a produção de uma subjetividade flexível, condizente com os anseios de hibridização cultural e a proliferação de modos de vida múltiplos e não-hegemônicos. Ora, essa produção livre e criativa de novas subjetividades será a matéria-prima a ser modulada pelo Capital num processo que busca intensificar as forças resultantes desse processo, mas agora já destituídas de seu caráter libertário⁷¹. Os corpos ativos são parasitados e se tornam corpos-zumbi, uma subjetividade anestesiada.

Mas como se formam os corpos-zumbis e qual a sua posição no capitalismo multinacional? No que Suely chama de *Reality Show Global*, a subjetividade passa a ser vendida e veiculada como mercadoria, trafegando pelos aparatos de tecnologia da comunicação e na produção e circulação de imagens que antecipam modos de vida bem sucedidos como uma espécie de mundo ideal, mundo-imagem, mundo de símbolos a ser consumidos *antropofagicamente*, como numa loja de departamentos onde cada estilo estaria disposto em uma seção e caberia a pessoa fazer “livremente” a sua combinação, tendo em vista a sua imagem-ideal - inalcançável por natureza.⁷²

“Toma corpo uma subjetividade muito mais anestesiada em sua sensibilidade vibrátil e com isso, muito fortemente dissociada da presença viva do outro. Uma espécie de antropofagia zumbi: a vitoriosa atualização contemporânea do polo reativo dessa tradição ancestral” (Rolnik, 2005).

Em contraposição a essa esfera reativa do legado antropofágico brasileiro, Suely sugere uma dimensão ativa que pode surgir da intensificação dos processos que regem a subjetividade flexível, mas tendo em vista ativar a sua força crítica e a presença viva do outro a partir de um êxodo que segue na “direção de uma experimentação artística, política e existencial” (Rolnik, 2005), recusando os mecanismos sedutores do capitalismo. É, pois, no campo da sensibilidade e da formação dos desejos, que o capitalismo busca se instaurar em suas práticas contemporâneas, tomando lugar uma política de subjetivação que emerge a partir do final dos anos 70 e que se alastra de forma decisiva com o avanço das tecnologias de comunicação.

⁷¹ A Autora ressalta que essa energia libertária é reprimida por trauma históricos, como a ditadura militar, no contexto histórico brasileiro.

⁷² Processo similiar é descrito por Mark Fisher como pré-corporação, onde toda força de invenção é já modulado pelo Capital para os seus próprios interesses.

Caberia então investigar como a sensibilidade é acionada por uma subjetividade na apreensão do mundo, em sua relação direta com a matéria que lhe constitui. Para tanto, Suely Rolnik nos oferece uma digressão que busca distinguir as duas atividades do sensível, entre a “percepção” e a “sensação”, e com potenciais dissonâncias entre elas forçam a expressão a uma nova configuração da existência em seu poder de gerar um “acontecimento”, instaurando a possibilidade de um mundo outro a partir de uma obra (o filme; a dança).

Para nosso intuito aqui, pensaremos subjetividade como a instância criadora do filme, mas também como um processo que toma forma na construção do protagonista, já que se trata do último homem sobre a terra no mundo ficcional proposto. Trata-se, então, de duas subjetividades que se expressam em duas ordens distintas: o filme como dado sensível do mundo empírico e de seu contexto de realização; a subjetividade do protagonista no mundo ficcional proposto pelo filme.

O que a “percepção” oferece aos sentidos é um conjunto de formas no qual uma subjetividade pode se orientar diante do mundo que se põe em relação a si. É a partir das representações que a alteridade que constitui um mundo pode ser apreendida em sua dimensão formal.

No filme, diríamos que o sentido se forma nas relações entre o “cara” e o mundo diegético pós-apocalíptico. Seria tudo aquilo que constitui uma relação sensível entre o personagem e o mundo que lhe cerca, levando em conta toda a dimensão das paisagens em ruínas, dos objetos encontrados nas ruas, e nos encontros com outras figuras corporificadas.

A “percepção” apreende o outro como forma/figura, mas é só na “sensação” que o outro atravessa a subjetividade como uma presença viva, acionando um campo de forças que pode se intensificar ou se enfraquecer a depender daquilo que se põe em contato e em tensão.

O efeito dessa presença viva não pode ser representado ou descrito, mas apenas expresso, num processo que requer invenção, a qual se concretiza performaticamente: numa obra de arte, mas também num jeito de ser, sentir e pensar, numa forma de sociabilidade, num território de existência, etc... (ROLNIK, 2005, p. 206)

No filme, este efeito de presença condensa a energia volátil que circula pelo espaço (podemos chamar de *atmosfera penetrante*) e se expressa através dos corpos vibráteis postos em cena, gerando novas modalidades de presença a cada aparição. O filme se forja na modulação deste campo de força em permanente atividade. O “cara” que deambula pelo mundo está sempre contaminado por essa atmosfera e os encontros com outros personagens corporificados acionam novos blocos de sensação, intensidades próprias que reverberam de forma distinta a partir de gestos

performáticos⁷³ e do caráter inerente a suas figuras. É só nesse percurso que podemos avançar em nossa perspectiva crítica do filme, tendo como intuito reter as forças malignas do capitalismo em seu estágio contemporâneo e as suas reverberações criativas no campo cultural. Mas aqui há um paradoxo irreduzível: como o capitalismo pode agir enquanto presença viva na experiência do filme sem, no entanto, se deixar reduzir a uma representação formal, um simbolismo, uma alegoria? E qual o seu potencial crítico da realidade?

Por se tratarem de potências distintas em suas lógicas irreduzíveis uma à outra, os “conjuntos de formas da percepção” e o “campo de forças da sensação” podem entrar em dissonância e causar assombro e perplexidade em um corpo sensível. Isto acontece quando a produção de realidade de si e do mundo não se sustenta num mesmo plano de composição e força a abertura para a produção de uma nova realidade sensível, gerando um “acontecimento”.

Em outras palavras, a dissonância é deflagradora dos processos inesgotáveis de criação e recriação da realidade de si e do mundo. É que ela acaba por colocar as formas atuais da realidade em xeque, à medida em que estas se tornam um obstáculo para integrar as novas conexões do desejo que provocaram a emergência de um novo bloco de sensações. Com isso, tais formas deixam de ser condutoras do processo, esvaziam-se de vitalidade, perde sentido. Instaure-se então na subjetividade uma crise que pressiona, causa assombro, dá vertigem. Uma espécie de sinal de alerta acionado pela vida quando está se depara com um perigo de asfixia. (ROLNIK, 2005, p. 207)

É este sinal de alerta que pode ser elaborado no filme “Medo do Escuro” como gesto de expressão de artistas contaminados pelo seu tempo presente e suas vivências empíricas no contexto urbano de Fortaleza. Mas também o sinal de alerta, de perigo de asfixia e morte que gruda no corpo do protagonista, e que será interpretado performaticamente ao longo da narrativa como uma série de blocos de sensação que se instauram a cada nova sequência. Uma luta agônica e feroz que dramatiza a oposição entre morte e vida enquanto campo de forças que digladiam produzindo intensidades distintas.

Por contraste. “Baptista Virou Máquina” invoca o capitalismo enquanto sistema e subjetividade ao construir um imaginário *maquínico*, industrial, capaz de figurar alguns aspectos do capitalismo de vigilância e controle em seus aparatos de sujeição e submissão. A exploração da força de trabalho e a perda de subjetividade é exposta na figura do metalúrgico-operário e em sua jornada de (res)sensibilização do corpo através da descoberta do mundo em sua volta.

⁷³ Lembramos aqui que este gesto performático que se insere na obra e essa energia que busca se produzir a partir dos corpos em cena é o próprio cerne conceitual do projeto-filme Medo do Escuro. Filme realizado por um coletivo de artistas com atuação em diversas expressões artísticas (artes visuais, música, teatro) e que teve como pressuposto para a sua exibição, uma performance musical ao vivo, onde o diretor e colaboradores criativos do filme improvisavam uma trilha sonora durante a projeção. O caráter performático é então duplamente presente no filme: constitui a sua própria forma de expressão; e adquire tónus de clímax narrativo, na sequência final do filme;

Em “Medo do Escuro”, o capitalismo se apresenta como pura fantasmagoria, forças maléficas que se condensam nos personagens *Scarface* e seus capangas, mas que se deixam fluir por toda a atmosfera fílmica. O capitalismo aqui evoca um imaginário fluido e virtual, a partir de dois elementos-chaves que convocam outros imaginários: **o espelho e o jogo de reflexos** que suscita o jogo de representações e simulacro, próprio ao capitalismo que tomou forma a partir dos anos 80 com a produção e intensificação de seus mundos-imagens; e **na disseminação de um vírus**, o capitalismo enquanto uma realidade pandêmica e viral que parasita os corpos humanos transformando carne viva em trabalho morto: o seu paradigma são as subjetividades zumbis anestesiadas. Outra (res)sensibilização do corpo é buscada, mas aqui como gesto ritualístico, performático, libertário. **O filme convoca, então, leituras outras.**

4.5 Desejo de transcendência

“O feiticeiro é um autêntico Realista: o mundo é Real, mas a consciência também o deve ser, já que seus efeitos são tangíveis. Um obtuso acha que até mesmo o vinho não tem gosto, mas o feiticeiro pode se embriagar simplesmente olhando para a água. A qualidade da percepção define o mundo do inebriante, mas sustentá-lo e expandi-lo, para incluir os outros, exige um certo tipo de atividade - feitiçaria”

(Hakim Bey)

Uma ressalva: o filme que usaremos foi feito a partir de trilha musical da banda Chinfra Pala, e começa com o grupo afinando os instrumentos, denotando uma performance ao vivo.

Existem dois polos narrativos no filme “Medo do Escuro”: a trama que acompanha o protagonista em seus gestos ao catar resíduos em um mundo em ruínas, o mundo pós-apocalíptico; a trama que deixa ver aparições e seres espectrais que encarnam forças místicas personificada em alguns personagens que entram em confronto ao longo da trama, um mundo arquetípico. Esses dois planos nos revelam referências estéticas distintas, que sobrepõem uma abordagem do gênero da ficção científica de enredos pós-apocalípticos ao cinema underground/experimental, mais especificamente a obra de Keneth Anger como uma referência iluminadora, em especial o seu filme “Inauguration of the Pleasure Dome”, de 1954.

A sobreposição, entre o enredo pós-apocalíptico e uma estética mais ligada ao repertório e as transgressões do cinema experimental, nos fornece um bom modelo para pensarmos essa ficção

científica de invenção. Enquanto o enredo estabelece uma trama já bastante conhecida nos filmes de ficção científica (os filmes de personagens sobreviventes em um mundo devastado), as simbologias e experimentações visuais criam um universo *fantástico*, fascinante em sua dimensão sensual, em suas camadas mais estetizantes.

O enredo convencional no cinema do gênero estabelece um fio condutor narrativo e uma base para que as invenções formais e os jogos *metaficcionais* possam agir enquanto experimentação com a própria linguagem do cinema, acionando uma poética do artifício que não chega a suspender plenamente a camada narrativa, mas estabelece blocos performáticos distintos ao longo da trama. Em outros termos, diríamos que estes dois polos criam um processo de desterritorialização e territorialização constante, que acabam por dinamizar o conjunto.

Em “Medo do Escuro”, o diálogo com o cinema de Keneth Anger aponta para o desejo de utopia e para a busca por transcendência que se desenha no percurso do protagonista do filme. Mas não se trata de uma busca aos modos de uma jornada ou de um *telos* narrativo. A transcendência é a própria fusão de acontecimentos que sobrepõem múltiplas temporalidades num mesmo devir narrativo. É desta forma que a sequência que sintetiza essa busca no corpo do personagem e em sua dança dissonante se dá no início e no fim do filme. Trata-se de um mesmo movimento corporal que se desdobra, se desloca narrativamente, mas não cria nenhuma lógica de organização temporal. O fio condutor se torna, então, um emaranhando, um novelo de tempo sem nenhum início ou fim, fazendo jus à trama que já se inicia onde tudo acabou, o pós-apocalíptico por excelência. A transcendência passa então do corpo em estado dionisiaco, para a dimensão escatológica que acompanha o filme.

A influência de Keneth Anger⁷⁴ se faz notar principalmente na busca por invenções formais que possam esculpir corpos e personagens mais ligados ao imaginário da Pop Art em seu entrelaçamento entre a cultura atual e o *corpus* mitológico, entre o circuito da Moda e os ritos e referência a sociedades antigas (fig. 37).

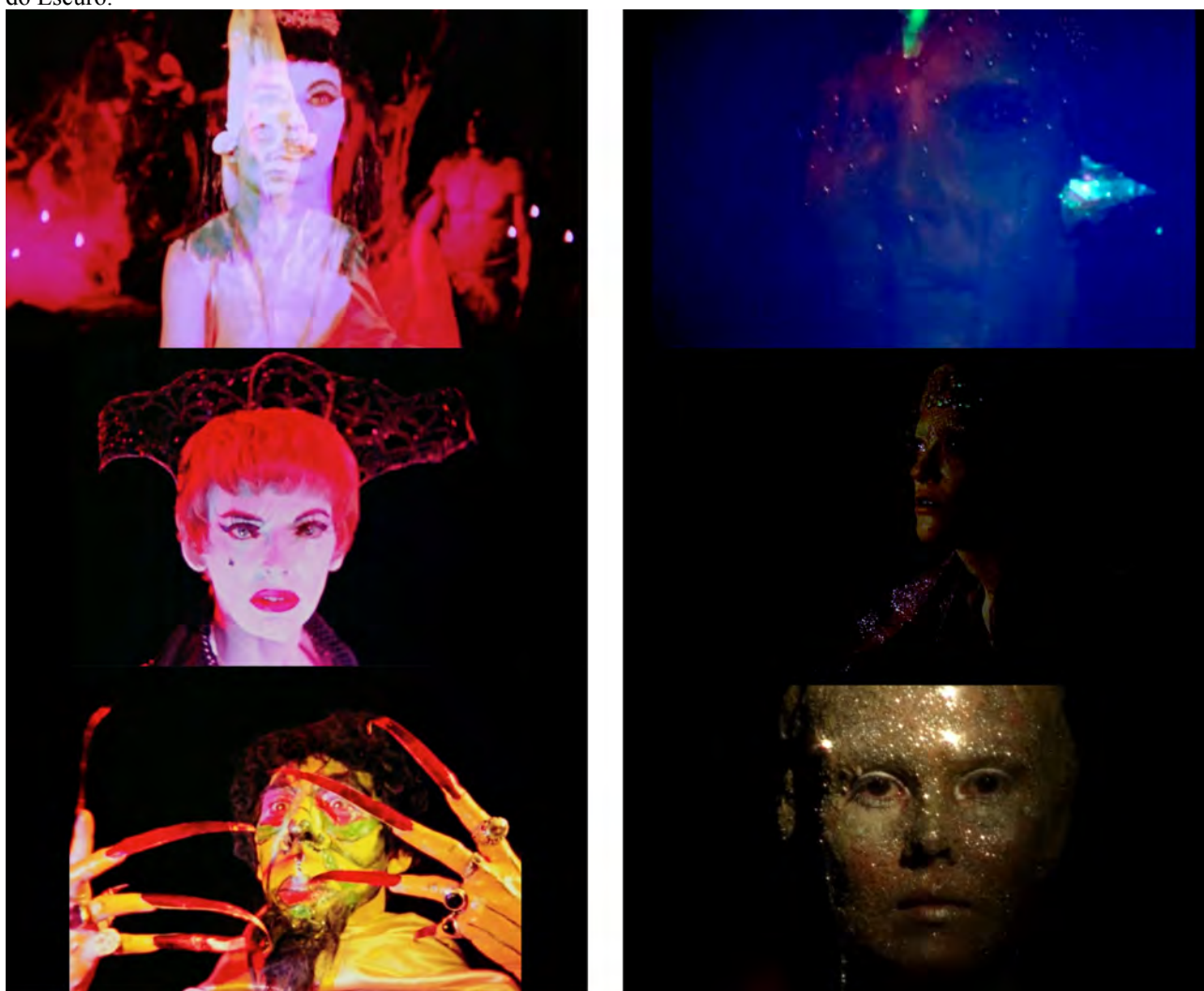
O que irá distanciar de forma decisiva estes dois filmes dessa referência, mais ligada ao experimentalismo de Keneth Anger, será a abertura dos filmes brasileiros a uma assimilação do real que se dá no gesto de filmar as cidades, o que não acontece em “Inauguration of the Pleasure Dome”.

Em Keneth Anger, o universo do imaginário *mitologizante* se encontra enclausurado na fabricação das imagens: será um universo hermético por natureza, onde toda imagem remete a si mesma. Assim, “Inauguration of the Pleasure Dome” está impregnado de um fascínio com a fabricação das imagens e antecipa de forma profética a expansão da cultura pop no mundo e os ritos inerentes a uma sociedade voltada ao espetáculo. Mas, para antecipar esse futuro intensificado do

⁷⁴ A referência a *pop art* e a Keneth Anger também será fundamental para percebermos a ligação entre *Medo do Escuro* e *A Seita*, como duas faces de uma mesma sensibilidade que adquirem contornos distintos em cada filme.

mundo das imagens em circulação, o filme busca justamente remeter ao momento originário do cinematógrafo, a eclosão das artes de projeção no mundo e principalmente o seu uso criativo pelo cineasta/mágico George Méliès. Nesse sentido, a filmagem em um fundo opaco, em estúdio, cria esse ambiente de clausura necessário para destacar os gestos, os objetos, as caracterizações dos personagens, e fazer manipulações e sobreposições das imagens para inserir na experiência essa dimensão ritual do cinema, seu pacto primordial com a magia, os ritos que buscam transcendência e o fascínio com os jogos óticos.

Figura 37 - Kenneth Anger (coluna esq.) e suas reverberações no cinema brasileiro. Na coluna direita imagens de Medo do Escuro.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Em “Medo do Escuro”, ao contrário, os jogos óticos e o fascínio pelos reflexos e manipulação das imagens que se colocam enquanto tema e artifício do filme, não pressupõe mais um universo fechado, hermético, tal como um estúdio ou um fundo opaco. Isso porque a própria cidade - e o desejo de mostrá-la, desnaturalizando seus espaços através do artifício da ficção científica (ou seja, da distopia) (fig. 38) - se coloca como instancia necessária para a fabricação de

um mundo alegórico onde as ruínas e destroços de outras eras se fazem notar através do lixo acumulado por objetos de consumo descartáveis que se tornam vestígios de modos de vida que não foram capazes de garantir a sua própria subsistência na Terra. A cidade aqui ostenta o fracasso histórico que se transmuta em pano de fundo narrativo para que os seres *subterrâneos* possam emergir em suas performances atemporais, trazendo vida e energia à um lugar vazio e impotente em suas possibilidades de produzir imaginários outros que não estejam atrelados a esse grande sistema capitalista, o *realismo capitalista*, como temos tratado aqui.

Figura 38 - A cidade distópica.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Sendo mais um dos objetos de consumo descartáveis que vemos na imagem, só é possível salvar a “cidade” de seu completo fracasso em suscitar futuros outros, voltando-se para imaginários e gêneros passados, e criando sobreposições de caráter estético. Nessa dobra, emerge todo o romantismo gótico e anárquico que impregna o filme e suscita a beleza como um gesto de apreensão do mundo em sua dimensão caótica e inapreensível.

O arcabouço gótico fornece uma certa moldura estilística no jogo de sombra e luz, e nas caracterizações dos seres subterrâneos que habitam o filme. Alguns traços dos figurinos - como véus que parecem mortalhas, o brilho opaco do dourado de alguns acessórios e uma recorrência de cores densas e monocromáticas - se somam ao trabalho de maquiagem que ressalta características de tensão e agonia na face e nos corpos dos personagens, para construir uma atmosfera carregada, expressionista.

O gênero do romance gótico está na base estética do filme. Enquanto referência visual, é esse elemento gótico que irá criar elos com o cinema de Keneth Anger. Em conjunto com as outras camadas que se fazem mais presentes na obra, e aludem a um imaginário bem mais contemporâneo

(o *pixo*, a sucata, o lixo nas ruas, os prédios cinzentos), temos uma forte propensão ao *Decadentismo*, o que irá ligar “Medo do Escuro” ao filme “A Seita” por esse viés estético, essa sensibilidade comum.

Porém, vale ressaltar que essa composição experimentada no filme não lhe transforma em nenhum tipo de pastiche expressionista terceiro mundista. Não há aqui aquela propensão anárquica ao deboche e ao ridículo já experimentada em filmes brasileiros do cinema de invenção, especialmente em “Hitler do III Mundo” (1968), de José Agripino de Paula.

Em “Medo do Escuro”, os procedimentos estéticos e a atmosfera, que vão se fortalecendo ao longo do filme, está impregnada de uma visão romântica e contemporânea acerca da cidade e do universo *underground* como este *lócus* onde a enunciação poética pode ser forjada com grande liberdade formal (fig. 39). Não nos surpreende que se trata do mesmo diretor de “Sábado à Noite” (2007), um filme diametralmente oposto em sua abordagem e seus procedimentos, mas que se revela muito próximo nesse desejo de escavar algo de subterrâneo, algo subjacente, como um caldo primordial, que se esconde nesse aparente estado de normalidade que costuma ser o retrato rotineiro de uma grande cidade. Porém, isso que se esconde na cidade, só pode surgir como superfície na plasticidade da imagem e como dissonância em seus elementos sonoros.

Figura 39 - A cidade poética: O ‘cara’ chuta o lixo em seu bailado do fim do mundo, se sentindo em casa em meio ao caos.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Em “Medo do Escuro”, filmar em 16mm é uma opção formal, que já sobrecarrega toda imagem com um aspecto romântico. A textura granulada e intransponível da imagem é o teor *cool* dessa ficção científica assombrada pelo desejo de criação. O filme torna-se uma espécie de *pixo* na tela, com suas *tags* estilosas que carregam o sentido no gesto e no ato de sua feitura. Fazer um filme

em 16mm, sem som direto, com artistas que vivem no mesmo lugar. e que trafegam por diversas linguagens. Uma exploração imagética do que pode ser uma cidade no cinema e um corpo a derivar performaticamente por essa cidade inventada. Fazer um filme como um ato de comunhão que só pode se realizar numa sessão-performance. Fazer um filme que já surge distante dos ditames do mercado e dos circuitos de exibição convencional. “Medo do Escuro” assume a sua dimensão sombria, solitária e angustiante na poética do filme, porque algo deve contrastar com o impulso romântico que alude a dimensão alegre dos encontros e a pulsão própria que emerge de toda criação coletiva. É sempre nesses jogos de contraste que o filme se forja, em um conflito que vai se internalizando em cada camada do filme e que deve produzir vibração e intensidades próprias.

4.6 Scarface: Emanações do Capital

Dissemos agora a pouco que o gênero da distopia oferece uma moldura narrativa ao filme. É este aspecto que irá nos indicar como podemos historicizar o filme e perceber a sua dimensão crítica contextual, levando em conta as considerações de Suely Rolnik acerca da Antropofagia Zumbi e o capitalismo flexível da contemporaneidade.

Na trama de “Medo do Escuro” Scarface e seus capangas encarnam uma força maléfica, uma força de opressão que estabelece um peso sensível ao filme (fig. 40). A primeira aparição deles já faz notar essa característica, em um plano conjunto que estabelece a presença destes personagens como uma espécie de muro, onde os três dispõem no espaço como uma barreira intransponível, fixa, impeditiva.

Figura 40 - Scarface e seu bando ronda na cidade a procura de novas presas. Vampiros à serviço do Capital.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

A trilha musical acompanha esse gesto e muda bruscamente o seu timbre ao adicionar um som estático eletrônico. Uma tensão paira no ar como uma descarga elétrica. Logo na sequência, as expressões corporais do protagonista surgem de forma mais agônica. Seu corpo se move inquieto antes de vermos o seu grito em primeiro plano. Essa cena é alternada com o rosto em primeiro plano do Scarface. Esse grito paralisado será ressaltado pela distorção através do artifício de um vidro, anteparo que faz nos lembrar mais uma vez alguns procedimentos que remetem ao expressionismo nas artes visuais e no cinema. Finalmente retornamos ao personagem do Scarface que agora será ligado sempre à presença de um carro que se movimenta sinistramente pelo espaço das ruas (fig. 41).

Scarface, em seu carro, com seus capangas, retornará em outro momento do filme - sempre sugerindo essa força opressiva e vigilante.

Figura 41 - Scarface não descansa.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Em contraparte, temos algumas personagens que surgem como que em oposição a Scarface, dramatizando uma luta perpétua entre forças conflitantes. Trata-se da Garota, que adquire a função narrativa de conduzir o protagonista por essa narrativa de oposições, e que se coloca como uma

outra sobrevivente de tempos passados a permanecer nessa intriga mitológica. Ela de certa forma lhe revela os outros seres que povoam o mundo subterrâneo no filme (a bruxa, o sr. Hiena e a aparição), e que parecem agir em pactos de aliança no intuito de impedir a força destrutiva de Scarface e garantir a sobrevivência desses personagens mais vulneráveis. Ela se move pelos jogos de reflexo e os feixes de luzes por onde esses seres trafegam.

Lembramos que o espelho é o utensílio usado pelo protagonista em uma espécie de emanção/captação de algo que se encontra disperso no ambiente, mas que sugere esse embate no reino das imagens e dos reflexos que permeiam todas as camadas do filme. É através do espelho que o protagonista descobre a personagem espectral sobre um edifício, que lhe indica os caminhos dos escombros e das sombras como um lugar de passagem necessária em sua trajetória - um esconderijo - mas também um lugar de tecer alianças e pactos.

Esse fio narrativo nos é mostrado de forma muito gradativa, sem progressão dramática no sentido convencional. Mas há um ato final que sugere a morte de Scarface através de um plano onde o espelho é quebrado por uma aparição feminina que lhe ataca com uma lança. Só após esse momento, o Cara volta a dançar freneticamente com o espelho em mãos e o filme se encerra. Um desejo utópico em estado bruto (Fig. 42)

Figura 42 - A dança performática e o seu desejo de liberar a utopia.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Deste embate, propomos que há uma dissonância fundamental que carrega a atmosfera de

tensão e que sugere a oposição entre uma energia represada e finalmente uma energia liberada: a utopia. Os personagens encarnam arquétipos que servem como condutores de um estar no mundo distinto. Ou seja, o estado do mundo na ficção proposta cria elo com o atual estágio do capitalismo não como reprodução ou alegoria, mas sim como ressonância de formas de agir que são produzidos no realismo capitalista, sua dimensão paralisante, sua ansiedade difusa e seu caráter parasitário.

Reforçamos: não queremos aqui recorrer a uma interpretação de caráter alegórico para refletirmos sobre esse jogo de oposições entre o capitalismo e suas possíveis formas de resistência. Mas sim insinuar que o Capital como sistema-mundo está impregnado no filme, nessa energia dispersa que chamamos de atmosfera, e que se deixa captar no corpo e na presença em tela desses personagens-sínteses que dramatizam um conflito perpétuo. No filme não há menção e nem uma crítica discursiva ao atual estágio do capitalismo ou dos modos de vida contemporâneo. O que há são emanções do Capital, sendo o capitalismo mostrado como uma força onipresente e onipotente em nosso tempo, o que condiciona os modos de agir e sentir.

4.7 “A Seita”

“A Seita”, foi lançado em 2015 e integra o coletivo Surto & Deslumbramento. O coletivo foi formado em Recife em 2012 e conta com os integrantes André Antônio, Chico Lacerda, Fabio Ramalho e Rodrigo Almeida. Em sua trajetória, o grupo possui diversos curtas exibidos e premiados em festivais mundo afora, mas “A Seita” se consolida como seu primeiro filme realizado no formato de longa-metragem.

Lançado no mesmo ano que “Medo do Escuro”, diríamos que o filme é a outra face da mesma moeda. Se lá, a atmosfera soturna e as figuras góticas e zumbis dão ao filme um aspecto geral de pesadelo e pessimismo atemporal, aqui tudo parte de um sonho-lembrança, um sonho lúcido e nostálgico onde a cidade do Recife se tornou um enclave utópico e idílico em que seus moradores ainda se apegam a velhos hábitos, como dormir... e até mesmo sonhar. Trata-se de um futuro do pretérito, pois na primeira cena do filme somos informados pela voz *off* do protagonista, que conduz a narrativa, que 2040 seria já um passado distante, pois a colonização espacial já haveria ocorrido há muito tempo. Todo o filme transcorre então dentro desse sonho anunciado na primeira sequência, o que impregna a narrativa de uma atmosfera onírica e evanescente.

Para Dândi, protagonista do filme, Recife em 2040 seria então um lugar nostálgico e pitoresco, ideal para se ter aventuras sexuais e prazer hedonista. Em seu sonho tropical e *queer* - o sonho de número 43 - a narrativa estaria mais próxima de um gênero pastoral pós-apocalíptico, do que de uma distopia terceiro mundista. Porém, será nesta tensão entre a expectativa sonhada pelo protagonista e a sua gradativa descoberta das evidências deste mundo ficcional em ruínas, onde irão se abrir as brechas para que possamos vislumbrar o Decadentismo como uma sensibilidade

contemporânea e o realismo capitalista como uma força fantasmagórica a nortear o teor político do filme.

4.8 Os fins do sono

O imaginário distópico de “A seita” ocupa este lugar entre as ruínas de um tempo histórico que remete aos anos 80 - mas ecoa a falência de uma aristocracia decadente de antigas oligarquias - e o impasse de um projeto de futuro desenvolvimentista que ficou pelo caminho. Isto fica evidente na construção do espaço narrativo.

A semelhança dos planos que instauram o espaço narrativo nos dois filmes sugere esse desejo de desnaturalizar as cidades de Fortaleza e Recife ao trazer à tona o imaginário dos espaços vazios que permeiam o gênero pós-apocalíptico. A arquitetura dos prédios e os enquadramentos ostensivos que enfatizam o monocromático, e a depredação dos prédios históricos, busca revelar algo mais: uma crítica ao modelo de urbanização das metrópoles nordestinas que foi se forjando aos interesses do Capital ao tecer alianças entre setores do poder público e empreiteiras locais. “Construir” espaços vazios para que possam ser vendidos a baixo custo pelo setor privado que irá remodelar a cidade. Pactos diabólicos que visam chegar mais perto do céu.

Mas no que se refere ao tempo narrativo, o filme adere a uma projeção distópica, fruto de seu tempo atual, pois sua ideia narrativa central (o *novum*, para usarmos os termos de Darko Suvin) está vinculada ao prognóstico do capitalismo como concebido pelo crítico de arte e ensaísta norte-americano Jonathan Crary em seu livro “24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono”, escrito em 2013, dois anos antes do lançamento do filme.

Neste sentido, por se passar em 2040, a narrativa do filme sugere que o sono foi abolido enquanto necessidade humana após uma medida do governo em vacinar toda a população com uma substância *anti-sono*. Sem maiores explicações, ficamos sabendo então que o ato de dormir é algo antiquado e desnecessário, mas que os habitantes remanescentes dessa cidade pastoral ainda mantêm o hábito, por prazer e rebeldia. Este fato narrativo, que conduz o enredo fictício no filme, é o mote central no qual Jonathan Crary desenvolveu a sua reflexão crítica acerca dos modos de funcionamento do capitalismo tardio e a sua expansão ilimitada pelo espaço e pelo tempo das ações humanas. Pela semelhança insuspeita de como a narrativa distópica se desdobra aqui em dois estilos distintos, a ficção cinematográfica e o ensaio de caráter crítico-político, gostaríamos de fazer uma pequena deriva antes de retornarmos a narrativa do filme.

Crary analisa dados e pesquisas que revelam como a indústria farmacêutica, em parceria com o Departamento de Defesa dos EUA, está testando novas drogas no intuito de diminuir a necessidade do sono, tendo como objetivo aumentar a atenção e o desempenho dos soldados em missões de guerra. O desenvolvimento e implantação dessa biotecnologia pelo Pentágono surge

como forma de aumentar o seu futuro potencial bélico. Mas isso seria apenas o primeiro estágio de uma expansão massiva dessa substância na população, que teria como intuito solucionar o principal entrave que o Capitalismo enfrenta hoje em sua sede de expansão constante e circulação irrestrita - o sono que impede o consumo.

Figura 43 - Os planos que mostram as cidades na abertura dos filmes A Seita e Medo do Escuro. Recife e Fortaleza sob o julgo da especulação imobiliária.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

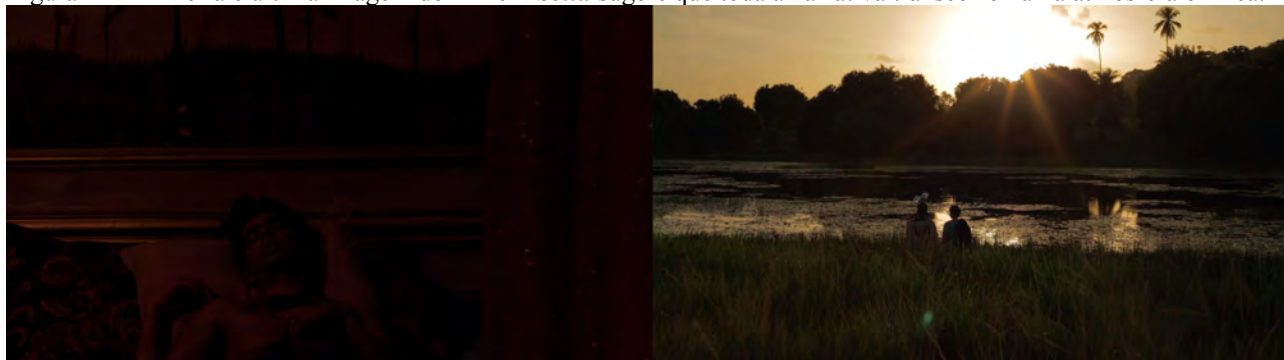
No atual regime 24/7 (vinte quatro horas ao dia por sete dias na semana) adotado pelas grandes empresas para aumentar o fluxo de circulação de produtos e consumo na população, o sono é uma barreira que interrompe a aceleração desse circuito. Crary faz um breve histórico do capitalismo em sua fase pós-fordista, para mostrar como a passagem da Sociedade Disciplinar para a Sociedade de Controle determinou o rumo do capitalismo em torno de uma *economia da atenção*, onde as técnicas de vigilância e controle foram acionadas para garantir uma interação constante e (praticamente) ininterrupta entre as pessoas imersas na circularidade do Capital, criando novas

formas de sujeição social e submissão *maquinica*. Um dos efeitos desse processo é o hiper estímulo e as patologias decorrentes dessa pressão subjetiva, como a ansiedade e a depressão.

Outro ponto de sua análise é que a diminuição gradativa do tempo de sono, e a sua perda de qualidade em outros níveis, interrompe processos neurológicos indispensáveis para a produção dos sonhos. A distopia crítica de Crary projeta um futuro onde a falta do sonho interrompe a liberação do potencial imaginativo das pessoas, que seriam cada vez menos capazes de projetar e conceber futuros outros que não estejam atrelados à produção intensiva do Capital. Neste ponto, sua análise converge para uma das hipóteses mais sombrias de Frederic Jameson em seu livro sobre a ficção científica: o fato de que as narrativas do gênero - imersas como estão nas questões contemporâneas na qual foram concebidas - revelariam, quase à revelia, a impossibilidade de projetar futuros radicalmente outros. E também entra de acordo com a perspectiva de Mark Fisher ao sugerir que o *realismo capitalista* se sobrepõe a um real fenomenológico, pois a sua camada de fantasias e simulacros é tão espessa que nos torna inacessível qualquer outra concepção do real.

O sonho, e o próprio gênero de ficção científica, se confundem enquanto desejo utópico em conceber mundos outros, e na crença de que a abertura para a ficção possa se dar com mais poder de invenção. Num gesto meta-reflexivo, “A Seita” seria integralmente um sonho, um devaneio, e a sua própria condição de possibilidade se dá nessa perspectiva (fig. 44).

Figura 44 - Primeira e última imagem do filme *A Seita* sugere que toda a narrativa transcorre numa atmosfera onírica.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Ora, essas elocubrações teóricas parecem se afastar completamente daquilo que é central em “A Seita”. Pois se o filme parte dessas mesmas questões, irá tomar um grande desvio para não cair na alcunha de um “filme político”, “militante”, “subversivo”. Nada estaria mais distante do filme do que pensá-lo a partir do trabalho e do proletariado. Nada estaria mais distante do que conceber o filme como um ato de resistência à lógica do capitalismo tardio. Ao contrário, o que sustenta a sua posição e a sua vinculação ao gênero da ficção científica é um grande fastio, um grande tédio por tudo aquilo que concebe a política como discurso e como tema principal em um filme.

Esta posição parece estar endossada pela postura do protagonista em seu percurso. E - assim

como em “Baptista virou máquina” e “Medo do escuro” - o caminho de descoberta do personagem acerca do mundo que lhe envolve se torna o meio por onde se revela uma crítica a contemporaneidade e um desejo utópico que subjaz a todos os filmes do gênero aqui estudados. Não por acaso, a ação política efetiva (emancipatória no percurso dos personagens) dentro da narrativa destes três filmes será produzir alguma situação capaz de invocar a força de um ritual como forma de exorcizar o Capitalismo. Aqui, se trata da sequência final, na festa orgástica que revela o funcionamento da seita do título, e a morfina como substância sensual que pode se contrapor às drogas hiper estimulantes do 24/7 e apontar para outras formas de prazer.

4.9 O tédio como luxo

“Ninguém está entediado, tudo é entediante”

(FISHER, 159)

Duas situações narrativas no filme fazem citação direta ao gênero de ficção científica e à demanda por uma postura política nesse mundo em ruínas, o tema e a relação central em nossa tese. Cada uma dessas situações indicam um certo tom que se arrasta pelo filme e lhe divide em duas partes. A primeira se encontra no início do filme e ressalta o aspecto escapista e lúdico do gênero: Após uma deriva pela cidade e ,o seu primeiro encontro de *pegação*, o protagonista, satisfeito e embebido de si lê um livro sem pressa, uma dessas leituras que parece antecipar uma *siesta*. A sua voz *over* assume o papel de narrador de seu próprio sonho, comentando então, de forma despreziosa: “Ah! Eu também aproveitava que estava longe de meus pais e passava o dia inteiro lendo um gênero que eles desprezavam: ficção científica”. Em seguida, surge na tela alguns planos da série televisa *Power Rangers*, onde vemos a Ranger Rosa em plena ação, escapando de algumas bombas e correndo em direção à tela (fig. 45).

Figura 45 - O gênero de ficção científica como algo desprezado pelos pais.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Este comentário e a utilização da série televisa para ilustrar o gênero nos indica um profícuo caminho de leitura para pensarmos a primeira metade do filme. Dois aspectos a se notar: a improdutividade *queer* em seu aspecto crítico e o tédio que se distingue do entediante.

Como foi notado em diversas críticas ao filme⁷⁵, “A seita” se destaca no cinema brasileiro contemporâneo por aderir a um conjunto de artifícios que aposta no lúdico e no *camp* como um caminho de perpetuação do cinema de invenção brasileiro, porém reprocessado por um certo gosto pela sofisticação e pelo excesso de elementos visuais, o que lhe coloca próximo a uma estética barroca afetada por uma sensibilidade *queer*. Toda a construção do protagonista, desde seus gestos aos seus figurinos e a decoração de sua casa, aponta para este esteticismo aparentemente descompromissado com as pautas sociais que imperam na tradição do cinema brasileiro. Mas será justamente nessa tensão entre a aparência luminosa e cor-de-rosa e o fundo de uma trama sombria e vermelho-bordô que se revela gradativamente, que o Dândi irá se mover na periferia do capitalismo e perder o controle sobre o seu sonho exótico de “retorno ao lar”.

Falamos aqui do *Camp*, mas apenas como um conjunto de referências que configura as mutações das sensibilidades que podem ser observadas em determinados períodos e contextos culturais. O *camp* aqui está mais como uma referência do que uma adesão “orgânica”, “contextual”, “espontânea”, do projeto estético do filme. Neste sentido, os elementos *camp* ressaltam a vertente *lúdico-carnavalesca* do gênero na tradição do cinema brasileiro, levando em conta a distinção proposta por José Mario Ortiz Ramos entre esta vertente e outra de caráter mais *sério-dramático*⁷⁶.

Neste sentido, a referência aos *Power Rangers* localiza a citação genérica ao gênero da ficção científica no contexto da expansão da indústria cultural - principalmente pela via da televisão - e a formação de um novo público adolescente que cresceu nos anos 80 e 90 imersos neste repertório cultural massivo e lúdico. Fruir dos prazeres narrativos do gênero após este período de escapismo adolescente seria uma espécie de conduta leviana que não traria nenhuma contribuição à formação intelectual do leitor/espectador. Uma grande perda de tempo.

Pois será justamente na construção sensível desse tempo lento, escorrendo sem pressa e sem função narrativa clara, que o filme irá se contrapor a lógica do capitalismo tardio em sua demanda constante à interatividade e a participação social.

A primeira metade do filme se constrói a partir de uma série de encontros efêmeros entre o protagonista e outros homens que ele vem a conhecer num lugar de *pegação*. Menos do que mostrar

⁷⁵ Destacamos aqui a crítica ‘Um dândi na periferia do futuro’ de Hermano Callou publicado na revista online Cinética. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/hermano-a-seita-2021/> Acesso em 01 de maio de 2022.

⁷⁶ Porém, como acontece em ‘Batguano’ e ‘Sol alegria’ (filmes também imersos nessa sensibilidade *queer* e que trazem elementos *camp*), este filme não vai aderir substancialmente ao tom *cômico* e debochado que caracteriza o *lúdico-carnavalesco*, vertente mais perceptível em filmes satíricos ou paródicos. E dessa forma, ao ampliar as brechas por onde se infiltram zonas de melancolia, lutos mau processados e fantasmas de futuros perdidos (Hauntologia, em Mark Fisher), estes filmes embaralham essas fronteiras e aponta para essa dimensão *lúdico-dramático* na forma como o gênero está sendo acionado no cinema brasileiro *contemporâneo*.

o sexo em suas intensidades e na relação entre os corpos, os encontros são mostrados mais como momentos de lassidão pós-sexo, onde os corpos em repouso conversam sobre suas lembranças e alguns temas mais banais. Estes momentos ressaltam a sensibilidade *queer* que atravessa o filme, no comportamento dos personagens, nos cenários, mobílias e *bibelôs* que são enfatizados nos planos. Toda uma exposição de motivos que se forma nesse “gastar o tempo” e que evidencia as futilidades no plano narrativo, e o projeto de desmontar a falsa hierarquia que busca distinguir a arte em uma suposta “alta” e “baixa” cultura.

O segundo aspecto a ser notado se refere à produção do tédio. Diferente das promessas de ação e aventura que permeiam e ilustram o gênero (como no exemplo da *Ranger Rosa*), o que vemos no filme é o tédio elaborado criativamente que pode se opor à produção de ansiedade que configura o estado emocional padrão no realismo capitalista.

Ao se referir ao ensaio “Estamos todos muito ansiosos”⁷⁷, produzido pelo Instituto da Consciência Precária, Mark Fisher expõe como o tédio foi instrumentalizado pelo Neoliberalismo após se tornar o efeito dominante na era fordista, com suas longas e repetitivas jornadas de trabalho.

O instituto da Consciência Precária estava certo ao observar que boa parte da política anticapitalista está presa a estratégias e perspectivas formadas em uma época em que a luta era contra o tédio. Também estão corretos tanto quando reconhecem que o capitalismo efetivamente solucionou o problema do tédio, quanto quando afirmam que é crucial que a esquerda encontre formas de politizar a ansiedade (FISHER, 2020, p. 157).

Se a esquerda tradicional não soube tirar proveito da crítica ao tédio para propor novas formas de articulação e engajamento político - como soube fazer a política cultural dos situacionistas e dos *punks*, na sugestão de Mark Fisher - o Neoliberalismo capturou essa energia dispersa ao produzir um ambiente de hiper estímulos e emoções intensificadas. Resolveu o problema do tédio ao criar uma ansiedade perpétua na esteira da fluidez do Capital. Essa condição só fez se ampliar ao passar dos anos. Como afirma Fisher, “no ambiente intensivo de 24 por 7 do ciberespaço capitalista, o cérebro não pode mais ficar ocioso; em vez disso, é inundado com um fluxo contínuo de estímulo de baixa intensidade” (Fisher, 2020, p.157).

Fisher propõe, então, refletir acerca das possibilidades de criação que surgem com o tédio e que o capitalismo vem a dinamitar e substituir por atividades corriqueiras e desestimulantes. Se ninguém mais sente tédio é porque tudo se tornou entediante “Talvez o sentimento mais característico de nosso momento atual seja uma mistura de tédio e compulsão.” (Fisher, 2020, p.158)

Na esteira dessa reflexão, sugerimos que em “A Seita” a sensação de tédio surge como um

⁷⁷ Disponível em: <http://intercommunalworkshop.org/we-are-all-anxious/> acesso em 02 de maio de 2022

afeto desejado na busca por deslocar os efeitos produzidos pelo capitalismo contemporâneo. Claro que reconhecemos um gesto *blasé* do protagonista que será posto em xeque no decorrer da narrativa. Também levamos em conta que o *romantismo* como corrente estético/literária que se insinua no filme traz consigo todo um pendor para o tédio que provém da melancolia (*spleen*). Na perspectiva do personagem, o tédio aqui seria um artigo de luxo, não provinciano e exótico como o ato de dormir, mas algo mais sofisticado que ele só pode experimentar na sua condição de Dândi.

O filme então adere ao luxo do tédio sem cair no entediante, e mantém a sua elegância e morosidade ao tecer os atos narrativos e mostrar o desenrolar das cenas sem aderir à compulsão por novas informações e estímulos que está no cerne das expectativas dos espectadores contemporâneos. O tédio seria esse véu esvoaçante que encobre a trama do filme e que assegura a dispersão do espectador por tudo aquilo que irá certamente lhe distrair. Não fugir do tédio, imergir no tédio, trabalhar a partir do tédio, seria também uma postura política ativa que pode desmontar algumas estratégias do capitalismo 24/7 na sua produção constante em tornar trabalho vivo em consumo entediante e compulsivo (fig. 46).

Figura 46 - Ação política para desfrutar do tédio como sensação que restitui a política em outra esfera.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

4.10 A seita secreta

A segunda situação que mencionamos não se refere ao gênero, mas sim ao teor político do filme que se revela em tema narrativo. Trata-se de um comentário fortuito feito por um dos homens que acorda ao lado do protagonista em sua alcova. Ao se vestir, ele diz que irá a um protesto e revela as tensões políticas do lugar: a polícia está reprimindo possíveis manifestações que apoiam um líder local, que se encontra foragido. Ele não revela muitas informações, mas afronta o estado de passividade e conformismo no qual o protagonista se encontra. Questiona a sua índole e as suas motivações para estar no Recife. Essa cena divide o filme dois, pois a partir dela o protagonista entrará numa espiral de autorreflexão que irá lhe impulsionar a descobrir o funcionamento da “seita”, e a trama de resistência e subversão política subjacente à toda a narrativa.

Pequenas mudanças fazem-se notar no cotidiano do personagem. Ao invés das cenas ocasionais de leitura, agora ele fecha o livro e demonstra inquietação em seu olhar tenso e vivaz. Mesmo deitado no sofá, o seu corpo não parece relaxado. Ao invés dos sons de passarinhos que criavam uma paisagem bucólica e pastoral, agora temos a música eletrônica “Melody Day” - do músico canadense Caribou - que acompanha um longo plano fixo enfatizando as nuances de um estado emocional em ebulição.

As caminhadas do protagonista pelas ruas da cidade se mostram mais sombrias, aspecto que se faz notar pelos tons de suas roupas e acessórios (roxo, preto, óculos escuros) e pela pouca iluminação nos períodos noturnos. No lugar da *pegação*, o encontro casual deixa de ser corriqueiro, suplantado por uma cena de suspense onde o objeto de desejo some inesperadamente em um cômodo vazio.

Os elementos sonoros fazem uso abundante de efeitos que enfatizam o gênero de ficção científica e a atmosfera de suspense que permeia os filmes de terror. Gradativamente somos tirados, junto com o protagonista, do clima lúdico e tedioso que se tornara o compasso dominante do filme, para entrarmos em um filme de tons mais *dark* (fig. 47). Os elementos góticos e expressionistas enfatizam a transformação de um sonho em um pesadelo onde não sabemos qual a fonte ameaçadora e como surgirá o perigo iminente.

Figura 47 - Os tons de um filme gótico e sombrio surgem na reta final do filme A Seita.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

É nessa zona de estranhamento que o protagonista começa a perceber os sinais da “Seita”: uma série de cartazes onde vemos o desenho de rostos de pessoas desenhados sobre um fundo cor-

de-rosa intenso, numa referência visual à cultura pop em sua vinculação à linguagem dos quadrinhos e ao contexto da moda (fig. 48). Em sua *voz over*, ele nos diz que uma amiga de sua mãe lhe repreendia por ele demonstrar um tamanho desinteresse pela vida que parecia algo patológico. Mas agora, descobrir o que se esconde por trás desses sinais se tornou a sua obsessão, a sua motivação principal.

Figura 48 - Os sinais se espalham por cartazes na cidade: A Seita revela um mundo *underground*.



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

Em uma de suas perambulações noturnas ele se encontra com alguns motoqueiros e segue com eles até um terreno baldio. O protagonista então descobre “a seita”, e participa de uma festa ritualística onde descobriremos o seu teor subversivo em meio à essa sociedade onde dormir é um pecado capital. Trata-se do clímax estético e narrativo do filme.

Toda a sequência é marcada por um aspecto lisérgico e fantasioso, o que remete ao universo estético do cinema de Keneth Anger (como destacamos acima) e cria um intenso diálogo com as escolhas de maquiagem e figurino que encontramos no filme “Medo do Escuro”. Aqui, porém, o

clima sombrio e gótico adquire cores mais intensas e uma atmosfera mais sensual.

As pessoas fazem pose ao lado de estátuas renascentistas e exibem os seus corpos e figurinos num pacto ritual onde tudo se transmuta em uma série de performances. A música utiliza sons de sintetizadores que remetem aos anos 80 e ao início da música eletrônica em sua disseminação por clubes gays. Os rostos das pessoas se encontram banhadas por uma camada de ouro criando pequenos reflexos e feixes de luz. As capas, acessórios de figurinos, objetos de cena, transitam entre um ambiente *fashion* modernista e uma festa com tons aristocráticos. É neste cenário que o líder da “Seita” surge para iniciar o ritual. Ostenta uma taça de bronze e diz que a substância será misturada por todas as bebidas do Recife. Profere, antes de dar o primeiro gole: “A partir de agora o sonho voltará a ter a importância que sempre teve” (fig. 49).

As pessoas no ritual, incluindo o protagonista, bebem em seus cálices e começam a dançar. Assim como em “Baptista” e “Medo do Escuro”, a dança surge como momento de libertação dos corpos e sugere um estado de transe. Em consonância com a frase dita pelo líder da “Seita”, fica claro que o desejo utópico do filme é liberar energias emancipatórias reprimidas pela atmosfera penetrante do realismo capitalista. Mas aqui, a dança, o corpo em ebulição, o movimento coletivo, será apenas o primeiro estágio para que a substância subversiva possa interromper o efeito da vacina anti-sono e as pessoas possam cair felizes nos braços de Morfeu para finalmente dormir.

Ao final, ficaremos sabendo que toda a narrativa do filme (o sonho de número 43) só foi possível graças a um resto da substância que o protagonista conseguiu contrabandear para as colônias espaciais após a repressão do grupo pela polícia, e o assassinato do líder da “Seita”. Essa última informação justifica o fato de as pessoas ainda dormirem em Recife, e ressalta a trama política com tons metafísicos que percorre todo o filme. Veremos ainda na última imagem durante os créditos o protagonista ao lado do líder assassinado caminhando em direção a um rio durante um pôr-do-sol. Uma síntese da psicodelia e da referência ao *camp* que atravessa o filme ao som da música tema do filme de horror/ficção científica “The Mole People” (Virgil W. Vogel, 1956).

Notamos que todo o desenrolar das sequências finais parece negar o pressuposto inicial da conduta do protagonista e da aparente postura do filme em se distanciar de seu teor político. Pois a construção narrativa de “A Seita” abrirá espaço para todo um imaginário das disputas políticas no que se refere à formação de núcleos de guerrilheiros, militantes e subversivos em regimes ditatoriais e autocráticos. Porém, ao se apropriar deste imaginário - e ao colocar em evidência personagens *queer* e temas mais conectados às lutas anticapitalistas contemporâneas - o filme aponta para novas formas de lutas que se travam também na disputa do imaginário e na produção do sensível.

Figura 49 - “A partir de agora o sonho voltará a ter a importância que sempre teve”



Fonte: Print do filme, tirado pelo Autor, 2022.

O gênero da ficção científica mais uma vez se coloca aqui como uma brecha para a construção de um imaginário político atento às lutas que emergem das dinâmicas socioculturais. Partir de uma distopia na qual o capitalismo 24/7 coloniza o sono e dinamita os sonhos de toda uma

população, para realizar uma utopia *queer* onde um plano de sabotagem urdido em meio a festas ritualísticas pode devolver às pessoas a possibilidade de sonhar. Planos de sabotagem, como vimos em “Branco Sai, Preto Fica” (2014) e “Sol Alegria” (2018); mas também a descoberta de que tudo pode ser apenas um sonho, como vimos em “Baptista Virou Máquina” (2011) e no filme “República” (2020).

Considerações finais

Partimos da ficção científica enquanto gênero e chegamos na ficção científica enquanto ‘Modo’. O modo se manifesta por modulações, o que lhe confere um caráter amplo, potencialmente infinito em suas possibilidades. Haveria espaço para mais um e outro capítulo, para outros conjuntos de filmes do mesmo período que levariam a reflexão para outros lugares. Poderia também indagar as ausências. Porque o ser *alienígena*, ou o subgênero do *body horror* com seu imaginário viral e contaminação em massa não se mostrou um tema forte nesse cinema em estado de invenção? Seria mais uma questão de falta de recursos que não estimulou essas experiências com o gênero? Ou, como apontamos, a distopia se fez tão presente que não deixou espaço para outras relações com o gênero?

Em seu livro ‘A utopia no cinema brasileiro’ (2006), Lucia Nagib parte da utopia e chega à distopia urbana em seu último capítulo ao tratar do filme “O Invasor” (2002) de Beto Brant. Em nosso percurso junto aos filmes, fizemos o caminho inverso, partindo da distopia para alcançar o desejo utópico. Em relação ao “O invasor”, o crítico Cléber Eduardo também o menciona no texto ao qual nos referimos na introdução, “o cinema da distopia brasileira” (2003). Trata-se de um filme incontornável para pensarmos o cinema brasileiro do começo do milênio. Assim como “Branco Sai, Preto Fica” já se firma como um dos filmes fundamentais da década de 10 no contexto do cinema nacional.

Me surpreendo ao lembrar que minha monografia escrita em 2007 tinha como objeto de estudo justamente o filme ‘O invasor’. Nesse gesto de pesquisa, acompanho as mutações que mudaram radicalmente as feições de como a sensibilidade distópica se manifesta nos dois filmes em questão. E enquanto ‘O invasor’ será lembrado como a distopia da falência ética da classe média paulistana, ‘Branco Sai, Preto fica’ será a utopia que surgiu da periferia de Brasília, ou melhor, surgiu em Ceilândia, lugar que já tem espaço na memória afetiva e no imaginário da cinefilia atenta ao cinema brasileiro de invenção.

Neste percurso da tese, os 15 filmes que buscamos acompanhar se impuseram, com suas forças latentes e suas fragilidades fundamentais. O conjunto foi se formando concomitantemente com os estudos e nas primeiras experiências ao assisti-los. Não se tratou de uma escolha deliberada, metodologicamente fixada, mas ao contrário, buscamos ser honestos com o nosso entendimento a partir do que estes filmes apontavam ou como eles se enredaram com outros filmes e com as perspectivas teóricas que foram nos atravessando neste percurso.

De forma mais evidente optamos por filmes que sustentaram uma relação mais marginal com o gênero. Deixamos de fora, deliberadamente, análises mais detidas de filmes como “Divino Amor”, ou mesmo “Bacurau”, por entendermos que nestes casos, as convenções da linguagem e os

códigos de gênero se encontram mais arraigados no tecido narrativo, deixando pouco espaço para uma abordagem mais experimental que nos aparece como a pedra fundamental nesta ficção científica de invenção. De qualquer forma, gostaríamos de fazer um comentário acerca da distinção entre dois caminhos que o gênero pode e está percorrendo na cinematografia brasileira.

Duas vias possíveis a partir de dois filmes modelos para nossa argumentação: “Bacurau” e “Era uma vez Brasília”. Em linhas gerais a questão mais uma vez diz respeito aos limites da representação, ou melhor, a relação criativa que se estabelece entre uma instância autoral e as marcas discursivas de um gênero narrativo. Nas amplas possibilidades que se abre para um realizador no ato de fazer um filme que não esteja atrelado à uma indústria altamente codificada, que caminho seguir com os gêneros. A inclusão das expectativas que se abre no público em potencial de um gênero em questão (Bacurau) ou assumir uma radicalidade estética como um caminho de sedução por uma via mais opaca (Era uma vez Brasília). Não queremos pensar essa distinção em termos binários, mas sim, na experiência direta com os filmes e em suas reverberações nos circuitos de exibição.

Partimos do pressuposto que ambos os filmes dependem de investimento público e de alianças estratégicas com instâncias do mercado audiovisual, seja pelos circuitos de legitimação de festivais, ou pelos mecanismos de financiamento que possam garantir às suas existências. Nesse caso o dilema é o mesmo: como fazer para que o filme possa encontrar-se com os seus futuros espectadores e qual o seu potencial de gerar uma experiência estética relevante em termos políticos.

Os códigos dos gêneros narrativos são trabalhados então para gerar essa zona comum entre o filme em si; os desejos de realização e as suas possibilidades concretas; e as expectativas do público pensado em sua heterogeneidade. Levar em conta esta *zona comum* em sua dimensão visível, mas também em suas modulações no campo do sensível e em sua reverberação ao longo do tempo, nos parece o trabalho mais efetivo nessa perspectiva do gênero enquanto ‘modo’. E de certa forma, o conjunto de filmes e o contexto do cinema brasileiro dos anos 2010 buscaram reagir a essa questão em outros termos, que refletem mais os contextos de produção sob os quais os filmes emergem, me refiro a ‘sustentabilidade’ dos ‘arranjos produtivos’.

É notável que os filmes de nosso conjunto parecem ecoar um desejo de público maior por parte de realizadores que tinham uma filmografia mais desconectada desses fatores de circulação das obras. Nos parece essa a questão fundamental de nosso estudo e o que difere radicalmente do conjunto de filmes em evidência na década anterior, nos anos 2000. São filmes que emergem de contextos de produção com pouca tradição na história do cinema nacional, como apontamos na introdução. São contextos emergentes que renovam às perspectivas estético-políticas do cinema nacional. Mas nos esquivamos em chamar de ‘cinema independente’, pois o que se evidencia é

justamente a vulnerabilidade desses processos, a sua dependência dos mecanismos de financiamento público e do elo que possa lhes conectar com potenciais espectadores.

Diríamos que não se trata de um debate entre *mercado x arte*, mas sim de *infraestrutura x superestrutura*. Em termos práticos se revela na continuidade ou interrupção das ‘utopias’ em se fazer cinema. Trata-se de um debate mais de base, pois diz respeito a própria condição de possibilidade em que filmes como estes que nos debruçamos nesta tese - inventivos na estética e ousados politicamente - possam vir a existir e fazer o trabalho de renovação do imaginário a partir de subjetividades e contextos produtivos que reflitam o porvir ansiado pelo impulso utópico de hoje. Da forma como pensamos e percebemos em nosso estudo, não será possível recuar neste ponto, e o cinema brasileiro deve abrir condições para obras que surjam de contextos mais periféricos e descentrados. Essa é a única saída para que o debate permaneça e avance por outras esferas. A trajetória se desenha, antes “O Invasor”, agora “Branco Sai, Preto Fica”, e amanhã, o *que será?*

O problema sempre será a armadilha lançada pelo gesto utópico, de acreditarmos ingenuamente em um tempo linear onde as conquistas no campo social e político sejam garantias para as futuras gerações. Nada mais enganoso, e certamente nesta última década tivemos muitos acontecimentos para nos provar deste engano.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In. Notas de literatura. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003. p. 15-45.
- ALTMAN, Rick. [1984] A Semantic/ Syntactic Approach to Film Genre. In: GRANT, Barry Keith (ed.). Film Genre Reader III. Austin: University of Texas Press, 2003.
- _____. Film/Genre. London: British Film Institute, 1999.
- ANDRADE, Maria Estela Silva. O ensaio desenvolvimentista no cinema brasileiro de ficção científica. Dissertação de mestrado em filosofia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais/USP, 2019.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2002.
- _____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; /Brasília: UnB, 1996.
- _____. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BALTAR, Mariana. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão. Significação: Revisa de Cultura Audiovisual, 39(38), 124-146. 2012.
- BATALHA, Maria Cristina. Literatura Fantástica: Algumas Considerações Teóricas. R. Let. & Let. Uberlândia-MG v.28 n.2 p.481-504 jul.|dez. 2012.
- BENJAMIN, Walter. N – Teoria do conhecimento, Teoria do Progresso. In. Passagens Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2009.
- _____. O narrador. In: Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas, volume I, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- _____. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENTES, Ivana. Mídia-Multidão: Estéticas da comunicação e biopolíticas. Rio de Janeiro: Mauad editora, 2015
- BESSIÈRE, Irene. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza.” David Roas, org. Teorías de Lo Fantástico. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. 83-104.
- BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus.
- BORGES, Gecilmar Pereira. CUNHA, Betina R. Rodrigues. *Macunaíma e o mito de Exu*. Evidência, Araxá, v. 7, n.7, p.73-90, 2011.

- BUSCOMBE, E. *A ideia de gênero no cinema americano*. In: RAMOS, Fernão (org.). Teoria contemporânea do cinema, Vol. II: Documentário e narrativa ficcional. São Paulo, Editora Senac, 2005.
- CAMPOS, João Paulo de Freitas. O infeto de agora: uma leitura de *Era uma vez Brasília* (2017). Dissertação de mestrado em Antropologia apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social/USP, 2019.
- CARROL, Noel. A filosofia do horror: ou paradoxos do coração. Campinas: Papyrus, 1999.
- CASTELLS, Manuel. Ruptura: A crise da Democracia Liberal. Zahar, 2018
- CARDOSO, Vânia Z. *Narrar o mundo: Estórias do “povo da rua” e a narração do imprevisível*. Revista Mana 13 (2): 317-345, 2007.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (org.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- CHRISTIE, Ian. Knight's Moves: Brecht and Russian Formalism in Britain in the 1970's. in VAN DEN OEVER, Annie (ed.). Ostrannenie. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- CRARY, Jonathan. Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. 24/7: Capitalismo Tardio e os fins do Sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983
- DELEUZE, Gilles, *Imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O que é a filosofia? 2 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tomam posição: o olho da história. Belo Horizonte/MG: Ed. Humanitas, 2017
- DUFOUR, ERIC. O cinema de Ficção Científica. Editora: Texto & Grafia, 2012.
- EDUARDO, Cleber. *Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016)*. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHWARZMAN, Sheila (org.), Nova história do cinema brasileiro, Vol. II. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

- FOUCAULT, Michel. "Outros espaços", *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp.411-422.
- FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. São Paulo: N-1 edições, 2019.
- FERNANDES, Alexandre de Oliveira. *O que nos fazem pensar Exu e Criolo?*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 47, p.150-170, jul-dez. 2020.
- FERREIRA, Jairo. Cinema de invenção. Editora Limiar, 2000.
- FISHER, Mark. Realismo Capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- FREIRE FILHO, João. "Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias". IN: Revista FAMECOS, N. 28. Porto Alegre, dezembro de 2005.
- FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 14, página 48 - 53, 2020.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- GIBSON, William. Neuromancer. São Paulo: Aleph, 2016.
- GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. Disponível em: https://www.academia.edu/67292735/A_atmosfera_f%C3%ADlmica_como_consci%C3%AAncia Acesso em 01 de maio de 2022.
- GINWAY, Elizabeth. Latin American Science Fiction: Theory and Practice. New York: Palgrave MacMillan, 2012.
- _____. Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro. Tradução Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005. 296 pp.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial?. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GUATTARI, Félix. Caosmose: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.
- GUERIZOLI-KEMPINSKA, Olga. O estranhamento: um exílio repentino da percepção. *Gragoatá*, Niterói-RJ, n. 29, p. 63-72, 2o sem. 2010.
- HAYWOOD-FERREIRA, Rachel. The emergence of Latin American Science Fiction: A global genre in the Periphery. Yale University, 2011.
- HARAWAY, D.J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo- socialista no final do século XX in: TADEU, T (org) Antropologia ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2009.
- HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. Império. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HARVEY, David. O espaço como palavra-chave. In: EM PAUTA, Rio de Janeiro – 1 semestre de 2015-n.35, v.13, p. 126-152

IMARISHA, Walidah. Reescrevendo o Futuro: usando ficção científica para rever a justiça. Tradução: Jota Mombaça. Fundação Bienal de São Paulo, 2016. https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut

JAMESON, Frederic. Arqueologías del futuro. Madrid/ES: Ediciones Akal. S. A. 2009. _____ . A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006.

JOHNSTON, Keith M. Science Fiction Film: A critical introduction. New York/USA: Berg Publishers, 2011

JOST, François e GAUDREAU, André. *A narrativa cinematográfica*. Trad. Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

JULLIER, Laurent. Should I See What I Believe? Audiovisual Ostranenie and Evolutionary-Cognitive Film Theory. in VAN DEN OEVER, Annie (ed.). Ostranenie. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

_____. Conversation with András Bálint Kovács. in VAN DEN OEVER, Annie (ed.). Ostranenie. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

KELLNER, Douglas. *Cultura da mídia, política e ideologia: de Reagan a Rambo*. in: A cultura das mídias. Bauru, EDUSC, 2001.

_____. *A voz negra: de Spike Lee ao rap*. in: A cultura das mídias. Bauru, EDUSC, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LANGER, JESSICA. The Shapes of Dystopia: Boundaries, Hybridity and the Politics of Power. in: HOAGLAND, Ericka; SARWAL, Reema (edt) Science Fiction, imperialism and the third world: essays on postcolonial literature and film. North Carolina/USA: McFarland & Company, Inc, Publishers. 2010

_____. Postcolonialism and Science Fiction. New York/USA, Palgrave Macmillan, 2011.

LAZZARATO, Maurizio. Signos, Máquinas, Subjetividades. São Paulo: Edição Sesc São Paulo: n-1 edições, 2014

LE GUIN, Ursula k. A Ficção como Cesta: Uma Teoria. Disponível https://www.academia.edu/44858388/A_Ficção_como_Cesta_Uma_Teoria The Carrier Bag Theory of Fiction Ursula K Le Guin Acesso em 02 de maio de 2022.

LOPES, Denilson. O retorno do artifício no cinema brasileiro. In: *Cinemas em rede: Tecnologia, estética e política na era digital*. Campinas, SP: Papyrus, 2016.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARGEL, Serge. *Do spectrum ao speculum: La Jetée de Chris Marker e a montagem contrafactual*. Trad. Lucas Parente. Seminário realizado dentro do curso “O Espectro das Imagens Técnicas: Filmes, Arquivos, Especulações”, organizado por Tadeu Capistrano, Helena Lessa e Lucas Parente. Cinemateca do MAM, 3 de Setembro de 2019.

MARTINS. Índia Mara, MEDEIROS, Theresa. Perspectivas para refletir sobre o novo realismo a partir da representação do espaço e da atmosfera sobrenatural em *Quando eu era vivo*. Ano 8. N. 2 - REBECA 16. jul - dez 2019.

MENNINGHAUS, W. Mitologia do caos no romantismo e na modernidade. In: Estudos avançados [online], v. 10, n. 27. 1996.

MESQUITA, CLAUDIA. O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em *Branco sai, preto fica*. In: ALMEIDA, Rodrigo, MOURA, Luís Fernando. Catálogo da Mostra Brasil Distópico realizado na Caixa Cultural. Rio de Janeiro, 2017.

MESSIAS. José. Gambiarra como mediação: Um encontro entre materialidades da comunicação e filosofia da técnica a partir das mídias digitais. Revista E-compós. v. 23, jan-dez, 2020, p. 1 a 25.

MIGLIORIN. Cezar. Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate. Revista Cinética. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm> Acesso em 01 de maio de 2022.

NACACHE, Jacqueline. *O cinema clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge, 2000.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. Lugar Comum, n. 19-20, pp. 15-26, 2004

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scene no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

PENNA, Joao Camillo Penna. Máquinas utópicas e distópicas. In. NOVAES, Adauto. *Mutações: Ensaios sobre as novas configurações do mundo*. São Paulo: Agir/Edições Sesc/SP, 2007.

PRYSTHON, Angela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Revista Eco Pós, v. 18, n. 3, 2015.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246.

RAMOS, Fernão Pessoa. SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro, vol. 2*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. A fábula cinematográfica. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013.

_____. O espectador emancipado. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. Os intervalos do cinema. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

REIS, Carlos. A Figuração do Insólito em Contexto Ficcional. In: Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

RICOEUR, Paul. As metamorfoses da intriga. In: *Tempo e narrativa*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas – SP: Papirus, 1995, p. 15-54.

ROLNIK, Suely. *Antropofagia Zumbi*. In: Azougue: edição especial 2006-2008. COHN, Sergio; CESARINO, Pedro; REZENDE, Renato. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

ROCHA, Iomana. A Gambiarra e o Alegórico no Cinema Contemporâneo Brasileiro. *Arteriais* n.04, Belém, Ica – UFPa, 2017.

SERFATY, Juliana. Periferias em Movimento: Notas sobre as margens no cinema contemporâneo. Dissertação/PPGCINE/UFF. Nitetói, 2019.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

SONTAG, Susan. *The Imagination of Disaster*. In: Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader. REDMOND, Sean (edt). New York/USA: Columbia University Press, 2004.

_____. Notas sobre o Camp (1964). Disponível em https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf Acesso em: 02 de maio de 2022.

SOUTO, Mariana. Infiltrados e Invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA. 2019.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. São Paulo, Papirus, 2003.

SUPPIA, Alfredo. Atmosfera rarefeita: A ficção Científica no Cinema Brasileiro. São Paulo: Devir, 2013.

_____. (org.) Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas. Margem da Palavra, Campinas, 2018.

_____. Cinema(s) independente(s): um fenômeno audiovisual global. In: *Cinema(s) Independente(s): Cartografias para um fenômeno audiovisual global*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

_____. Realismo(s) e cinema(s) de ficção científica: uma introdução ao debate. In: Alfredo Suppia. (Org.). Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais: Perspectivas Contemporâneas. 1ed. Campinas-SP: Urutau/Margem da Palavra, 2016, v. 1, p. 165-199.

_____. Cinema de ficção científica lo-fi: uma categoria sob escrutínio. Revista Fronteiras – estudos midiáticos. Unisinos, set-dez 2016.

_____. Acesso negado: *circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi* em Branco Sai, Preto Fica. Revista Famecos, v. 24, n.1, 2017.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven: Yale Univ. Press, 1979.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VAN DEN OEVER, Annie. Introduction: Ostran(n)enie as an ‘Attractive’ Concept. in VAN DEN OEVER, Annie (ed.). *Ostrannenie*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

YOEL, Geraldo (org). Pensar o cinema – imagem, ética e filosofia. Trad. Livia Deorsola, Hugo Mader, Pedro Maciel, Raquel Imanishi. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FILME-ENSAIO I:

Link para visualização: <https://youtu.be/ivVag3mAY5I>

Batguano, de Tavinho Teixeira

Branco Sai, Preto Fica, de Adirley Queiróz

Era uma vez Brasília, de Adirley Queiróz

Sol Alegria, de Tavinho Teixeira

Duração: 26'54

Filme MPEG-4

Codecs: H.264, AAC

Colorido/Som estéreo

1280x720p

Tamanho do arquivo: 1,99 GB

Maio/2020