

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Inana Maria Sabino Fernandes da Silva

Distopias no cinema brasileiro de ficção científica

Recife

2022

Inana Maria Sabino Fernandes da Silva

Distopias no cinema brasileiro de ficção científica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação.

Orientador: Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro.

Recife

2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

S586d Silva, Inana Maria Sabino Fernandes da
Distopias no cinema brasileiro de ficção científica / Inana Maria Sabino
Fernandes da Silva. – Recife, 2022.
142f.: il.

Sob orientação de Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, 2022.

Inclui referências.

1. Distopias. 2. Ficção científica. 3. Cinema brasileiro. I. Carreiro,
Rodrigo Octávio D'Azevedo (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2022-187)

Inana Maria Sabino Fernandes da Silva

Distopias no cinema brasileiro de ficção científica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação.

Aprovado em: 25/08/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon (Examinadora Interna)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Filipe Tavares Falcão Maciel (Examinador Externo)

Universidade Católica de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Capes pela bolsa de auxílio à pesquisa, sem a qual a presente pesquisa não seria possível. Agradeço especialmente a Thiago Soares, que foi super atencioso e preocupado nas suas comunicações com a Propesq para que eu conseguisse a bolsa. Também agradeço a Nina Velasco por sua preocupação nesse sentido.

Ao meu orientador Rodrigo Carreiro, que já me acompanha desde a graduação e da iniciação científica, sempre respondendo minhas mensagens e se comunicando comigo. Também acalmando a minha ansiedade e lembrando que uma dissertação de mestrado leva tempo para se desenvolver.

Agradeço a Ângela Prysthon pelas preciosas contribuições durante a minha qualificação que me fizeram repensar e reestruturar a minha dissertação. Ela que foi minha avaliadora tanto do mestrado quanto na graduação. E a Filipe Falcão, também por suas contribuições ao trabalho como avaliador. Também agradeço a Roberta, que em meio a tantas tarefas e atribuições como secretária sempre me prestou auxílio.

Agradeço aos colegas do grupo de pesquisa LAPIS que me ajudaram a amenizar as angústias e incertezas desse processo.

Ao meu filho, Lírio Sabino, que tinha apenas 3 meses de idade quando iniciei o mestrado, por ser a razão da minha existência, o motivo da minha força e a luz que me ilumina nestes tempos tão difíceis. Ao meu marido, ombro amigo e companheiro de vida que me ajuda há quase uma década, desde que iniciei minha graduação. Mesmo com todas as dificuldades e conflitos que um casal de pais de primeira viagem desempregados passa no Brasil de hoje.

Agradeço a minha mãe que me deu a vida e criou a mim e minhas irmãs como mãe solteira e em meio a tantas dificuldades, investiu na minha educação básica para que hoje eu pudesse estar finalizando meu mestrado. Agradeço ao meu pai, (in memoriam) pela minha vida e também por ter investido na minha educação e que não teve tempo em vida de me ver finalizando esse processo. Agradeço a Deus, ao Universo, todos os seres divinos e a espiritualidade por ter me permitido escrever e finalizar este trabalho.

RESUMO

O presente estudo se volta para a análise das distopias no cinema brasileiro de ficção científica. Sobretudo na última década, no período ao qual essa dissertação faz um recorte, entre 2014 a 2022, tem havido um aumento na produção de filmes brasileiros de gênero. Na ficção científica, uma parte considerável desses filmes se voltam para as distopias. Esse fato reflete a crise social, política e econômica que o Brasil está atravessando. Nesse contexto, as distopias no cinema brasileiro possuem um viés extremamente político e crítico que podem nos ajudar a entender melhor a nossa realidade. Segundo Cornea (2007) a ficção científica é um gênero associado ao fantástico mas que se distingue dos outros gêneros dessa categoria (como a fantasia e o horror), por ter uma aproximação maior com a realidade. Nesse sentido, a presente dissertação coloca o seguinte problema de pesquisa: Como o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo tem recorrido às distopias para representar os problemas do contexto político/social do país? O *corpus* escolhido foram os filmes *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles e *Divino Amor* (2019) de Gabriel Mascaro.

Palavras-chave: Distopias; Ficção científica; Cinema brasileiro.

ABSTRACT

This study is focused on analyzing the dystopias in Brazilian science fiction cinema. There has been a bigger production of Brazilian genre films, especially in the last decade. In Science fiction, most of the films are dystopias. This fact reflects the social and political crisis that Brazil is going through. Dystopias in Brazilian science fiction cinema are extremely political and critical and can help us understand our reality. Science fiction is a genre associated with the fantastic, but distinguishes itself from other genres (such as fantasy and horror), because of its closeness to reality (CORNEA, 2007). Therefore, our research problem is: how the Brazilian science fiction cinema has chosen dystopias to represent the political and social problems of the country? The films chosen for the analysis were *Bacurau* (2019) directed by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles and *Divino Amor* (2019) directed by Gabriel Mascaro.

Keywords: Dystopias; Science fiction; Brazilian cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Dispositivo instalado pelos forasteiros para tirar o sinal de Bacurau	91
Figura 2 -	Tony Júnior com o aparelho de votação antecipada na mão	92
Figura 3 -	Celular do futuro sendo tirado do bolso por Kate	95
Figura 4 -	Celular do futuro de Michael	96
Figura 5 -	Na TV se lê: Ao vivo, São paulo, últimas notícias: execuções públicas começam às 16h: Vale do Anhangabaú	100
Figura 6 -	<i>Drone</i> parecido com disco voador de filme dos anos 50	101
Figura 7 -	Joana descobre a gravidez através do aparelho leitor	124
Figura 8 -	O registro de nascimento feito com o arquivamento do material genético	125
Figura 9 -	Redfert	127
Figura 10 -	Incompatibilidade genética do feto	128

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	PROBLEMÁTICAS DE DEFINIÇÃO DA FICÇÃO CIENTÍFICA	12
3	UTOPIAS, DISTOPIAS, ANTIUTOPIAS E DISTOPIAS CRÍTICAS NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA	35
4	CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO CIENTÍFICA	60
4.1	Breve contexto político e social do Brasil hoje e da sua produção audiovisual	67
4.2	Distopias no cinema brasileiro de ficção científica	71
5	<i>BACURAU</i> : A FORÇA DA COLETIVIDADE EM MEIO AO CAOS	79
6	<i>DIVINO AMOR</i> : A DOMINAÇÃO QUE JÁ ESTÁ ACONTECENDO	106
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
	REFERÊNCIAS	139

1 INTRODUÇÃO

Minha relação com o estudo do cinema brasileiro de ficção científica já vem desde 2017 quando iniciei a minha iniciação científica ainda no período da graduação que se tornou também minha monografia de conclusão de curso. Percebendo que essas produções estavam aumentando e usando estratégias criativas para desenvolver filmes de ficção científica que até hoje ainda são associados a filmes caros, cheios de efeitos especiais e americanos. Os filmes analisados na época já eram distopias como *Branco Sai, Preto Fica* (2014) de Adirley Queirós, que previam um futuro muito parecido com o passado, de aumento da segregação para as populações negras e marginalizadas.

Na última década, tem havido um aumento na produção de filmes brasileiros de gênero associados ao fantástico, assim como as janelas de exibição e festivais voltados ao cinema fantástico. A presente dissertação traz um foco especificamente a partir de 2014 a 2022, já que consideramos o ano de 2014 um ponto chave na ficção científica brasileira com o lançamento de *Branco Sai, Preto Fica* (2016) de Adirley Queirós.

Nesse contexto, o Brasil tem passado por uma crise social, política e econômica que foi agravada pela pandemia da COVID- 19 que se iniciou em 2020. Na ficção científica, uma parte considerável desses filmes se voltam para as distopias. E desde então, as distopias no cinema brasileiro de ficção científica aumentaram conforme a nossa realidade também vai sendo associada a uma distopia.

Por isso, o foco saiu apenas da precariedade e das estratégias de produção da ficção científica com baixo orçamento, para pensar sobre a relação entre as distopias com a realidade brasileira. Chegando assim ao problema de pesquisa: Como o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo tem recorrido às distopias para representar os problemas do contexto político/social do país?

O *corpus* escolhido foram os filmes *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles e *Divino Amor* (2019) de Gabriel Mascaro também lançados no mesmo ano. Ambos os filmes foram produzidos antes da eleição do atual governo, mas são premonitórios de muitos dos problemas que o Brasil passaria a vivenciar de maneira mais enfática a partir das eleições de 2018.

A ficção científica brasileira, quando recorre às distopias tem um cunho extremamente político e crítico que pode nos ajudar a entender melhor a nossa realidade. Como veremos, a ficção científica é um gênero associado ao fantástico mas que se distingue dos outros gêneros

dessa categoria (como a fantasia e o horror), por ter uma aproximação maior com a realidade (CORNEA, 2007).

Nesse contexto, foram feitas as seguintes divisões dos capítulos. No capítulo 1 está em foco pensar nas problemáticas de definição da ficção científica. A ficção científica é um gênero cuja elaboração de uma definição é mais difícil que a dos outros mais antigos e consolidados. Desenvolvemos então, a relação entre a ficção científica e sua associação com o fantástico, que é a principal tendência contemporânea a partir de uma discussão deste conceito usando os autores Todorov (1980), Roas (2014) e autores brasileiros como Causo (2005), Nunes (2020) e Basílio (2017, 2018) que também atualizaram o conceito para o contexto brasileiro. A partir de Cornea (2007) vemos a relação mais estreita da ficção científica com a realidade, em comparação aos outros gêneros associados ao fantástico. Também iremos falar sobre a principal definição e o teórico que cria uma teoria própria para definir a ficção científica, Darko Suvin (1979), que desenvolve o conceito de *novum*.

O segundo capítulo é sobre os conceitos de utopias e distopias. Esses conceitos se ramificam em distopias críticas, antiutopias e pseudodistopias. Para isso, usamos os autores Moylan e suas diversas publicações sobre o tema (2000, 2014, 2021), Sargent (2010), Claeys (2016), Fahlenbrach (2014), Torres e Rocha (2021), Berchez (2020) e Jameson (2005).

No terceiro capítulo está em foco o cinema brasileiro de ficção científica. Ele é subdividido em três partes: teoria, contexto político e social e análises de outras distopias fílmicas brasileiras produzidas a partir de 2014 a 2021. Na parte da teoria, discutimos a partir dos autores Redmond (2009), Bodhisattva Chattopadhyay (2013), Suppia (2006, 2007), Ginway (2005), Lyra e Santana (2007), Cánepa (2007), John Rieder (2008), Neale (2000), Prysthon (2015) e Mesquita (2015).

Durante a apresentação do contexto político e social do Brasil, usamos os autores Spyer (2019), Dominguez, Barros e Dourado (2020), Soares (2020), Feix (2021) e Hora (2020). Logo após, são apresentadas análises mais rápidas de diversas distopias brasileiras de ficção científica como *Branco Sai, Preto Fica* (2014) de Adirley Queirós, *Carro Rei* (2021) de Renata Pinheiro, *A seita* (2014) de André Antônio, *Brasil S. A* (2014) de Marcelo Pedroso

No capítulo 4 temos as análises de *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles usando os autores Malmaceda (2021), Suvin (1979), Torres e Tocha (2021), Nunes (2019), Spyer (2019), Soares (2020). Em seguida, temos a análise de *Divino Amor* (2019) de Gabriel Mascaro usando os autores Oliveira e Cruz (2020), Spyer (2019). As análises são feitas separadamente, portanto o capítulo se subdivide em dois. Como relacionamos os filmes

com problemas reais que estão enfrentados pelo Brasil, também citamos muitas fontes jornalísticas que falam sobre notícias recentes que estão acontecendo no país.

2 PROBLEMÁTICAS DE DEFINIÇÃO DA FICÇÃO CIENTÍFICA

Grande parte dos estudos que se voltam para o estudo da ficção científica começam tentando trazer as definições sobre o gênero. Essa, entretanto, não é uma tarefa simples. A grande maioria dos autores se contrapõem em suas definições e não existe de fato um consenso sobre o que a ficção científica de fato é. Os autores muitas vezes começam tentando trazer definições, mas ainda que não abertamente reconhecendo que não conseguem de fato definir tal gênero, acabam por avançar suas discussões e análises “passando por cima” desse problema teórico.

Esse capítulo visa portanto trazer algumas das problemáticas associadas às definições de ficção científica, e entendendo também como essas definições muitas vezes podem não contemplar o cinema brasileiro de ficção científica já que a maioria dos autores que estudam e pesquisam a ficção científica são estrangeiros (e esse é um problema não só da ficção científica mas do estudo de gênero como um todo) e especificamente norte americanos e voltam suas análises também para os filmes americanos. E mesmo quando se tratam dos autores brasileiros, não são discutidas definições da ficção científica que tampouco levam em consideração a especificidade do cinema brasileiro, mas usam um referencial também de autores estrangeiros.

E como essa pesquisa também pretende mostrar, a FC no cinema brasileiro tem muitas particularidades, diferenças e transformações em relação à americana devido ao nosso contexto de produção enquanto país periférico e colonizado. E mesmo os poucos autores brasileiros como Causo (2005) que trata da literatura de FC, se volta para análises de obras literárias americanas e Luís Nogueira (2009) que trata dos gêneros cinematográficos como um todo, reserva uma pequena parte à ficção científica e traz também definições bastante superficiais sobre o que seria o gênero com exemplos apenas de filmes estrangeiros. Mesmo os autores que tratam do cinema brasileiro de Ficção Científica como Suppia (2007) também não trazem definições propriamente ditas nem da ficção científica nem da ficção científica no cinema brasileiro.

Os autores da ficção científica no cinema trazem definições dos teóricos da literatura, assim como o presente estudo também faz, o que também é um problema pois são duas mídias diferentes que também precisam de conceitos diferentes para defini-las. Porque têm apresentado abordagens diferentes do gênero. Vivian Sobchack (2001) também têm relatado a dificuldade específica de definir a ficção científica em relação a outros gêneros como o horror por exemplo, já que segundo a autora a ficção científica teria nascido a partir do horror e só

teria encontrado sua própria forma no cinema a partir dos anos 60. Telotte (2004) e Cornea (2007) tem entendido a ficção científica a partir do conceito de fantástico proposto por Todorov relacionando a ficção científica no âmbito dos gêneros ligados a fantasia mas reconhecendo sua abordagem mais realista em relação aos outros gêneros como o musical, a fantasia e o horror.

Mesmo no estudo mais recente de Adam Roberts (2018), *Uma verdadeira história da ficção científica*, um dos pouquíssimos traduzidos para a língua portuguesa, o autor reserva uma parte minúscula a discutir definições do gênero e traz algumas que o próprio considera enfadonhas. Dos autores da literatura, Darko Suvin (1979) é o que traz uma definição mais robusta e passa grande parte do seu livro *Metamorphoses of science fiction* tentando explicar sua teoria de definição da ficção científica a partir dos conceitos de estranhamento cognitivo e de *novum*. Que são conceitos sempre resgatados por quase todos os autores que tratam da ficção científica posteriormente. Antes de apresentar tais problemáticas propriamente ditas, o capítulo traz algumas breves considerações sobre o estudo dos gêneros cinematográficos a partir de Altman (2000) e Neale (2000).

O estudo dos gêneros cinematográficos surge segundo Neale (2000) por volta dos anos 60 a partir do “desejo de se envolver de maneira séria e positiva com o cinema popular em geral e com Hollywood em particular.” (NEALE, 2000, p. 8) Além disso, segundo o autor, também havia o desejo complementar ou se contrapor à “política dos autores” encabeçada pela revista francesa *Cahiers du Cinema* que era até então a abordagem crítica dominante. O autor discute que os críticos eram hostis a Hollywood e seus filmes devido aos seus objetivos puramente comerciais, “esteticamente conservadores” e “imbuídos do valores de entretenimento e fantasia, em vez de realismo, arte ou sérias estilizações estéticas” (NEALE, 2000, p. 8)

Segundo Tom Ryall “Os gêneros podem ser definidos como padrões / formas / estilos / estruturas que transcendem filmes individuais e que supervisionam tanto sua construção pelo cineasta quanto sua leitura pelo público” (apud NEALE, 2000, p. 10). “De acordo com Thomas Schatz (1981), os gêneros cinematográficos expressam as sensibilidades sociais e estéticas não apenas dos cineastas de Hollywood, mas também do público de massa” (apud ALTMAN, 2000, p. 14).

Gênero como blueprint, como uma fórmula que precede, programas e padrões de produção da indústria, como a estrutura formal em que os filmes individuais são fundados; gênero como rótulo, como o nome de uma categoria central para as decisões e comunicações de distribuidores e expositores; gênero como contrato, como a posição de visualização exigida por cada filme de gênero de seu público (ALTMAN, 2000, p. 14)

Altman (2000) ressalta a diferença também entre a concepção dos gêneros literários e os gêneros cinematográficos: “Talvez valha a pena notar que as conexões consistentes do gênero cinematográfico com todo o processo de produção-distribuição-consumo tornam-no um conceito mais amplo do que normalmente tem sido como um gênero literário.” (ALTMAN, 2000, p. 15). Neale (2000) discute a partir de Alloway (1963, 1971) no “caráter transicional e efêmero dos gêneros e de qualquer filme popular individual”. Isso é importante diante das perspectivas que esta dissertação discute sobre o cinema brasileiro de ficção científica que tem desenvolvido novas variações da ficção científica a partir de diferentes ciclos de produção.

Luís Nogueira (2010) define ficção científica como “todo o relato que efabula ou especula sobre mundos e acontecimentos possíveis a partir de hipóteses logicamente verossímeis” (NOGUEIRA, 2010, p.29). O autor coloca que toda a ficção deste gênero deve levar em conta “as premissas do conhecimento científico vigente ou expectável acerca de um fato ou evento projetando as suas consequências num dado futuro” (NOGUEIRA, 2010, p. 29). Destacando a plausibilidade racional das hipóteses desenvolvidas. Assim como outros autores contemporâneos como Cornea (2007) e Tolette (2004), Nogueira destaca o hibridismo entre a ficção científica e o fantástico, e da relação da ficção científica com o filme de terror e o de ação.

Talvez esta proximidade (ou, poderemos talvez dizer, esta contiguidade) entre estes tipos de saber (o religioso e o científico) e a sua comunhão de objetivos permitam explicar os reenvios que correntemente encontramos entre a ficção científica e um outro gênero: o fantástico. Se a magia e a tecnologia, bem como a religião e a ciência opõem os seus pressupostos epistemológicos, partilham certamente muitos dos seus propósitos. Utopias e distopias, medos e quimeras, paraísos e apocalipses, criação e destruição são temas recorrentes tanto de um como de outro tipo de discurso – ainda que a ontologia dos seus mundos e dos seus agentes divirja, necessariamente. (NOGUEIRA, 2010, p.29-30)

Apesar de não se estender na discussão, é interessante como Nogueira reconhece as semelhanças entre a magia e a ciência que têm sido cartesianamente vistas como duas coisas opostas. Apesar de destacar a relação entre a ficção científica e o fantástico, é importante realçar que no capítulo destinado ao fantástico, o autor usa como um sinônimo para se referir aos filmes de fantasia, algo que difere da maneira bem definida que o fantástico é colocado na literatura por Todorov (1980) e Roas (2014). “Se aludimos à recorrente ligação entre a ficção

científica e o fantástico, importa igualmente salientar a proximidade que o gênero exibe com outros dois: o filme de terror e o filme de ação" (NOGUEIRA, 2010, p. 31).

Na filmografia citada por Nogueira são citados apenas os cânones do gênero: *Metropolis* (1927, Fritz Lang), *Frankenstein* (1931, James Whale), *O dia em que a terra parou* (1951, Robert Wise), *O fim do mundo* (1951, Rudolph Maté), *O incrível homem de encolheu* (1957, Jack Arnold), *Planeta Proibido* (1956, Fred McLeod Wilcox), *2001: uma odisséia no espaço* (1968, Stanley Kubrick), *Stalker* (1979, Andrei Tarkovski), *Blade Runner: o caçador de andróides* (1982, Ridley Scott), *O exterminador do futuro* (1985, James Cameron), *Alien - o 8º passageiro* (1979, Ridley Scott), *Matrix* (1999, Irmãos Wachowski), *Fahrenheit 451* (1966, François Truffaut), *Alphaville* (1965, Godard), *Akira* (1988, Katsuhiro Otomo), *Fantasma do futuro* (1996, Mamoru Oshii).

A relação estabelecida pelo autor com o gênero é sobretudo em relação à projeção de um futuro a partir de hipóteses possíveis e lógicas, o autor não leva em conta que as narrativas de ficção científica também podem se passar no passado ou em temporalidades alternativas. Na sua filmografia também constam apenas os cânones do gênero, tendo nenhum filme brasileiro mencionado, mesmo sendo um autor brasileiro. Apesar de Nogueira apontar o hibridismo muito forte do gênero de ficção científica com o fantástico, o terror e o filme de ação, o autor não considera as metamorfoses que a ficção científica vem passando no cinema contemporâneo.

Nogueira também se volta para uma reflexão de diversos gêneros, e também não vai muito adiante nas problematizações das definições de ficção científica. Quando coloca que toda a ficção deste gênero precisa levar em consideração todas as premissas do conhecimento científico, se assemelha ao pensamento de autores como Suvin, mas que não contempla boa parte da ficção científica contemporânea que está sendo produzida hibridizada com o fantástico. Certas produções que contemplam aspectos, por assim dizer, mais científicos, são chamadas de *hard sci-fi*.

O entendimento de Causo (2003, p.34) em relação à ficção científica é que ela faz parte da ficção especulativa junto com a fantasia e também o horror.

Agrupamos dentro da literatura especulativa os gêneros da ficção científica e ficção de fantasia (science fiction e fantasy fiction). Porque o termo "ficção especulativa", como agora mais frequentemente usado, não define claramente nenhuma limitação genérica, ele veio a incluir (além da ficção científica) também a fantasia como um todo (incluindo o horror) (CAUSO, 2003, p. 36)

Araújo (2021) também pensa a ficção científica a partir da ficção especulativa assim como o horror, o terror, a fantasia, o fantástico e narrativas mitológicas e lendárias.

Nesse sentido, entendemos como ficção especulativa as narrativas que provocam, no leitor/telespectador ou nas personagens, mecanismos de elucubrações no universo natural ou sobrenatural. Tais elucubrações, por vezes, futurísticas, hipotéticas e extrapolativas — devem irromper na narrativa, desestabilizando o ambiente cotidiano e familiar das personagens ou do leitor/espectador. Assim, a ficção científica, o fantástico, o horror, o terror, a fantasia, narrativas mitológicas e lendárias, dentre outras categorias que extrapolam as barreiras do real e do imaginário fazem parte do que consideramos ficção especulativa. (ARAÚJO, 2021, p. 7-8)

Essa relação da ficção científica com o fantástico é compartilhada por outros autores como Córnea (2007) e Telotte (2004). Causo discute também a relação do “sentido de maravilhoso” (*sense of wonder*) que alguns autores elegem como um dos principais efeitos da ficção científica.

“Milagre”, maravilhoso, sublime e sentido do maravilhoso (*sense of wonder*) podem ser interpretados como a evolução de um sentido que pressupõe a presença de um fato extraordinário interpenetrando a consciência do real e do cotidiano, causando em alguma medida, o choque entre o que a consciência admite como parte da sua experiência imediata, e esse algo novo que vem desafiar a experiência. Às vezes chamado de “estranhamento”, tal choque está na base de toda a ficção especulativa. Ao gerar o estranhamento, o texto provoca o questionamento da concepção de real que é defrontada com o estranho. Rosemary Jackson observa que “o fantástico joga com as dificuldades de interpretação de eventos/coisas como objetos e como imagens, assim desorientado a categorização do leitor sobre o real.” Ao forçar a superação das amarras da experiência imediata, o sublime ou o maravilhoso propõem apresentar ao leitor um vislumbre da transcendência. *Sense of wonder* é o que muitos fãs e autores da ficção especulativa elegem como o seu principal efeito. “Sense of wonder” é uma interessante frase crítica pois ela define a ficção científica não por seu conteúdo mas por seus efeitos. (CAUSO, 2003, p. 78)

Apesar de destacar as semelhanças entre a ficção científica e a fantasia, Causo também destaca a distinção de André Carneiro em relação à literatura fantástica e à ficção científica.

Ficção científica e fantasia agrupam-se por um denominador comum de uma certa e paradoxal intenção realista de ambas. Nas palavras de André Carneiro: “Poder-se ia caracterizar a diferença entre a literatura fantástica e a ficção científica pela impressão de arbitrário geralmente colocado pela primeira, a sensação pela sensação, sem nenhuma tentativa de situar possibilidades reais, embora longínquas”. (CAUSO, 2003, p. 36)

Tendo em vista que diversos autores tratam da relação e hibridismo entre a ficção científica e o fantástico, faz-se necessário também tentar compreender melhor o que seria o fantástico. O fantástico é uma denominação que surge na literatura para se referir a histórias aparentemente realistas que são confrontadas com o sobrenatural. Um dos principais teóricos associados à definição do fantástico na literatura, Todorov (1980), discute a dúvida que persiste até o fim da narrativa entre uma explicação natural ou sobrenatural dos fatos narrados. “A ambigüidade subsiste até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?” (TODOROV, 1980, p. 15)

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1980, p. 15-16)

Assim como Todorov (1980), David Roas (2014) defende que a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. Sendo o sobrenatural o elemento que segundo o autor transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável que não existe de acordo com essas mesmas leis. Para Roas o fantástico é sempre uma ameaça a nossa realidade.

O autor menciona, por exemplo, o fantasma pois ele transgride as leis físicas do nosso mundo, nosso tempo e nosso espaço. O autor argumenta que os contos de fadas que aparecem nos contos populares não poderiam ser considerados fantásticos uma vez que “não fazem intervir na nossa ideia de realidade” das histórias contadas. Um lugar totalmente inventado no qual os personagens não questionam o sobrenatural, já que nele tudo é possível, sendo esse sobrenatural algo natural nesse universo. O autor já salienta a importância do contexto sociocultural para a nossa concepção de real para podermos qualificá-lo como fantástico.

Tentativas de aplicar as ideias de Todorov sobre o fantástico ao reino do cinema têm se concentrado quase exclusivamente no estudo do horror, considerando obras como *Vampyr* (1932), os primeiros filmes de David Cronenberg, ou *The Company of Wolves* (1984), de Neil Jordan. Até certo ponto, isso faz muito sentido dado o fato de que esses filmes replicam cinematograficamente algumas das estratégias que Todorov argumenta serem necessárias para gerar a experiência de hesitação que ele teoriza, criando uma qualidade que Amaryll Beatrice Chanady descreve como “bidimensionalidade” entre duas explicações alternativas para a narrativa ocorrendo. (SERGEANT, 2021, p. 15-16)

No cinema, a concepção de fantástico tem sido alargada pois nem sempre o cinema considerado fantástico possui essa disputa entre real x sobrenatural. Fabrício Basílio (2018) reconhece que existem diferenças entre o horror, ficção científica e a fantasia, mas que esses gêneros são tratados como parte de uma macrocategoria geral fantástica.

“David Roas (2014, p.148), por exemplo, pondera como no cinema existe “certa vaguidade nos limites entre gêneros como o *horror movie*, o filme fantástico e até a ficção científica”, apontando como normalmente esse locus estabelecido no cinema tem pouca relação com as classificações estabelecidas pela literatura” (apud BASÍLIO, 2017, p. 3248).

Essa noção, segundo Basílio, também é compartilhada por outros autores como Manna (2014) e Fernanda Cássia Alves Salgado (2012).

Podemos argumentar que haja diferenças entre a formulação da definição do gênero cinematográfico e dos gêneros literários do fantástico, do maravilhoso, do estranho, delimitações formais e temáticas, encontradas na literatura, de certa forma caem por terra no cinema, onde, sob uma mesma terminologia, combina-se filmes tão diferentes quanto ficções científicas, fantasias heróicas e épicas, filmes surrealistas, contos de fadas, filmes de terror, etc. (SALGADO, 2012, p. 94 apud BASÍLIO, 2017, p. 3249)

Mittell (2001) discute que “não se deve apenas sobrepor definições do gênero literário para o cinema” (apud BASÍLIO, 2018, p. 61). Basílio (2020) destaca que “um filme não precisa carregar algum elemento sobrenatural para ser classificado como fantástico” (apud NUNES, 2020, p. 51).

Segundo um dos criadores do Fantaspoa citado por Nunes (2021): “O cinema fantástico reúne o que é conhecido como a ‘triade’ principal: fantasia, ficção científica e horror. Mas também pode englobar animação, ação e comédias bizarras. A grosso modo, podemos dizer que o que foge do estritamente real se enquadra em cinema fantástico” (FESTIVAL DE CINEMA..., 2020 apud NUNES, 2021, p. 47)

Telotte (2004) também se vincula ao pensamento de Todorov do fantástico para pensar a ficção científica ainda que o autor não faça uma discussão detalhada sobre a ficção científica.

Como ele oferece, a narrativa da ficção científica normalmente se propõe a explicar de maneira racional o que, em alguns contextos, pode parecer sobrenatural; isto é, ele tenta reformular algum fenômeno desafiador em termos de “novas” leis da natureza. Mais simplesmente, eu sugeriria que vemos o encontro do gênero frequentemente retratado com a civilização alienígena como nos envolvendo exatamente no tipo de raciocínio transcendente que é fundamental para o maravilhoso, como Todorov e outros descreveram. (TELOTTE, 2004, p. 14)

Como foi exposto, a compreensão do fantástico no cinema não está restrita apenas a tríade ficção científica, horror e fantasia. E até mesmo filmes onde não há presença do sobrenatural podem aderir ao fantástico através do insólito, algo proposto por Basílio (2018). O que leva o uso do fantástico a um nível de interpretação subjetiva dos autores.

Causo está numa vertente mais contemporânea de entender a ficção científica não de maneira isolada mas a partir da relação com os gêneros do horror e da fantasia. Entretanto, Causo não propõe de fato uma definição de ficção científica em seu livro que possa servir de base para análises futuras, assim como a grande maioria dos autores que falam sobre ficção científica também não propõem, mas sim levantam as problemáticas em conseguir definir o gênero.

Cornea (2007) inicialmente retoma a definição de ficção científica do escritor Isaac Asimov: “Nós podemos definir ficção científica como um ramo da literatura que lida com a resposta humana a mudanças da ciência e tecnologia - as mudanças envolvidas seriam racionais e de acordo com que é sabido pela ciência, tecnologia e pelas pessoas”. (CORNEA, 2007, p. 2) Essa definição de Isaac Asimov pode dar conta de uma parte da literatura de ficção científica mais voltada para pensar questões tecnológicas e científicas, mas não dá conta de entender o cinema contemporâneo de ficção científica nem especificamente o brasileiro.

Córnea (2007, p.4) entende a ficção científica enquanto “um gênero localizado entre a fantasia e a realidade”. Sendo essa ‘realidade’ entendida pela autora como “o mundo conhecido construído através da mídia”.

Eu acredito que a ficção científica é mais útil se entendida como um gênero que depende do fantástico. (...) Eu sugiro que a ficção científica seja um gênero notavelmente localizado entre a fantasia e a realidade. Meu uso do termo fantasia ao invés de fantástico é para abrir esse modelo para futuras conotações além dos usos estritos da teoria literária. (CÓRNEA, 2007, p. 4)

“Ao invés de condenar a ficção científica a simplesmente “filme de fantasia”, ela estaria mais precisamente situada entre “gêneros da fantasia” como o musical e o horror e aqueles gêneros mais associados a qualquer estilo de realismo que estiver mais dominante no momento do seu lançamento” (CORNEA, 2007, p. 6).

Roberts (2006, p. 14-15) também destaca o aspecto mais realista da ficção científica: “A Ficção Científica tem mais em comum com o realismo do que com outras literaturas convencionais, mais obviamente imaginativas.” Assim como Darko Suvin (1979, p. 1-2) também destaca a especificidade da Ficção Científica: “apesar da ficção científica compartilhar mitos, fantasias, e contos de fadas em oposição à literatura empirista e naturalista, ela difere muito significativamente na abordagem e na função social de tais gêneros não naturalistas”. Cornea reconhece as similaridades entre a ficção científica, horror e musical mas destaca a especificidade da ficção científica em estabelecer uma relação maior com o realismo.

Todos os três gêneros são conhecidos por empregar momentos de espetáculo que parecem se dirigir a audiência diretamente e cada um conseguiu construir um repertório de convenções que são raramente encontradas em gêneros mais próximos aliados ao realismo clássico. Entretanto, apesar do musical e do horror terem o potencial de ruptura com o realismo e por extensão a forma na qual nós podemos ver a realidade, eles são mais separados dos gêneros que imitam ou replicam uma realidade conhecida. Enquanto o musical e os filmes de terror têm sido amplamente considerados isoladamente dos filmes realistas padrão, a ficção científica estabeleceu uma relação com o realismo que a torna um gênero muito mais indeterminado. (CORNEA, 2007, p. 6-7)

Para Córnea, “a confiança simultânea da ficção científica na fantasia e na realidade, a torna um gênero particularmente maleável, que pode lidar com uma variedade muito mais ampla de temas e preocupações do que a maioria dos gêneros reconhecidos” (2007, p 6). Para Cornea é mais fácil distinguir entre o musical e a ficção científica do que entre a ficção científica e o horror.

A autora cita Vivian Sobchack (2001) que analisa os “*creature features*” americanos dos anos 50 que não se encaixavam inteiramente apenas na ficção científica ou apenas no horror. Ela também não propõe uma definição de ficção científica e dedica apenas sua curta introdução para pensar nas problemáticas de definição do gênero, avançando sem mais delongas e acaba por “resolver” essa problemática a partir da relação entre a realidade e a fantasia vista no gênero.

Uma das principais diferenças entre os gêneros reside em suas esferas de explorações, suas ênfases. O filme de horror está primeiramente preocupado com o conflito do indivíduo na sociedade ou com alguma extensão dele mesmo, o filme de ficção científica está preocupado com a sociedade e suas instituições em conflito umas com as outras ou com alguma ordem alienígena. Dessa maneira, a arena para conflito no filme de horror é geralmente pequena como um castelo velho, ou um vilarejo inglês enquanto a arena da ficção científica é geralmente a cidade grande, o próprio planeta terra. Se um gênero é grande como a alma humana, o outro é grande como o cosmos. Ambos os gêneros lidam com o caos, a disrupção da ordem natural (criada pelo homem), e a ameaça à harmonia de uma sociedade civilizada. Existem, no entanto, casos frequentes de congruência entre a ficção científica e o filme de horror; há filmes em que não é tão fácil distinguir se o caos é moral ou civil, se a ordem ameaçada é dada por Deus ou feita pelo homem. Os filmes que mais tipificam o que é considerado por alguns como a miscigenação dos dois gêneros são o que comumente chamamos de filme de monstro ou *Creature film*. É esse grupo de filmes que mais incomoda os críticos puristas quando tentam fazer distinções abruptas entre os dois gêneros. (SOBCHACK, 2001, p. 30)

Vivian Sobchack também reforça o hibridismo da ficção científica sobretudo com o horror discute que “o cinema de ficção científica deriva diretamente do filme de horror tradicional”(SOBCHACK, 2001, p. 28) “A pergunta é se é apenas a tecnologia que separa ambos os gêneros? O filme de ficção científica é apenas o filme de horror atualizado?” (SOBCHACK, 2001, p. 29)”

Darko Suvin (1979) propõe uma tentativa de definição da ficção científica mais robusta do que a grande maioria dos autores aqui citados. Entretanto, sua noção ainda é bastante purista em relação ao gênero já que o autor não tolera o hibridismo da ficção científica com o fantástico, o que para ele é considerado “suicídio criativo”. Então, para que fique claro, mesmo que essa dissertação reconheça e veja relações entre a teoria de Suvin e os filmes que serão analisados posteriormente, os conceitos do autor também não podem ser

levados ao extremo já que o *corpus* e a dissertação concorda com os autores mais recentes que entendem a ficção científica como um gênero associado ao fantástico.

Para Darko Suvin a ficção científica é a literatura do estranhamento cognitivo e do *novum*. Galileu definiu estranhamento como “uma representação que nos permite conhecer o objeto mas que ao mesmo tempo o desfamiliariza” (apud SUVIN, 1979, p. 6) “A ficção científica é então um gênero cuja presença de estranhamento e cognição são necessárias e cujo recurso formal central é uma estrutura imaginativa alternativa ao ambiente empírico do autor” (1979, p.7-8).

Suvin (1979) traz a distinção do que para ele seria a diferença entre a ficção científica e o conto popular e critica que as “*space operas* com um triângulo de “herói-princesa-monstro” em figurinos de astronauta é cometer suicídio criativo” (SUVIN, 1979, p. 8) Ele sobe ainda mais o tom crítico em relação à fantasia quando associada à ficção científica.

Mas Suvin também destaca que “reivindicar o estranhamento galiléico para a ficção científica não significa se comprometer à vulgarização científica ou ao prognóstico tecnológico, no qual ela esteve vinculada em diversos momentos (Verne, os Estados Unidos nos anos 20 e 30, a URSS sob o stalinismo).” (SUVIN, 1979, p. 9) Dessa vertente cita as obras *From the earth to the moon* e *Invisible Men* de Wells, apesar de serem responsáveis pela popularização da ficção científica são “um nível menor” da ficção científica segundo Suvin. “Essa vertente “evapora muito rapidamente enquanto a ciência natural positivista perde prestígio na esfera humanista após as Guerras Mundiais” (1979, p. 10)

O cognitivo para Suvin implica numa “abordagem criativa sobre uma transformação dinâmica ao invés de um espelhamento estático no ambiente do autor.”(SUVIN, 1979, p. 10) A ciência da ficção científica para Suvin deve levar em consideração tanto as ciências da natureza quanto as ciências humanas. “Cognição é mais amplo do que apenas ciência.” (1979, p. 13) “O elemento cognitivo - na maioria dos casos científico - se torna uma medida da qualidade estética da ficção científica, do prazer a ser buscado na ficção científica” (SUVIN, 1979, p. 15). “O *novum* atua como manifestação simbólica de algo que o conecta especificamente com o mundo em que vivemos, a tentativa de representar o mundo reproduzindo-o em seus próprios termos.” (SUVIN, 1979, p. 80 apud ROBERTS, 2006, p. 14)

Estranhamento diferencia a ficção científica do mainstream literário realista se estendendo do século XVIII ao XX. Cognição diferencia a ficção científica não apenas do mito, mas também do conto de fadas e da fantasia. O conto popular (*folktale*) também põe em dúvida as leis do mundo empírico do autor, mas escapa dos seus horizontes para um mundo colateral fechado indiferente a possibilidades cognitivas. Não usa a imaginação como um meio de entender as tendências latentes na sociedade, mas como um fim em si mesmo e saída das contingências reais. O

acessório do conto de fadas como o tapete voador evade a lei empírica e física da gravidade. O elemento que concede desejos é sua força e sua fraqueza, já que nunca é esperado que um tapete possa voar onde existe gravidade. Ele posiciona outro mundo acima do seu onde alguns tapetes magicamente voam e no qual você pode cruzar apenas por um ato de fé ou crença. Qualquer coisa é possível em um conto de fadas porque um conto de fadas é manifestamente impossível. (SUVIN, 1979, p. 8)

Fica claro portanto que Suvin, ainda que leve em consideração o aspecto ficcional da ficção científica, reforça o que ele considera como a distinção da ficção científica em relação a outros gêneros. Ou seja, Suvin reforça o aspecto mais realista da ficção científica que para ele não pode quebrar com as leis do mundo que conhecemos como a gravidade. Já no conto de fadas, existe um outro acima do nosso, onde tapetes mágicos voam.

Acontece que poucos filmes aderem a esse aspecto realista de forma tão pura. Pelo contrário, o contrato do cinema com o espectador é que este aceite aquela construção ficcional mesmo que essa seja muito improvável cognitivamente. Afinal de contas, se trata de um filme. E isso vale para todos os gêneros e não apenas a ficção científica.

No *novum*, para Suvin:

“Quantitativamente, a inovação postulada pode ser de graus de magnitude bastante diferentes, indo do mínimo de uma nova “invenção” discreta (dispositivo, técnica, fenômeno, relação) ao máximo de um cenário (locus espaço-temporal), agente (personagem principal ou personagens), e/ou relações basicamente novas e desconhecidas ao ambiente do autor”(SUVIN, 1979, p. 64)

Isso é importante porque esse termo pode parecer tratar apenas de uma inovação tecnológica, porém o autor exemplifica que não se trata apenas disso. A inovação tecnológica não é o *novum* central no cinema brasileiro de ficção científica já que existe uma limitação orçamentária para se realizar isso no cinema, enquanto na literatura que é o campo no qual Suvin pensou sua teoria de estranhamento cognitivo e *novum*, não existia essa limitação.

Então, ainda que a tecnologia e inovações tecnológicas existam de certa maneira nos filmes brasileiros, essa dissertação pretende demonstrar que são vistas com suspeita e de forma geralmente negativa, como as distopias mostram, sendo esse o recorte da dissertação. Também não se tratam necessariamente de inovações tecnológicas mas por vezes tecnologias que já existem, sendo o *novum* alguma prática diferente, premissa ficcional que exista nessa realidade ficcional como por exemplo, os dados da população sendo controlados pelo estado em *Divino Amor*. Se trata na verdade de um *novum* vinculado a uma premissa ficcional, mais do que uma tecnologia propriamente dita.

Suvin (1979) tenta reforçar as diferenças entre a ficção científica e a fantasia.

O que diferencia a ficção científica dos gêneros literários "sobrenaturais" (contos míticos, contos de fadas e assim por diante, bem como terror e / ou fantasia heróica

no sentido estrito) é a presença da cognição científica como sinal ou correlativo de 'método (forma, abordagem, atmosfera, sensibilidade) idêntico ao de uma filosofia moderna da ciência." A ciência, neste sentido mais amplo de cognição metodicamente sistemática, não pode ser separada da inovação da Ficção Científica, apesar das correntes da moda na crítica da Ficção Científica dos últimos 15 anos - embora deva, por outro lado, ficar claro que uma análise adequada de Ficção científica não pode se concentrar em seu conteúdo científico ostensivo ou dados científicos. De fato, há uma distinção muito útil entre ficção "naturalista" e fantasia. Ficção científica, desenhada por Robert M. Philmus, é que a ficção naturalista não requer explicação científica. A fantasia não permite isso, e a ficção científica tanto exige quanto permite." (SUVIN, 1979, p. 65)

"Eu estaria disposto a aceitar teoricamente uma vaga possibilidade de um *novum* ficcional que ao menos parecesse ser baseado em cognições bastante novas, imaginárias, além de todas as possibilidades reais conhecidas ou sonhadas na realidade empírica do autor" (SUVIN, 1979, p. 66) Porém, Suvin esclarece que as explicações lógicas não precisam "se confirmar com uma possibilidade real, como acontece na FC *hard*."

Adam Roberts (2006) também vai na mesma linha de Suvin e pensa a ficção científica a partir de uma racionalização material ao invés de sobrenatural. "A premissa do romance de ficção científica requer uma racionalização material, física ao invés de sobrenatural ou arbitrária." (ROBERTS, 2006, p. 5)

Como é possível perceber, Suvin possui uma visão purista em relação à ficção científica e não admite em suas definições os hibridismos da ficção científica com a fantasia. Essa visão é bastante complicada já que os hibridismos são uma marca da ficção científica, uma característica que já vem desde os primórdios do gênero. Inclusive os hibridismos da FC com a fantasia como em obras contemporâneas como *Duna* (2021, Dennis Villeneuve) e *Guerra nas estrelas* (1977, George Lucas) que iremos abordar mais adiante.

Suvin realça a importância de que "a realidade que o conto de ficção científica evoca seja interpretável apenas no âmbito científico ou horizonte cognitivo". E ainda destaca que a ficção científica anticientífica também está dentro do horizonte científico por sua crítica à tecnocracia, em outras palavras. Essa tendência da ficção científica anticientífica, que critica a apropriação da ciência pelo capitalismo, é importante no contexto das distopias que possuem uma visão muito mais crítica em relação à tecnologia, como iremos ver no capítulo 2.

Assim, a Ficção Científica anticientífica está tão dentro do horizonte científico (ou seja, uma reação equivocada ao abuso repressivo -capitalista ou burocrático da ciência) quanto, digamos, a utopia literária e a anti-utopia estão dentro do horizonte perfeccionista. A chamada ficção especulativa (por exemplo, a de Ballard) claramente começou como e permaneceu principalmente uma inversão ideológica da ficção científica "hard". Embora a credibilidade da Ficção Científica não dependa do fundamento científico específico em qualquer conto, o significado de toda a situação litiva de um conto depende, em última análise, do fato de que "a realidade que ele desloca e, portanto, interpreta" é interpretável apenas no âmbito científico ou horizonte cognitivo. (SUVIN, 1979, p. 67)

Suvin esclarece que “a ficção científica não cria outro tipo de realidade como a fantasia, mas sim uma alternativa no mesmo nível ontológico da realidade empírica do autor, uma realidade alternativa que possui um tempo histórico diferente” (1979, p.71) “Parece claro que FC é material para futurologia (se é que é) apenas no sentido muito restrito de refletir sobre o próprio período histórico do autor e as possibilidades inerentes a ele” (SUVIN, 1979, p. 76). “O dispositivo "futuro" (geralmente apenas um dispositivo, pois quase sempre é obviamente a sociedade contemporânea que está sendo escrita ...) ” (WILLIAMS, 1971, p. 307 apud SUVIN, 1979, p. 77)

O *novum* enquanto conceito não é tão simples já que o autor faz muitas considerações e delineia de forma muito firme o que poderia ser considerado como *novum* por ele. A relação de “realidade alternativa que possui um tempo histórico diferente correspondendo a diferentes relações humanas ou normas sócio culturais atualizadas pela narração” e que esse tipo de realidade se move da realidade do conto à realidade do leitor.

Ou talvez desde então, diferente do conto de fantasia ou conto mitológico, a ficção científica não postula outra realidade superordenada e "mais real", mas uma alternativa no mesmo nível ontológico da realidade empírica do autor - deve-se dizer que o correlato necessário do *novum* é uma realidade alternativa, que possui um tempo histórico diferente correspondendo a diferentes relações humanas e normas socioculturais atualizadas pela narração. Esta nova realidade pressupõe aberta ou tacitamente a existência da realidade empírica do autor, uma vez que só pode ser medida e compreendida como a realidade empírica modificada de tal ou qual maneira. (SUVIN, 1979, p. 71)

“Agora, a novidade da Ficção Científica pode ser um novo locus, ou um agente (personagem) com novos poderes transformando o antigo locus, ou uma mistura de ambos.” (SUVIN, 1979, p. 78-79) Suvin também salienta que o novo é sempre uma categoria histórica pois

É sempre determinado por forças históricas que tanto o realizam na prática social (incluindo a arte) quanto criam novos significados semânticos que cristalizam o *novum* nas consciências humanas. Uma análise da FC se depara necessariamente com a questão de por que e como a novidade era reconhecível como novidade no momento em que apareceu, que formas de compreensão, horizontes e interesses estavam implícitos no *novum* e para ele exigidos. Em suma, um *novum* é falso, a menos que de alguma forma participe do que Bloch chamou de "linha de frente do processo histórico" - o que para ele (e para mim) como marxista significa um processo intimamente preocupado com os esforços por uma desalienação dos homens da sua vida social. (SUVIN, 1979, p. 81-82)

Ou seja, para Suvin existem os falsos e os verdadeiros *novums*. Sua definição de *novum* a partir da preocupação com o “esforço por uma desalienação dos homens da sua vida social”, pode até acontecer como iremos ver no capítulo 3 com certos filmes, porém é uma exigência que não se aplica a grande maioria do que hoje é chamado de ficção científica nas

diversas mídias. Os filmes mais desalienantes acabam se voltando para as distopias, que proporcionam críticas mais consistentes a respeito da tecnologia e do rumo que a sociedade tem tomado. Mas também nem todas as distopias também proporcionam esse efeito desalienante.

Telotte (2004, p.3) traz uma definição do editor pulp John W. Campbell Jr. que colocava que a ficção científica deveria ser “um esforço para prever o futuro com base nos seus fatos conhecidos”.

David Hartwell em *Age of Wonders* sugere que a ficção científica é “tão diversa” nas suas formas e temas que desafia qualquer definição simples. Hartwell sugere que “a ficção científica tem sido um guarda-chuva sob qual qualquer estranhamento da realidade é bem-vindo e de fato inteiramente adequado ao gênero com sua ênfase no maravilhoso. (TELOTTE, 2004, p. 4)

“Edward James em *Science Fiction in the Twentieth Century* percebe como as definições de ficção científica mudaram e como o desenvolvimento da ficção científica como categoria literária está repleta de tentativas de definição e de tentativas de escritores de escreverem de acordo com essas definições” (TELOTTE, 2004, p. 4). Nesse contexto, “muitas outras pesquisas do gênero, bem como tratamentos de filmes selecionados, simplesmente trataram o terror e a ficção científica como se fossem essencialmente a mesma coisa, e ainda outros que vêem a ficção científica como se fossem meramente uma forma pastiche, sem uma identidade segura de si mesma”. (TELOTTE, 2004, p. 4-6)

Esse mesmo senso de dificuldade se estende, e talvez ainda mais visivelmente, ao nosso senso do que constitui ficção científica cinematográfica; pois embora o gênero certamente ostente uma iconografia que imediatamente afirma um tipo de identidade e com a qual o cineasta médio é geralmente bastante familiarizado - foguetes, robôs, cidades futurísticas, encontros alienígenas, tecnologia fantástica, cientistas (loucos ou não) - esses ícones ou convenções genéricas, dentro do estabelecimento crítico e, em um grau menor, mesmo na mente popular, nunca serviram de forma satisfatória para isolá-lo como uma forma discreta, algo que poderíamos facilmente categorizar e, assim, começar a estudar sistematicamente. (TELOTTE, 2004, p. 4-6)

Telotte (2004) discute que a forma da ficção científica se volta para o reino do horror e que o filme de ficção científica muitas vezes compartilha características com outros gêneros populares como o *western* e também no filme *noir* americano. E cita especialmente a saga *Star Wars* (1977, 1980, 1983, 1999), que se apropria alternadamente de westerns, filmes de guerra, samurais japoneses épicos e seriados. (TELOTTE, 2004, p. 4-6)

Telotte (2004) traz bem como essas problemáticas de definição da ficção científica se incidem. Mesmo na literatura, definir a ficção científica não é tarefa fácil. E quando se trata do cinema essas relações se complexificam devido ao hibridismo ainda maior da ficção científica com vários outros gêneros. E também a relação entre os gêneros cinematográficos e

os objetivos da indústria cinematográfica que produz e distribui filmes de acordo com seus determinados interesses. Muito do que tem sido intitulado como ficção científica no cinema fere princípios de realismo, racionalidade e a cognição exigida e reivindicada por determinados autores da ficção científica.

Alguns filmes como *Nascidas nas chamas* (Born in flames, 1983, Lizzie Borden), por exemplo, são considerados ficção científica por alguns autores, são também questão de dúvida para certos espectadores que devido a falta de toda a “parafernália” de coisas e objetos que são associados à ficção científica como naves espaciais, andróides, AI e similares, não conseguem enxergar o gênero para além disso. O filme se passa 10 anos depois de uma revolução socialista nos EUA e o *novum* do filme é nesse caso uma premissa ficcional. A data do filme não é explicitada no filme e não existe nenhuma mudança tecnológica nesse tempo alternativo. E o filme apesar dessa premissa ficcional, se parece muito com um documentário, mas essa relação com o realismo é realçada em relação ao gênero por autores como Córnea, Telotte, Suvin, Roberts, Causo.

O filme busca mais refletir que mesmo com a revolução socialista e as mudanças que aconteceram na sociedade, o machismo continuou existindo, o estupro, a prostituição, a violência doméstica contra as mulheres. É curioso pensar nessa premissa ficcional de uma revolução socialista no país mais capitalista do mundo, o elemento de ficção científica e o *novum* seria essa diferença em relação ao “mundo real”, uma mudança coletiva, o governo, algo que impacta muitas pessoas na sociedade.

Diferenças entre a ficção e a realidade vão estar presentes em todos os filmes. Por isso, consideramos que o aspecto de pensar as mudanças da sociedade como um todo de uma maneira ficcional mas na maioria das vezes com uma situação que poderia acontecer mais facilmente no mundo real, é mais uma preocupação da ficção científica do que em outros gêneros, sobretudo quando se tratam de utopias e distopias.

E a fantasia tem um mundo mais fechado em si mesmo no qual o espectador já busca e vai assistir esperando encontrar os seres mágicos como faunos, duendes e fadas. Muitas vezes o filme de fantasia é apenas aquela realidade mágica que existe em filmes como *Malévola* (2014, Robert Stromberg) e *A lenda* (1985, Ridley Scott) por exemplo.

Em outros, existe o mundo normal e o mundo mágico como em *Harry Potter* (2001, Chris Columbus), *As crônicas de Nárnia* (2005, Andrew Adamson) e *Alice no país das maravilhas* (2010, Tim Burton). Em outros que existe o mundo real e os seres sobrenaturais podem ser fruto da imaginação dos personagens ou não, como é o caso de *O Labirinto do Fauno* (2006, Guillermo Del Toro) aderindo ao fantástico que para Todorov é um momento

de hesitação e dúvida diante de um acontecimento sobrenatural. Em outros, os seres sobrenaturais como lobisomens e vampiros vivem no “mundo real” do filme como em *Crepúsculo* (2008, Catherine Hardwicke).

Em qualquer uma das possibilidades, a realidade do filme de fantasia precisa fazer sentido dentro dele mesmo, e não algo que seria inclinado a acontecer fora do mundo do filme.

Hartwell argumenta que “a ficção científica tem sido um guarda-chuva sob o qual qualquer tipo de estranhamento da realidade é bem-vindo” e de fato inteiramente adequado ao gênero com sua ênfase em “maravilha” (apud TELOTTE, 2004, p. 4) Telotte faz uma crítica à teoria de Suvin de estranhamento cognitivo e *novum*.

Ainda assim, mesmo quando ele começa a apresentar sua própria definição de inspiração brechtiana e bastante elegante da forma como uma “literatura de estranhamento cognitivo”, isto é, uma forma com a intenção de desfamiliarizar a realidade por meio de várias estratégias genéricas, a fim de refletir sobre ela de forma mais eficaz, Suvin eventualmente começa a aparar tipos de texto que não se encaixam em seu esquema, particularmente várias versões de fantasia e alguns escritos utópicos. Ao assumir uma espécie de coerência fundamental, ele imediatamente começa a qualificar o que está tentando definir, limitando seu esquema ao “gênero como é aqui concebido” como uma forma de contornar um dilema de definição (TELOTTE, 2004, p. 4)

Telotte ainda aponta que alguns teóricos simplesmente “trataram o terror e a ficção científica como se fossem essencialmente a mesma coisa, e ainda outros que veem a ficção científica como se fosse apenas uma forma pastiche, sem uma identidade própria segura” (TELOTTE, 2004, p. 6)

Telotte cita as distinções de Bruce Kavin entre a ficção científica e o horror: “filmes de terror”, ele argumenta, “buscam o inconsciente”, enquanto a ficção científica lida com “o consciente”. (TELOTTE, 2004, p. 9) “Enquanto o horror, ele argumenta, busca fechar a porta para o desconhecido e sugerir o quão perigosa uma curiosidade desenfreada pode ser, a ficção científica o abre e abraça essa mesma abertura como uma oportunidade para o crescimento intelectual.” (TELOTTE, 2004, p. 9)

Sergeant (2021) discute as relações do fantástico na ficção científica, na fantasia e no horror. Reforçando a dimensão da racionalidade associada à ficção científica, enquanto na fantasia somos encorajados a deixar de lado esse senso de realismo e no terror é a dúvida e a incerteza que predomina.

No terror, o distanciamento da realidade causada pelo fantástico é fonte de dúvida e incerteza. É a causa do medo que sentimos quando olhamos para coisas que não fazem sentido e, no entanto, são apreendidas de tal maneira que nos vemos incapazes de ignorá-las. Na ficção científica, nosso desejo de recuperar um senso de certeza diante do fantástico nos leva a um ato de especulação imaginativa. Nós intelectualizamos a lacuna entre ver e acreditar para oferecer explicações racionais

para o cisma entre realidade e ficção que são alimentadas em parte por nossa imaginação. Olhamos além da realidade à nossa frente para encontrar uma nova realidade que possa fazer sentido novamente. Na fantasia, no entanto, abraçamos a lacuna. Somos encorajados pelos escritores e cineastas do gênero a deixar esse senso de realidade ir, a deixar de se preocupar até mesmo em tentar entender os eventos como uma realidade que precisa de coerência, causalidade e agência sejam compreendidas, e abarquem uma alternativa em que a impossibilidade que encontramos atua como fonte de libertação das restrições da própria racionalidade. A fantasia nos pede para ver a hesitação que sentimos em resposta a eventos impossíveis não como uma fonte de confusão, mas uma fonte de celebração. (SERGEANT, 2021, p. 24)

Telotte (2004) também nos lembra que os gêneros resistem a serem facilmente identificados graças a sua vitalidade e o fato de estarem sempre mudando, resistindo ao impulso de classificação. O autor defende que o gênero de ficção científica foi muito popular nos últimos 30 anos e que se torna ainda mais resistente a esse impulso de classificação do que a maioria dos outros gêneros populares.

Cornea (2007) concorda com Telotte (2004) em “rastrear a relação da ficção científica com os “gêneros de fantasia” mas se contrapõe ao reforçar a relação da ficção científica com o realismo.

Ao discutir as dificuldades de definição associadas à ficção científica, J. P. Telotte sugere que o gênero se enquadra em uma categoria mais geral de filmes de fantasia, que inclui musicais e filmes de horror. Ele então passa a apontar suas preocupações comuns e, com base no modelo de Todorov, mapeia o maravilhoso / fantástico / estranho em uma variedade de filmes de ficção científica. A tentativa de Telotte de confundir as fronteiras entre esses gêneros de fantasia certamente funciona para definir a ficção científica dentro de uma estrutura mais ampla de filmes, mas essa abordagem nem sempre leva em conta as maneiras pelas quais o gênero opera no contexto mais amplo da indústria cinematográfica. Por exemplo, onde gêneros clássicos como o musical e o filme de terror foram separados por muito tempo dos códigos e convenções estritos associados ao realismo, a ficção científica tem sido mais difícil de guetizar dessa forma. Isso se deve em parte à crescente auto reflexividade na forma de filme que veio com a era pós-clássica e com o surgimento do filme de ficção científica no mainstream nesta época, mas também é devido à relação incomum do gênero com a realidade. Eu diria, portanto, que ao invés de desenhar a ficção científica sob o título de 'filme de fantasia', ela está mais precisamente situada entre 'gêneros de fantasia' como o musical e o filme de terror e aqueles gêneros que mais se adaptam a qualquer estilo de realismo atual e mais dominante no momento de seu lançamento. Por mais que eu esteja reivindicando um lugar especial para a ficção científica. Concordo com Telotte que é informativo rastrear a relação da ficção científica com os "gêneros de fantasia". (CORNEA, 2007, p. 7)

Sobchack cita uma definição de ficção científica de Moskowitz de que o gênero é um ramo da fantasia identificável por sua "suspensão voluntária da descrença por parte de seus leitores, utilizando uma atmosfera de credibilidade científica para suas especulações imaginativas sobre ciência, física, espaço, tempo, ciências sociais e filosofia". (SOBCHACK,

2001, p. 19) Ou seja, mais uma vez a ficção científica, como sugerem diversos autores aqui citados, têm uma relação com o realismo, com a racionalização e com uma atmosfera de “credibilidade científica”.

Para Telotte devemos “medir a diferença da ficção científica a partir de filmes contemporâneos de antes e de agora e de gêneros diferentes para perceber as implicações da ficção científica” (TELOTTE, 2004, p. 18). Telotte também cai na armadilha de pensar que a ficção científica depende mais dos efeitos especiais do que os outros gêneros. Algo que não deveria ser afirmado com tanta certeza uma vez que gêneros como a fantasia e o horror também dependem muito dos sfx.

Mais do que qualquer outro gênero cinematográfico, a ficção científica depende muito do que poderíamos chamar de efeitos especiais, e essa confiança requer que consideremos como os elementos paradigmáticos/sintagmáticos da forma estão ligados à sua própria criação, ou seja, como a preocupação do gênero com o tecnológico nos envolve em um sistema complexo de reflexões sobre seus próprios fundamentos tecnológicos e, portanto, sobre seu próprio nível de realidade. (TELOTTE, 2004, p. 24)

“Na verdade, podemos dizer que é precisamente a tensão entre tais efeitos aparentemente mágicos e o desejo de fazer esses elementos perfeitamente “caber” em uma ilusão de realidade que é o cerne do apelo de seus filmes - e, de fato, de todo o gênero de ficção científica”. (TELOTTE, 2004, p. 25)

Essa concepção de Telotte (2004) de que são os efeitos especiais uma espécie de “marca de nascença do gênero” e como elementos que contribuem fundamentalmente para a sua identidade genérica, é bastante problemática quando se pensa no cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo prescinde muitas vezes de tais efeitos especiais digitais como a maioria dos filmes que analisamos aqui. Então a necessidade de efeitos especiais depende muito da proposta do filme, não sendo algo que deveria ser considerado essencial ao gênero no cinema, nem tampouco sua marca de nascença. Até porque essa relação com os efeitos especiais não é específica apenas da ficção científica e nem muito menos resolve os problemas de definição aos quais ela é permeada.

A relação com a tecnologia que também é considerada uma marca do gênero, se deve ao fato de ser a tecnologia um dos elementos da sociedade que mais têm se transformado e mudado a vida em sociedade, e mais do que pensar sobre a tecnologia em si, os filmes buscam pensar sobre o impacto das tecnologias na vida das pessoas. E na maioria das vezes, só são levadas em consideração tecnologias altamente sofisticadas como Inteligência Artificial, robôs, replicantes, sendo que muitos filmes brasileiros refletem a partir de tecnologias que já

existem hoje num futuro próximo. E há ainda obras de ficção científica que a premissa ficcional impõe uma volta ao passado tecnológico ou impede o uso de tecnologias avançadas de maneira geral, como é o caso de *O conto de aia* (1985, Margaret Atwood) e de *Duna* (1965, Frank Herbert).

Outros filmes de ficção científica contemporâneos considerados ficção científica como *Caixa de pássaros* (2018, Susanne Bier) possuem uma premissa muito mais sobrenatural e não se preocupam com questões tecnológicas. No filme, as pessoas não podem mais abrir os olhos no mundo exterior pois quando abrem entidades sobrenaturais mostram seus piores medos e arrependimentos que os fazem querer se suicidar. O espectador nunca vê as imagens que os personagens veem, tornando tudo ainda mais misterioso. O filme é classificado como horror e ficção científica.

Apesar da sua premissa ser sobrenatural, o fato de muitas pessoas terem morrido dessa maneira quando o fenômeno começou a acontecer e o filme seguir a trajetória da protagonista que tenta ir para um local seguro com duas crianças atravessando um rio de olhos vendados, e a maneira como eles tentam sobreviver, se assemelha aos filmes de ficção científica pós-apocalípticos. Se formos considerar os conceitos de *novum* de Suvin, o fato da premissa ficcional do filme ser sobrenatural, não estaria dentro dos critérios do autor para a ficção científica. Ou poderia mesmo ser considerado um falso *novum*. O filme é tratado como ficção científica, horror e *thriller*.

Obras que surgem na literatura como *Duna* e suas adaptações para o cinema são bons exemplos das relações entre a ficção científica com os “gêneros da fantasia”. *Duna* se passa em um futuro distante governado por um império intergaláctico feudal. Nesse futuro, a humanidade já deixou de viver na terra há muitos anos. Há as conspirações e traições entre as casas nobres. Existe uma ordem feminina das Bene Gesserit que possuem diversos poderes, dentre eles, A voz. A partir de um certo tom de voz que elas falam, conseguem dominar o comportamento das outras pessoas.

Em termos de tecnologia, mesmo se tratando de um futuro distante, vemos naves espaciais modernas e futuristas, mas não vemos computadores ou celulares, robôs ou nenhum tipo de inteligência artificial. Esses tipos de máquinas foram extintas devido uma guerra que aconteceu entre as máquinas pensantes e os seres humanos. Então, na história não são permitidas máquinas que pensam e se assemelham aos seres humanos.

Arrakis é um grande deserto onde vivem os *fremen*. É um povo que desenvolve roupas específicas para sobreviver ao calor e à escassez de água. As roupas transformam todo o líquido que os corpos produzem como suor e lágrimas em água para que possam beber. Nesse

contexto resumido, podemos perceber que o peso dos elementos da fantasia são maiores em *Duna*, ao mesmo tempo que possui elementos associados à ficção científica inclusive nas suas relações com a tecnologia, já que a guerra entre seres humanos e máquinas pensantes é um tema comum ao gênero.

Filmes como *Matrix* (1999-2021, Irmãos Wachowski) refletem mudanças tecnológicas num nível mais amplo de sociedade, e no caso como elas impactaram negativamente a sociedade já que as máquinas atacam os seres humanos e programas de computador sencientes querem tomar o controle do mundo, mas mesmo assim possuem uma narrativa com temas de salvador, messias, profetas morte e ressurreição que se assemelham a narrativas bíblicas.

Obras como *Guerra nas estrelas* (George Lucas, 1977) que são uma verdadeira manacéia de gêneros que unindo ficção científica, fantasia, faroeste, filmes de artes marciais, ação, aventura e diversos outros. Possuem naves espaciais, robôs, inteligências artificiais, viagens interplanetárias mas nos quais predomina o sobrenatural e a magia. Bem pouco preocupados em refletir e pensar sobre mudanças reais que podem acontecer na sociedade projetando-as para o futuro ou uma temporalidade alternativa. Então, estamos num nível de produção audiovisual, onde o hibridismo é fundamental para entender os gêneros.

Causo (2003) cita Parrinder: “Ambos o crítico teórico e o semiótico provavelmente terão problemas em demonstrar que a ficção científica, como eles a definiram, é o mesmo animal que atende a seu nome junto aos seus escritores e leitores.”(apud CAUSO, 2003, p. 44) Causo faz uma crítica a definição de Suvin sobre a ficção científica.

Parte do problema parece estar no fato de a literatura especulativa ser um objeto que resiste à dissecação. Tome o caso de Darko Suvin e sua teoria do “estranhamento cognitivo”, uma teoria que nega o interesse da fantasia, quanto mais uma articulação dela com a ficção científica (uma das tendências mais em voga atualmente). (CAUSO, 2003, p. 44)

Causo cita Scott McCracken quando discute que os gêneros são históricos e relacionais.

Gêneros são melhor entendidos, então, não em termos de elementos básicos, mas como históricos e relacionais. São históricos por definirem uma forma em termos do que se passou antes e do que poderá vir depois. São relacionais por darem a definição de uma forma que mostra como ela difere de outras formas literárias. (apud CAUSO, 2003, p. 47)

Causo (2005) explica o uso do termo “ficção científica” e a relação do gênero com os *pulps* que eram as publicações feitas com papel barato, ao contrário das *slick magazines*

impressas com material mais caro que publicaram os gêneros mais aceitos pela cultura literária. A ficção científica é um gênero que quando surge na literatura já é marcado por preconceitos e não levado a sério.

O termo “ficção científica” surgiu em julho de 1929, quando Hugo Gernsback criou a revista *Science Wonder Stories*. Antes, Gernsback chamou o gênero de *scientifiction*, para designar o material empregado em uma revista anteriormente criada por ele, intitulada *Amazing Stories* - a primeira revista especializada em FC. Publicações como essas fizeram parte de um fenômeno editorial conhecido como *pulp magazines* - publicações impressas em papel barato, feita com a parte menos nobre da madeira, a “polpa” (*pulp*), cobrindo gêneros variados: ficção científica e fantasia (*astounding stories*, *astonishing stories*, *wonder stories*, *marvel stories*, *starling stories* etc), fantasia e horror (*weird tales*), ficção de detetives, histórias de amor, histórias de esportes, de guerras. (CAUSO, 2005, p. 51)

Se na literatura a ficção científica é um gênero que inicialmente não é levado a sério, no cinema, a ficção científica sofreu duplamente desse preconceito. Como coloca Vivian Sobchack (2001) existe uma crítica negativa em relação aos filmes de ficção científica, de que eles não são tão bons quanto a literatura do gênero. O que para a autora não é uma comparação válida, uma vez que se compara os melhores livros de ficção científica com os piores filmes. E mesmo os piores filmes, segundo Sobchack, terão mais espectadores do que leitores para os bons livros. Se isso já era uma realidade em 2001 nos Estados Unidos, hoje em 2022, a cultura audiovisual é ainda mais dominante com a influência das mídias sociais e das plataformas de streaming.

A autora reforça: “Outro mito que deve ser eliminado é que o filme de ficção científica não pode ser tão pensativo ou intelectualmente estimulante quanto a literatura de ficção científica, que devido à natureza do meio em si, o filme é incapaz de lidar com ideias como a literatura”. (SOBCHACK, 2001, p. 24) “O meio é bom de acordo com o talento de quem o usa.” (SOBCHACK, 2001, p. 25) A autora também critica as visões de Baxter de que o filme de ficção científica é anticiência e antiordem e de que a literatura do gênero é pró ciência, já que surgiram em contextos históricos diferentes.

“Cada novo exemplo de um gênero em particular pode modificar e alterar o que se compreende pela classificação a qual ele pertence.” (McCracken apud CAUSO, 2003, p. 47) Moylan (2000, p. 5) cita Joanna Russ ao colocar que a ficção científica é uma atividade de “pensar o paradigma de uma sociedade que não existe mas que promove um mapa cognitivo para o que existe”. A ficção científica segundo Moylan tem uma habilidade de gerar mundos estranhos e alternativos cognitivamente. “A ficção científica convida a uma experiência de

leitura construída ao redor de uma distinta sensação de maravilhoso (*sense of wonder*).” (MOYLAN, 2000, p. 7).

Moylan (2000) destaca a potência da ficção científica para “ler a forma do mundo” e “esperançosamente melhorando a forma do mundo para a melhoria da humanidade”. E ao mesmo tempo se “unir ao trabalho coletivo e histórico de fazer uma sociedade mais justa e livre”. (MOYLAN, 2000, p. 28) O que na prática é uma opinião ingênua tendo em vista que alguns filmes de ficção científica ao apresentarem e criticarem o rumo que a sociedade está tomando, podem até ajudar na reflexão dos espectadores, se forem filmes pensados para isso. Mas para que a sociedade seja de fato transformada, são necessárias ações mais diretas e coletivas, sobretudo através da política.

Além disso, o conteúdo da ficção científica, seja na forma que for, não está disponível para a grande maioria das pessoas por vários motivos. Por exemplo, no Brasil (mas também de outros países do mundo) muitas pessoas estão passando fome, sem moradia, sem emprego então não conseguem acessar tais materiais culturais que acabam sendo privilégios de quem quem tem todos esses itens básicos garantidos.

Além do mais, Moylan destaca que a ficção científica não é necessariamente progressista ou conservadora e que reproduz a ordem social dos seus sujeitos. Inclusive, salienta Moylan, muitas críticas feministas foram feitas ao privilégio masculino e poder dentro do mundo das publicações de ficção científica.

As definições de um gênero não são estanques, sobretudo de um gênero como a ficção científica tão complexo com tantos subgêneros e que que já atravessou tantas mídias, elas se atualizam, se renovam e se transformam. A grande maioria dos autores citados aqui são autores estrangeiros (porque na verdade são poucos autores brasileiros que se propõem discutir definições sobre a ficção científica) e de contextos históricos também distintos. Se a ficção científica já nasceu como um gênero híbrido com o horror, no cinema esse hibridismo tende a se ampliar ainda mais.

"A fabulação estrutural não é científica em seus métodos, nem um substituto para a ciência real. É uma exploração fictícia de situações humanas tornadas perceptíveis pelas implicações da ciência recente". (Scholes 1975: 8). Uma das razões pelas quais Scholes pensa tão bem na FC é por causa das possibilidades que ela abre como um modo de literatura "científico" distinto do século XX. Mais particularmente, "ciência", que é um método observacional, é apenas o ponto de partida para a FC de Scholes. Ele está mais interessado na ficcionalização da premissa e, consequentemente, sua ênfase é bastante diferente da de Suvin. (ROBERTS, 2006, p. 10)

Adam Roberts (2006, p. 2) define a “ficção científica como um gênero que distingue seus mundos ficcionais a um nível ou outro do mundo no qual nós realmente vivemos: uma

ficção da imaginação ao invés da realidade observada, uma literatura fantástica.” O autor defende a ênfase no material ao invés do sobrenatural como um dos principais elementos de distinção da ficção científica.

As definições dos gêneros não são estanques e Neale (2003) reconhece os gêneros enquanto processos. Eles são mutáveis, híbridos e suas fronteiras nem sempre são tão bem delineadas. Vimos que a ficção científica tem muitas problemáticas de definição e que não existe de fato um consenso entre autores em relação a sua definição, porém, filmes continuam sendo produzidos sob o rótulo e pesquisas também são feitas usando o termo ficção científica. Além dos espectadores também procurarem filmes a partir deste recorte.

Vimos que as teorias mais recentes, reconhecem o hibridismo da ficção científica, e a sua associação ao fantástico. Porém, para alguns autores como Córnea, a ficção científica se diferencia de outros gêneros do fantástico por seu aspecto mais realista em relação aos outros gêneros. E que apesar de criticada, com muitas limitações, ser voltada para a literatura, purista e não reconhecendo os hibridismos, a teoria de Darko Suvin de *novum* e estranhamento cognitivo pode ser útil para a compreensão e análise de algumas obras de ficção científica. No caso do autor, houve de fato a criação de uma teoria que percebemos ser mais robusta em relação aos debates realizados por outros autores.

No próximo capítulo, veremos como as utopias, distopias, distopias críticas e anti utopias se inserem no cinema de ficção científica, e mais adiante analisar como esses conceitos operam no cinema brasileiro de ficção científica, para que possamos responder nosso problema de pesquisa: Como o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo tem recorrido às distopias para representar os problemas do contexto político/social do país?

3 UTOPIAS, DISTOPIAS, ANTIUTOPIAS E DISTOPIAS CRÍTICAS NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA

Vivemos a precarização da vida impulsionada pelo capitalismo já que a própria existência da espécie humana está condicionada ao capital. Quando pensamos em distopias e pesadelos parece direta a associação às grandes guerras e a ascensão de regimes totalitários como o nazismo na Alemanha e o fascismo na Itália. Com a experiência das guerras mundiais, ficou provado como o “progresso técnico e científico” pode ser utilizado como um aparato para morte, opressão e aniquilação. E com essa visão mais crítica em relação à tecnologia surgem as distopias.

“Depois de Hiroshima, a literatura reconhecida, segundo Thomas Clareson, se preocupou com a antiutopia, o gênero encerrou um exílio em grande parte auto-imposto, movendo-se em direção ao clima e temas essencialmente anticientíficos do corpo principal da literatura do século XX.” (SOBCHACK, 2001, p. 21)

Se referindo aos filmes americanos pós guerra de ficção científica dos anos 50, Susan Sontag discute: “Esses filmes refletem ansiedades mundiais sobre o processo de radiação, contaminação e destruição que eu por exemplo acho perturbador e depressivo” (SONTAG, 1965, p. 42) A autora considerou ainda que o aspecto catastrófico do filme de ficção científica é na verdade a questão central do gênero, ao invés do viés científico. “Os filmes de ficção científica não são sobre ciência. Eles são sobre desastres.” (SONTAG, 1965, p. 44)

Cyndy Hendershot procura resolver o que ela vê como uma espécie de “paranóia cultural amplamente desencadeada pela descoberta e uso de armas nucleares durante a Segunda Guerra Mundial”. Para Hendershot, o potencial destrutivo da ciência e da tecnologia, demonstrado pelas bombas atômicas lançadas nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki em 1945, alimentou uma variedade de ansiedades que permeavam uma era pós-guerra pacífica e estável. Hendershot apoia sua afirmação aplicando uma compreensão psicanalítica da paranóia em suas leituras dos filmes de ficção científica dos anos 1950. Como um distúrbio clínico caracterizado por delírio totalizante, Hendershot explora as maneiras pelas quais esses filmes de ficção científica exibem uma espécie de paranóia coletiva, evidenciada na propensão do gênero à criação de mundos aparentemente racionais, mas totalmente fantásticos. Esse relato é fascinante e, no mínimo, acrescenta profundidade à compreensão de uma “paranóia” que não é apenas considerada sintomática desse período da história americana, mas muitas vezes entendida como um traço nacional contínuo. Dado seu foco no que poderia ser vagamente chamado de ciência da era atômica, Hendershot, portanto, subdivide os filmes de acordo com as particularidades de suas estratégias de representação em conexão com um medo abrangente da aniquilação nuclear. (CÓRNEA, 2007, p. 33)

“Principalmente nos filmes japoneses, mas não só ali, existe um trauma em massa com o uso de armas nucleares e a possibilidade de futuras guerras nucleares. A maioria dos filmes

de ficção científica testemunha esse trauma e, de certa forma, tenta exorcizá-lo.” (SONTAG, 1965, p. 45) Moylan critica a própria literatura utópica: “Dos projetos de Gerard Winstanley de uma sociedade democrática e justa no século XVII aos elaborados sistemas dos socialistas utópicos do século XIX, grandes sistemas alternativos impressos pouco fizeram para gerar mudanças sociais fundamentais”. (MOYLAN, 2014, p. 5)

Nos anos 60, houve uma virada utópica com o movimento *hippie* com seus ideais contrários às guerras, especificamente a do Vietnã que estava sendo travada pelos EUA na época. Mesmo passadas duas grandes guerras, diversas outras guerras (anunciadas ou não) ainda continuam em curso, e os ideais que pautaram tais regimes nazi fascistas ainda continuam existindo na contemporaneidade e se mostrando através de novas roupagens.

Mas também com a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, Coréia, Vietnã, as várias revoluções vitoriosas e reprimidas, as lutas contra o colonialismo que só tiveram sucesso depois de pagar custos muito altos, o racismo, o sexismo, a homofobia etc., etc., o século XX foi corretamente chamado de século distópico, e o século XXI não parece muito melhor. (SARGENT, 2010, p. 10)

O mundo sofre com as consequências climáticas do aquecimento global impulsionado pelo capitalismo predatório. Vivenciamos uma catástrofe ambiental e esse é um dos temas das principais distopias contemporâneas. No Brasil, com o atual governo (2018-2022) vem se desmatando uma área muito maior da Amazônia e de outras matas em comparação a períodos anteriores da sua história, abrindo ainda mais o espaço para a grilagem e o garimpo ilegal em terras indígenas.

Além disso, o Brasil foi o país que teve o segundo maior partido nazista fora da Alemanha durante o terceiro Reich (1930-1937)¹ e apesar da existência de partidos como esse e da apologia a tais regimes ser proibida no país, ainda existem líderes políticos e personalidades midiáticas que defendem a existência de tais organizações². O que mostra que o pensamento racista e a eugenia que foram a base das principais distopias do século XX que foram os regimes nazistas e fascistas ainda continuam sendo disseminadas como ideologia.

O genocídio e etnocídio de milhares de indígenas brasileiros pela colonização e neocolonização, o genocídio do povo negro, o racismo, a xenofobia, a fome, a extrema

¹ “Segundo a historiadora Ana Maria Dietrich, durante 10 anos, o partido nazista do Brasil, operou de forma legal e disseminou ideais totalitários e antissemitas por meio de jornais, eventos e até em escolas da comunidade alemã. Para alguns historiadores, trata-se do maior partido nazista fora da Alemanha durante o Terceiro Reich (1933-1945)”. ARREGUY, Juliana. **Brasil teve o maio partido nazista fora da Alemanha, apontam historiadores**. Disponível em UOL, São Paulo. 2022. Disponível em [Partido Nazista: Fora da Alemanha, Brasil foi o país com mais filiados \(uol.com.br\)](https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,monark-defende-partido-nazista-no-brasil-e-contraria-principios-da-constituicao,70003972778) Acesso em

² Esse foi o caso do apresentador Monark do podcast *Flow* e do político Kim Kataguiri que defenderam publicamente a criação de um partido nazista junto a justiça eleitoral e que o atisemitismo deveria ser um direito. Disponível em <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,monark-defende-partido-nazista-no-brasil-e-contraria-principios-da-constituicao,70003972778>

pobreza, a desigualdade social, o desemprego em massa, o desamparo, a precarização do trabalho, a intolerância religiosa, a ameaça e a fragilidade da democracia, instabilidade e crise política e econômica, a ignorância e a violência institucional definem o Brasil. E nesse contexto, se proliferam os filmes distópicos brasileiros.³

Com a pandemia da Covid - 19 que começou em 2020, o Brasil chegou a mais de 688 mil mortes. A gestão do atual governo brasileiro de enfrentamento à pandemia foi a pior do mundo, uma postura de negacionismo da doença, incentivo ao consumo de medicação sem eficácia comprovada para tratamento da doença, descredibilização da vacina e vacinação tardia.

No contexto mundial, a guerra da Síria, a tomada de poder por grupos extremistas como o Talibã no Afeganistão, a guerra na Ucrânia, a existência de regimes ditatoriais também se somam aos problemas globais. As diversas guerras que acontecem em África como consequência da colonização mostram que o mundo e a sociedade humana sucumbiu ao desastre do sistema capitalista e do projeto colonial. É angustiante viver em um sistema tão decadente quanto o sistema capitalista que extingue as próprias condições de existência e vida na terra.

As distopias às quais essa dissertação irá analisar são ficções através do cinema que por sua vez foram muito influenciadas pela literatura. Porém, são obras que estão refletindo as distopias reais que o mundo vivencia, e especificamente o Brasil, cuja história já poderia ser descrita como uma distopia. Após anos de colonização, exploração dos recursos naturais e escravidão de negros e indígenas e que sofreram os piores tormentos, o projeto colonial ainda continua sendo desenvolvido no país, e dessa vez pelos próprios brasileiros.

As distopias são consideradas um dos subgêneros da ficção científica, apesar disso não ser um consenso entre todos os autores como veremos adiante. Como discute Claeys (2016). “Os críticos que se concentram nos últimos trinta a quarenta anos, quando a ficção científica supera a distopia, não raramente consideram a última como um subgênero da primeira.” (CLAEYS, 2016, p. 424)

O lado subversivo da escrita utópica se desenvolveu um pouco mais quando, em meados do século XIX, as classes dominantes consolidaram seu poder e ocuparam ainda mais espaço no globo e no cotidiano das pessoas. Em 1850, o sistema de lucro e controle tornou-se mais difundido.(MOYLAN, 2014, p. 5)

Moylan (2014) percebe que o surgimento da utopia literária está ligado ao processo imperialista e colonizador de expansão territorial, quando os europeus consideravam o “novo mundo”, uma “paisagem intocada pela história”, onde os “males da vida europeia poderiam

³ Iremos focar nas distopias no cinema brasileiro no capítulo 3.

ser deixados de lado a uma existência redimida ou pelo menos remunerada em uma terra intocada poderia ser realizada.” (MOYLAN, 2014, p. 3) “A “descoberta” dos continentes e ilhas não europeus forneceu aos visionários dos séculos XV e XVI um espaço real e imaginário para criar experiências práticas e literárias.” (MOYLAN, 2014, p. 3)

Ou seja, a utopia surge de uma maneira extremamente problemática a partir de um sonho colonial dos europeus, mas o gênero da utopia não mais é necessariamente conservador e nem está mais ligado a esse desejo colonial. Enquanto para os europeus as terras que eles invadiam e que para eles estavam sendo “descobertas” era uma utopia, para os indígenas e povos nativos dessas terras, essa invasão se tornou uma verdadeira distopia, uma destruição de todo o mundo que eles viviam e conheciam.

Para experimentadores sociais como os puritanos, para empreendedores como caçadores de peles, traficantes de escravos e mercadores, e para escritores de narrativas de viagem e romances utópicos, as Américas especialmente ofereciam espaço no qual a imaginação poderia elaborar alternativas que romperam os limites do status quo histórico. (MOYLAN, 2014, p. 3)

“Consequentemente, nas utopias do final do século XIX, as visões subversivas foram realocadas em um tempo futuro, quando o processo de mudança revolucionária e histórica trouxe a sociedade utópica. (MOYLAN, 2014, p. 6)” Thomas Moylan e Tom Moylan (2000) discutem que após as utopias dos anos 60 e 70, os escritores de ficção científica começaram a desenvolver distopias que falavam da terrível realidade trazida pela reestruturação capitalista da economia e a guinada conservadora na política para a direita que dominou os anos 80 e 90.

Diante dessa mudança para a preocupação com os valores cotidianos e a consideração do processo revolucionário, a utopia foi mais subversiva na virada do século. O número e a influência dos romances utópicos aumentaram imensamente nessa época, quando uma variedade de movimentos sociais forjava uma oposição comum ao poder em rápido desenvolvimento do capitalismo industrial e do imperialismo. (MOYLAN, 2014, p. 6)

“As utopias de 1850 em diante tenderam a adotar uma postura mais preocupada em ensinar e expor para o leitor o potencial ainda não realizado do projeto humano de estar conscientemente no mundo” (MOYLAN, 2014, p. 5). “No século XX, a escrita utópica passou por tempos difíceis. Dada a guerra mundial, o regime totalitário, o genocídio, a depressão econômica, a destruição nuclear, a fome em massa e as doenças, o discurso utópico foi, no mínimo, silenciado.” (MOYLAN, 2014, p. 7) “O potencial revolucionário da utopia está sendo destruído por sua armadilha que não desempenha nenhum papel em uma dialética de crítica e transformadora intervenção”. (MOYLAN, 2021, p.2-3)

Como discute Fahlenbrach (2014): “As sociedades ocidentais, impulsionadas pela recuperação econômica e pelo rápido progresso tecnológico durante os anos 1960,

demonstram que as visões utópicas e distópicas do futuro, estavam intimamente ligadas nessa época”. (FAHLENBRACH, 2014, p. 86) Por isso, segundo a autora, nos anos 60, filmes criaram mundos futuros imaginários nos quais homens e tecnologia coexistem e interagem em harmonia. A série de televisão *Star Trek* (1966-1969), e o filme *Barbarella* (1968, Roger Vadim).

Nesses filmes, segundo Fahlenbrach, as máquinas são apresentadas de forma positiva como extensões da mente e corpo humano permitindo a transcendência dos seres humanos para além das suas capacidades naturais. Essas histórias também foram influenciadas pelo pouso na lua em 1969, uma realização de um sonho antigo e bem sucedido da humanidade.

Segundo Fahlenbrach (2014) os filmes de ficção científica distópicos feitos por volta de 1968, por outro lado, abordaram diretamente as apreensões a respeito da vida cotidiana em uma sociedade dominada pela racionalidade instrumental da tecnologia, ciência e eficiência capitalista. Exemplos são *Alphaville: Une Étrange Aventure de Lemmy Caution* (1965, Godard), *THX 1138* (1971, George Lucas) e *Fahrenheit 451* (1966, François Truffaut). (FAHLENBRACH, 2014, p. 87)

Em *THX* (1971, George Lucas), percebe-se influências tanto de *1984* de George Orwell na questão da vigilância onisciente quanto de *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley por conta da droga que é ingerida para as pessoas suprimirem as emoções humanas. Segundo Fahlenbrach, em *THX 1138* de George Lucas, os ideais utópicos de uma sociedade igualitária se tornaram distopia.

A autora discute que a obra critica ao mesmo tempo as consequências do domínio capitalista e tecnológico, mas também das ideias contraculturais de uma sociedade igualitária em 1968. “Em *THX*, os cidadãos se comunicam com a força divina Om, em frente a uma figura grande e iluminada semelhante a Jesus que fala com eles em voz suave, mas automática, proveniente de uma fita localizada em um estúdio distante”. (FAHLENBRACH, 2014, p.91) As inteligências artificiais em *2001* (1968, Stanley Kubrick) e *Alphaville* (1965, Jean Luc Godard) agem como sistemas de vigilância e controladoras das emoções humanas.

Vislumbra radicalmente não apenas as consequências do domínio capitalista e tecnológico, mas também das ideias contraculturais de uma sociedade igualitária em 1968. No mundo imaginado por Lucas, as pessoas abandonaram completamente sua individualidade: todas vestem as mesmas roupas brancas de trabalho, têm a cabeça raspada e vivem mal em células brancas. A sociedade é governada por um poder invisível, presente apenas por um sistema de controle generalizado de câmeras e vozes silenciosas, comentando sobre as ações e movimentos das pessoas. Outras vozes de atores invisíveis dirigem-se aos cidadãos, acalmando-os em caso de acidentes e motivando-os a trabalhar, comprar e ser felizes. Esse poder descentralizado e invisível atua com eficiência por meio do autocontrole de seus subordinados que internalizaram suas regras de comportamento, amparados pelo uso

obrigatório de drogas que suprimem as emoções humanas. (FAHLENBRACH, 2014, p. 93)

Moylan (2021) explica que o texto distópico funciona a partir de uma interação dialógica entre uma ordem hegemônica e uma contra narrativa de resistência. E que dentro dessa estrutura os romances “distópicos tendem a começar dentro da sociedade de pesadelo, com o cidadão distópico imerso nela”. (MOYLAN, 2021, p. 99)

No entanto, apesar da ausência do processo "utópico" de deslocamento, educação e retorno de um visitante, a “distopia” gera seu próprio projeto didático na crítica, encontro que ocorre quando o cidadão, um rebelde ou desajustado de algum tipo, confronta ou é confrontado pela sociedade que está presente na primeira página. “A distopia pode ser examinada, por um lado, de acordo com a maneira em que seu *novum* gera inovação interna e, por outro lado, de acordo com sua análise e contestação imaginativa com a situação histórica do autor.” (MOYLAN, 2021, p. 99)

A distopia é um conceito que deriva da utopia e já foi traçado por diversos autores. Moylan discute que a utopia “foi desenvolvida no contexto dos anos iniciais do capitalismo da exploração européia do novo mundo, e a utopia literária funcionou dentro dessa ideologia que formou o sonho capitalista e também dentro das ideologias contrárias ao capitalismo” (MOYLAN, 2014, p. 2). “A tradição ocidental da utopia literária é de comum acordo ter se originado com *Utopia* de Thomas More em 1516 e continua até as utopias críticas.” (MOYLAN, 2014, p. 1).

Segundo Suvin (1979): “Utopia é uma construção verbal de uma comunidade particular onde as instituições sócio políticas, normas e relações individuais são organizadas de acordo com um princípio mais perfeito do que a comunidade do autor”. (SUVIN, 1979, p. 49) Segundo Suvin, a utopia é o lugar para nos fazermos a pergunta que Platão fez há muitos anos atrás: “Qual é a melhor forma de organização para uma comunidade e como uma pessoa pode organizar melhor sua vida?” (SUVIN, 1978, p. 37) Para o autor, a utopia deve ser um *locus* isolado (vale, ilha, planeta - época posterior, época temporal). No entanto, outros autores como Moylan discutem que a utopia em uma ilha não funcionaria.

Sargent (2010) explica que sob o olhar contemporâneo, a sociedade descrita *Utopia* de Thomas More é autoritária e pratica escravidão por pequenos delitos. Mas para um leitor do século XVI “a escravidão na utopia era um castigo mais humano do que muitos que eram impostos na época, quando algumas ofensas pequenas eram punidas com a morte.” (SARGENT, 2010, p. 32) O aspecto mais importante para Sargent que torna *Utopia* de Thomas More de fato uma utopia no sentido de uma sociedade melhor, (ou pelo menos melhor do que a de um leitor de século XVI) é que nessa sociedade não existem ricos nem

pobres, o que foi alcançado através da redução da demanda, do compartilhamento e da vida simples.

Ou seja, existem claramente limitações nas maneiras como os autores projetam e projetavam as utopias. Mesmo com uma grande conquista como a eliminação da desigualdade econômica em *Utopia*, a escravidão continuou existindo e sendo considerada um castigo mais humano do que a pena de morte pelo autor ou pelos leitores. Entretanto, essa é uma questão muito problemática que implica visões subjetivas de ver determinadas situações e mostra que as visões de “sociedade pior” e de “sociedade melhor” que as utopias e distopias mostram estão sempre dependentes do contexto histórico e da visão dos criadores.

“Depois de 1850, os autores se opunham ao que existia, mas não podiam mais olhar para uma alternativa.” (MOYLAN, 2014, p. 6). “A narrativa utópica desde a época de More está ligada às amplas mudanças em curso na ordem social moderna e aos sonhos e desejos postos em movimento pela abertura da economia orientada para o crescimento e o lucro.” (MOYLAN, 2014, p. 4) “Devemos ser sábios para reconhecer as maneiras pelas quais o mecanismo de recuperação do capitalismo “inclui e consome” (Fisher 2009) o potencial radical do utopismo.” (MOYLAN, 2021, p. 1-2)

Claeys (2016) aponta que a distopia é vista como um subgênero da distopia. “Os críticos que se concentram nos últimos trinta a quarenta anos, quando a ficção científica supera a distopia, não raramente consideram a última como um subgênero da primeira”. (CLAEYS, 2016, p. 424) Segundo Claeys (2016) em 1748, “distopia” foi definida como “um país infeliz”. termo foi influenciado por um discurso de John Stuart Mill no Parlamento em 1868 se referindo a política britânica na Irlanda como “muito ruim para ser praticável”. Mas foi sobretudo no final do século XX que o termo passou a ser usado com mais frequência.

Moylan (2021) discute que Sargent estipula “ou-topia” como o nome genérico para o “não lugar” enquanto “eu-topia” significa “bom lugar” e “distopia”, lugar ruim (p. 137-8). E que agora a eutopia é apenas conhecida como utopia. Os autores deixam claro que distopia, antiutopia e utopia são gêneros relacionados mas diferentes. (MOYLAN, 2021, p.97)

Claeys (2016) cita o estudo perspicaz de Alexandra Aldridge, *The Scientific World-View in Dystopia* (1978) onde a autora discute que a distopia era a “forma que se concentrava especificamente nos efeitos alienantes da ciência e da tecnologia”. O objetivo era “criticar a visão de mundo científica que estimulou seus predecessores utópicos e sobre a qual a Utopia, o sonho da razão, foi construída”. (CLAEYS, 2016, p. 427)

“A palavra distopia é composta pelo prefixo dys - (mau), tendo sido pensada a partir do fato de que nem sempre os seres humanos imaginam um outro lugar que seja benévolo e prudente, pois, além de sonhar, também podemos ter pesadelos.” (TORRES; ROCHA, 2021, p.724, grifo meu)

As principais obras distópicas da literatura analisadas por tais autores são *1984* (1949, George Orwell) e *Admirável Mundo Novo* (1932, Aldous Huxley) que tiveram diversas adaptações para o cinema. Apesar do seu surgimento na literatura, o cinema de ficção científica desde seus primórdios já lançava suas distopias (que também continham utopias muitas vezes, já os dois conceitos não são necessariamente opostos, mas complementares) como *Metropolis* (1927, Fritz Lang).

Considerando a distopia em termos de suas próprias propriedades, Raffaella Baccolini argumenta que o texto distópico funciona a partir da interação dialógica de uma narrativa de ordem hegemônica e uma contra-narrativa de resistência (ver Baccolini 1995). Dada essa estrutura, os romances distópicos tendem a começar dentro da sociedade de pesadelo, com o cidadão distópico imerso nela (ver 1995). No entanto, apesar da ausência do processo "utópico" de deslocamento, educação e retorno de um visitante, a “distopia” gera seu próprio projeto didático na crítica, encontro que ocorre quando o cidadão, um rebelde ou desajustado de algum tipo, confronta ou é confrontado pela sociedade que está presente na primeira página. “A distopia pode ser examinada, por um lado, de acordo com a maneira em que seu *novum* gera inovação interna e, por outro lado, de acordo com sua análise e contestação imaginativa com a situação histórica do autor.” (MOYLAN, 2021, p. 99)

Apesar das utopias reais dos anos 60, nesse período também podem ser citadas distopias como o curta francês *A plataforma* (1962, Chris Marker) e o filme também francês *Fahrenheit 451* (1966, François Truffaut) e *Alphaville*. “Os sistemas tecnológicos e econômicos dominam o comportamento, o sentimento e o pensamento humanos, e são executados por forças despóticas com o objetivo de suprimir ou mesmo destruir a humanidade. (FAHLENBRACH, 2014, p. 88)

Fahlenbrach (2014) também discute que os filmes de ficção científica por volta de 1968 “costumavam colocar um computador no centro de suas narrativas, uma representação de um sistema social mecanizado ou mesmo o poder reinante de uma ordem social dominada pela racionalidade instrumental.” (FAHLENBRACH, 2014, p. 90) “A expressão máxima dessa distopia é a adaptação completa dos homens a esses sistemas em que a tecnologia, a indústria e o entretenimento os tornam “zumbis” sem identidade pessoal” (FAHLENBRACH, 2014, p. 96).

O exemplo de HAL em *2001: uma odisséia no espaço* foi um exemplo revelador das atitudes ambivalentes contra as possibilidades e riscos das tecnologias biomecânicas na

década de 1960. Ao mesmo tempo que o computador é visto como o ápice da inteligência humana, ele também está disposto a matar os astronautas Frank e Dave que querem desativá-lo quando começa a apresentar problemas.

Apesar de ter esse elemento distópico do computador assassino e das máquinas que se voltam contra os humanos que são temas clássicos das distopias, não consideramos que *2001* seja um filme que adere totalmente nem ao campo da utopia nem da distopia. Isso acontece porque nos dois conceitos, é preciso pensar em situações que pensam a sociedade de maneira mais ampla a partir de aspectos piores ou melhores, e no caso de *2001* existe um foco mais transcendental, espiritual, metafórico e que foge às narrativas padrão às quais as distopias e utopias, pelo menos no cinema estão inseridas.

Uma das definições de distopias e utopias mais amplamente aceitas é a de Sargent (1994) citada por Claeys (2016):

Em 'The Three Faces of Utopianism Revisited' (1994) de Sargent, 'distopia' é um 'lugar ruim' que normalmente é uma extrapolação do presente que envolveu um aviso'. 'Distopia' ou 'utopia negativa' é 'uma sociedade inexistente descrita em detalhes consideráveis e normalmente localizada no tempo e no espaço que o autor pretendia que um leitor contemporâneo visse como consideravelmente pior do que a sociedade em que esse leitor vivia'. 'Anti-utopia' é 'uma crítica do utopismo ou de algum Sargent em particular que reconhece que trabalhos que pretendem ser eutopias podem parecer distopias. Em 1994, ele também sugeriu a possibilidade de usar 'distopia crítica' para descrever vários textos recentes (principalmente de ficção científica) de conteúdo socialmente crítico. Recentemente, ele definiu utopia, amplamente concebida, como 'sonho social' que imagina uma sociedade boa ou significativamente melhor, que proporciona uma vida geralmente satisfatória e plena para a maioria de seus habitantes". (CLAEYS, 2016, p. 429-430)

Claeys (2016) também cita as definições de distopias de outros autores como Chad Walsh (1962) que naquela época já via o gênero como dominante. Walsh reforça que é a intenção do autor que conta ao definir as distopias. E sua definição do gênero é "uma sociedade imaginária apresentada como inferior a qualquer sociedade civilizada que realmente existe". Uma definição à qual Claeys problematiza os termos "inferior" e "civilizado". Walsh não faz distinção entre antiutopias e distopias críticas já que esses termos e conceitos ainda não existiam na sua época de publicação, então, apenas reforça que algumas distopias são contra possibilidades de utopias enquanto outras se preocupam em criticar certas tendências da sociedade.

A conclusão de Walsh, seguindo Huxley, é que uma das principais lições morais da distopia é que: "Você pode fazer uma sociedade aquecer com criatividade - artes, ciências, avanços tecnológicos-ou você pode ter uma sociedade segura e estável. Você não pode

escolher os dois.” (CLAEYS, 2016, p. 425) Consideramos muito problemática essa afirmação. Primeiramente, essas distopias que não oferecem caminhos e possibilidades de mudanças são melhor nomeadas como antiutopias ou pseudo distopias como nomeia Moylan.

A nosso ver a falta de segurança e estabilidade é criada pelo sistema capitalista e que sobretudo nos países periféricos e colonizados como no Brasil, boa parte da população não possui sequer alimentos, mora em moradias precárias (quando possuem) e muitas moram na rua, sem os recursos mínimos para a sobrevivência. A falta de segurança e de estabilidade é gerada pela falta de proteção social que leva muitas pessoas sem opção à criminalidade, tornando assim a sociedade cada vez mais violenta e mais instável.

Mas vejamos, por que será que tal afirmação é colocada por um autor que desfruta de meios de subsistência para poder exercer seu ofício? Consideramos como um discurso de pessoas privilegiadas e que são necessárias para a manutenção do sistema capitalista que se nutre justamente do comodismo, da falta de esperança de que é possível mudar e de que nem mesmo tentar vale a pena.

Berchez (2020) também cita algumas características das distopias como “sociedades imaginárias em cadências de pesadelo em condições de vida disparadamente piores das que já conhecemos” (BERCHEZ, 2020, p. 94) Berchez (2020) explica algumas temáticas relacionadas às distopias que geralmente envolvem “padrões de vida insustentáveis, disparadamente piores dos que já conhecemos” e “formas de governo autoritárias ou totalitárias, sistemas repressivos de vigilância, ausência parcial ou total de identidade e liberdade individuais, estados ininterruptos de guerra e violência” (BERCHEZ, 2020, p. 94-95).

Moylan (2000) discute que o texto distópico é uma forma aberta e não garante uma postura necessariamente crítica e militante. O autor também deixa claro que “textos que aderem à insistência do argumento de que não há alternativa e que buscar é mais perigoso do que vale correm o risco de transformar o que começa com uma distopia em uma anti-utopia.” (2000, p. xviii) Segundo o autor, nas distopias antiutópicas pode restar apenas a integridade do indivíduo diante da sociedade opressora enquanto nas distopias utópicas (ou também chamadas de distopias críticas) a resistência coletiva pode vencer o sistema opressor.

Moylan tem uma visão bastante crítica em relação às distopias antiutópicas que inclusive também as denomina de “pseudodistopias”. Segundo Claeys (2016): “O antiutópico insiste que a sabedoria pode ser adquirida pelo sofrimento, que a felicidade por si só não é suficiente para definir a vida boa, que o prazer, de fato, precisa de dificuldade, austeridade, contrariedade, comparação” para validar sua própria natureza.” (CLAEYS, 2016, p. 427) É

preciso então perceber como os termos utopias e distopias, tem sido usados na contemporaneidade.

“As anti-utopias são baseadas na inevitabilidade da violência para atingir fins utópicos; a manutenção de tais fins por meio de regimes opressores; e a destruição de muitos valores dignos na busca de outros considerados mais valiosos. Onde a utopia busca a perfeição, então, ela convida à distopia.” (CLAEYS, 2016, p. 427)

O antiutopismo pode ser bastante problemático quando apenas se contrapõe a algum tipo de utopia, sem propor uma nova alternativa, pode levar apenas a um conformismo com o *status quo*. Romances como *1984* são antiutópicos na medida em que se voltam contra utopias, mas não dão nenhuma outra possibilidade de realidade. Krishan Kumar (1987) discutindo Huxley e Orwell, usa 'anti-utopia' como um 'termo genérico' que inclui “o que às vezes é chamado de distopia”. Suvin descreve “anti-utopias” como variantes utópicas que emergem de um *novum* gerado por um “princípio menos perfeito” de organização social”(MOYLAN, 2021, p. 96).

No Brasil, a utopia é vista muitas vezes como sinônimo de algo impossível de ser alcançado e associada aos governos e políticos orientados à esquerda. Um político como Guilherme Boulos é considerado utópico pelo Roda Viva, um programa de entrevistas orientado politicamente à direita. Nas pautas do candidato estão, por exemplo, a luta por moradia para os sem teto na cidade de São Paulo, uma das cidades brasileiras com a maior quantidade de moradores de rua.

Ou seja, a moradia, que é algo básico à sobrevivência humana na terra e que sem ela, se torna impossível outros movimentos de subsistência, é considerado pelos neoliberais algo impossível para as pessoas pobres, um “conto de fadas”, bonito, mas que não se concretiza na realidade. Ou seja, os antiutópicos na contemporaneidade são os neoliberais que temem as mudanças sociais que visam assegurar as condições básicas de sobrevivência para os que não possuem.

Ele observa que “as utopias comumente contêm características distópicas, não vistas e não pretendidas por seus autores”, e pergunta “Isso também não se aplica às distopias, que contêm, por mais distorcida e diminuída que seja a forma, um impulso utópico?” são empregados do utopismo de Kumar (1991), que descreve 'a vertente satírica da utopia' como eventualmente levando 'à divisão de um subgênero separado, a distopia ou antiutopia', que visava “mostrar uma sociedade marcada pelos extremos da loucura e da irracionalidade”(CLAEYS, 2016, p. 428)

É importante entender que: “Algumas distopias não são antiutópicas, mas surgem de tendências existentes em direção à ditadura, monopólio econômico, degradação dos pobres ou

colapso ambiental. Alguns aparentemente rejeitam todas as formas de utopismo, outros apenas uma ou outra variedade”.(CLAEYS, 2016, p. 425)

Outros autores também compartilham das mesmas considerações de Sargent (1994) em relação às definições dos conceitos. Para Suvin (1979) a utopia é um subgênero sócio-político da ficção científica.

A utopia de Bellamy foi ambientada em uma futura Boston, Massachusetts, que evoluiu para uma sociedade onde o antagonismo entre capitalismo e trabalho já havia sido superado. À medida que as corporações se tornavam sôditas e maiores e os monopólios controlavam a maior parte da economia, elas foram nacionalizadas ou simplesmente assumidas pelo estado, com os trabalhadores tornando-se empregados do estado. A jornada de trabalho baseava-se na insatisfação e na periculosidade do trabalho, e todos se aposentavam aos 45 anos. (SARGENT, 2010, p. 34)

Nesse contexto, deve-se levar em conta que utopias e distopias também são conceitos subjetivos baseados no que é considerado como “bom” ou “ruim” por determinada pessoa ou grupo. “Não está claro quando e onde “ruim” e “pior” se aplicam. A presunção é aparentemente de que os leitores compartilham a mesma classe e/ou valores que os autores, o que é questionável.” (CLAEYS, 2016, p. 431) “E se a utopia não é um mito válido por toda a eternidade, mas um gênero histórico, a maioria das utopias não seriam utopias para a maioria de nós hoje, uma vez que a perfeição de um homem é o terror de outro homem”. (SUVIN, 1979, p. 61)

Nesse contexto, como podemos identificar um texto ou uma obra audiovisual como distópica ou utópica? Claeys (2016) fala de três abordagens principais: a intenção autoral, contexto, e resposta presumida do leitor e conteúdo, entrelaçados com a interpretação do leitor.

As três principais abordagens para distopias literárias são por meio da intenção autoral, contexto / resposta presumida do leitor e conteúdo, todos os quais também estão entrelaçados com as perspectivas do intérprete sobre o texto. Os críticos muitas vezes se preocupam se as sociedades descritas são “piores” do que a sociedade da vida real do autor e se a “esperança” é oferecida ao leitor para aliviar possíveis resultados negativos. Uma definição orientada para o conteúdo também sugere que precisamos analisar as relações sociais retratadas ficcionalmente, e particularmente, uma vez que o tema central da distopia moderna é o despotismo, o grau de opressão do regime descrito. Aqui, o estranhamento e o isolamento dos indivíduos e seu medo uns dos outros são centrais, assim como as formas como isso é arquitetado por autoridades externas, geralmente coletivistas. Às vezes, são projeções de tendências políticas existentes ou sátiras a elas. Nas distopias mais orientadas para a ciência, a tecnologia freqüentemente desempenha um papel central na desumanização dos indivíduos e na degradação de sua sociabilidade. Em contraste, nas distopias da ficção científica, os cenários projetados vão muito além da ciência e da tecnologia atuais e, muitas vezes, em futuros muito mais distantes e além das fronteiras da plausibilidade. (CLAEYS, 2016, p. 443)

“Um sistema hierárquico formal torna-se a ordem suprema e, portanto, o valor supremo na utopia: há utopias autoritárias e libertárias, de classe e sem classe, mas não desorganizadas.” (SUVIN, 1979, p. 50) “Para o utópico, a inteligência humana não conhece limites; para o distópico, a avareza humana e estupidez não conhece limites. E ambos parecem certos.” (SARGENT, 2010, p. 31)

Claeys (2016) discute que as definições de utopias e distopias são dependentes do contexto histórico, “do lugar e da posição social do indivíduo” (CLAEYS, 2016, p. 431) Assim como os valores de liberdade, igualdade e ordem, dos leitores para o autor é que vão definir as utopias e distopias.

O conceito de distopia crítica é importante para ser analisado pois muitos dos filmes brasileiros distópicos contemporâneos como *Bacurau* e *Carro Rei* também são distopias que propõem utopias. Essas distopias são um caminho na verdade para falar sobre as possibilidades utópicas. “Assim, a distopia crítica descreve obras piores do que a sociedade contemporânea, mas que geralmente incluem pelo menos um enclave eutópico ou mantém a esperança de que a distopia possa ser superada e substituída por uma utopia”(CLAEYS, 2016, p. 431) Para muitos autores como Moylan, esse seria o verdadeiro chamado das distopias, apresentar o pior para propor o melhor.

Torres e Rocha (2021, p. 725) propõem que “por mais desalentadoras que algumas narrativas distópicas possam parecer, elas funcionam mais como um aviso do que uma desistência e que os autores distópicos permitem que o sonho de mudança possa ser continuado”.

Assim funciona a distopia, um tropo narrativo que se assenta numa era em que o dito paraíso foi perdido e a raça humana parece não conseguir reaver o seu lugar ideal. Contudo, como muitos autores preconizam, essas manifestações não devem ser encaradas como o fim, mas uma nova forma de encarar a realidade, afinal, “a utopia serve como um espelho para a sociedade contemporânea, apontando para seus pontos fortes e fracos. (SARGENT, 1994, p. 27), ou seja, devemos vê-las como um produto autoconsciente dentro de um pessimismo militante. Assim, por mais desalentadoras que algumas das narrativas distópicas possam parecer, elas funcionam mais como um aviso do que uma desistência, pois, ao se fundarem no conflito, catalisam a essência do ser humano (BERLIN, 1991, p. 21), e ao proporcionarem isto, todos os autores distópicos permitem que o sonho de mudança ainda possa ser continuado. (TORRES; ROCHA, 2021, p. 725)

Enquanto as distopias críticas propõem saídas utópicas em meio ao pesadelo e possibilidades de mudança que para a maioria dos autores deveria ser o principal objetivo das distopias, Moylan (2021) critica as chamadas distopias pornográficas que “alimentam um pessimismo fatalista antiutópico” e neoliberal, que paralisa as possibilidades de mudança.

Uma corrente desse apagamento e fechamento simultâneos da tendência utópica pode ser localizada no surgimento da expressão distópica (na literatura, no cinema e

na televisão, na música, nas artes visuais e performáticas) nas últimas décadas. Essa produção de narrativas sombrias (especialmente no cinema / televisão e na mídia impressa) também muitas vezes se fundiu em uma "distopia pornográfica" (como a escritora de FC Vandana Singh o chama) que alimenta um pessimismo fatalista, antiutópico, em vez de provocar o profético despertar do qual a imaginação distópica é capaz (Singh 2018). Como oposta à reconhecida capacidade da narrativa distópica não apenas para alertar mas também para estimular a ação política transformadora, este distópico neoliberal estrutura de sentimento funciona como uma inoculação ética e política que normaliza uma indulgência passiva em nossa realidade aterrorizante, paralisando assim desafios radicais aos seus termos e condições. (MOYLAN, 2021, p. 2)

“Em *Jogos Vorazes*, por exemplo, Berardi argumenta que esse retrato distópico não estimula mais a raiva e a rebelião, mas, em vez disso, transmite a mensagem de que o mundo retratado é o mundo dado e imutável”. (MOYLAN, 2021, p. 2) “Como diz Singh, precisamos liberar nossa imaginação além da distopia pornô, o conserto fácil techno ou a fuga para outro planeta para que possamos aprender mais uma vez o que significa pertencer”(Singh 430 apud MOYLAN, 2021, p. 3) Para Moylan, precisamos nos livrar do desespero das distopias com atos de esperança e de rebelião.

Para Moylan: “O totalmente utópico deve ser um coletivo engajado em condições e possibilidades concretas que busca a realização em um contexto social radicalmente transformado que ainda não foi alcançado”(MOYLAN, 2021, p. 5).

Enquanto nas distopias originais, as maiores preocupações eram o avanço do coletivismo e a barbárie, os textos dessa guinada distópica preocupam-se com o silenciamento das minorias e a destruição do meio ambiente, ambos preconizados pela “repetida afirmação dos sistemas dominantes, de caráter androcêntrico, heterossexual, etnocêntrico, classista e capitalista” (CAVALCANTI, 2011, p. 3). São exemplos desse segmento romances como *O conto da aia* (1985) de Margaret Atwood, *He, she and it* (1991) de Marge Piercy e *Parábola do semeador* (1993) de Octavia Butler (TORRES; ROCHA, 2021, p. 727).

Para Jameson (2005) a utopia visa “o alívio e eliminação das fontes de exploração e sofrimento, e a ausência de todos aqueles menores males que os liberais acreditavam ser inerentes à natureza humana”. (JAMESON, 2005, p. 12) Ou seja, para o autor, a utopia não se trata da “composição de projetos para o conforto burguês”. Jameson (2005) fala sobre os detalhes na resolução de problemas que certas utopias propõem.

Devaneios, em que cidades inteiras são traçadas na mente, em que constituições são entusiasticamente compostas e sistemas jurídicos infinitamente redigidos e corrigidos, em que os arranjos de assentos para festivais e banquetes são meditados em detalhes, e até mesmo o descarte de lixo é tão cuidadosamente organizado quanto a hierarquia administrativa e os problemas familiares e de cuidado infantil são resolvidos com novas propostas engenhosas - essas fantasias merecem atenção especial por direito próprio. (JAMESON, 2005, p. 10)

Além do conceitos de utopia, distopia, anti utopia e distopia crítica, Moylan ainda destaca que “uma distinção pode ser feita entre "distopia" e "pseudo-distopia": que é, “entre um texto na tradição distópica e um que parece ser distópico mas falha (ou escolhe não) desafiar os limites ideológicos e epistemológicos da sociedade realmente existente.” (MOYLAN, 2021, p. 99) Nas pseudodistopias, as condições insustentáveis levam à "renúncia" ao invés da militância.

Claeys (2016) também explica as relações entre distopias e antiutopias, essas últimas também chamadas por Moylan (2021) de pseudo-distopias. Segundo Claeys (2016) as distopias literárias se preocupam em retratar sociedades onde a maioria sofre escravidão e alguns privilegiados se beneficiam com isso. Então, Claeys (2016) também concorda com Sargent (1975) que as distopias devem ser separadas das anti-utopias “na medida em que as primeiras rejeitam o utopismo como tal, enquanto as últimas não, ou o fazem de forma mais oblíqua”. (CLAEYS, 2016, p. 443). Porém, o autor discute que nem todas as distopias críticas propõem uma utopia, e sim uma alternativa à distopia, que também “pode ser o *status quo* anti”(CLAEYS, 2016, p. 443).

Enquanto algumas distopias “assumem a forma "clássica de um conflito dentro de uma sociedade autoritária, outras traçam as complexidades de um sistema mundial em reestruturação que, até agora, oferece poucos exemplos de resistência apropriada e esperança utópica” (MOYLAN, 2021, p.100).

O mesmo período que produziu distopias anti-germânicas e anti soviéticas também viram a publicação de três trabalhos: o russo de Evgeny Zamiatin (1884-1937) *We*, e os autores ingleses Aldous Huxley (1894-1963) *Brave New World* e George Orwell *1984*. Enquanto os três falam sobre o abuso de poder, cada um é multi facetado, um trabalho complexo com múltiplas preocupações, já que todos eles atacam o capitalismo assim como atacam o comunismo. Todos os três falam sobre as tentativas frustradas em controlar o poder do desejo sexual. *We* licencia o comportamento sexual de uma forma que se adegue a necessidades individuais. *Brave New World* insiste na promiscuidade; *1984* restringe severamente o sexo. E todos os três implicam que isso deve ser uma área que mesmo um regime totalitário não é capaz de controlar. (SARGENT, 2010, p. 36)

Moylan explica como a utopia foi cooptada pela sociedade capitalista, pela publicidade e pelos bens materiais. “Individualidade e liberdade de escolha são descritas como sentimentos ilusórios que as pessoas experimentam ao entrar nos ciclos econômicos das necessidades.” (FAHLENBRACH, 2014, p. 85) A imagem de vida ideal criada pela publicidade, segundo o autor, é repleta de bens materiais e nessa sociedade a utopia “se reduzia ao consumo de fins de semana prazerosos, sonhos de Natal e bens adquiridos semanalmente nos shoppings dos subúrbios.” (MOYLAN, 2014, p. 8)

Nesse mesmo contexto, Fahlenbrach também discute as necessidades artificiais produzidas pelo capitalismo: “Críticos culturais filosóficos como Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, estavam convencidos de que o capitalismo produzia necessidades artificiais nas pessoas que impediam o desenvolvimento de necessidades e desejos autênticos”. (Fahlenbrach, 2014, p.84). “A consequência é o enfraquecimento e o desaparecimento de toda crítica genuinamente radical, a integração de toda oposição no sistema estabelecido.” (Fahlenbrach, 2014, p. 85)

Segundo Moylan (2014): “A utopia tornou-se uma forma literária residual, e a distopia foi recontida e alistada como prova da inutilidade do desejo utópico”. Mais recentemente Moylan clama pelo exercício político da utopia. “É hora do exercício político da esperança insurgente do impulso utópico com sua capacidade transformadora. Nisso refiro-me especificamente a uma utopia de esquerda, ampla e inclusivamente concebida e praticada.” (MOYLAN, 2021, p. 1)

Jameson problematiza a nossa própria “incapacidade constitucional de imaginar a utopia, como resultado do sistema sistêmico, cultural e fechamento ideológico do qual somos todos de uma forma ou de outra prisioneiros ” (JAMESON, 1982, p. 157 apud MOYLAN, 2021, p. 3)

Hoje há uma grande quantidade de filmes distópicos sendo produzidos e lançados e essa tendência é amplamente verificável inclusive e sobretudo no cinema americano mainstream. Grandes clássicos distópicos dos anos 80 como *Blade Runner, o caçador de andróides* (1982, Ridley Scott, *Terminator* (1985, James Cameron) e *Robocop* (1987, Paul Verhoeven) continuam a influenciar uma gama de novos filmes como a sequência *Blade Runner 2049* (2017, Denis Villeneuve). Animes japoneses distópicos dos anos 80 como *Akira* (1988, Katsuhiro Otomo) refletiam o medo das bombas atômicas e do uso capitalista da tecnologia.

Nos anos 90 o anime japonês *O Fantasma do futuro* (*Ghost in the shell*, 1995, Mamoru Oshii) refletiu a crise do ser humano em um mundo cada vez mais cibernético, influenciados também pelo subgênero do *cyberpunk* e *Waterworld* (1995, Kevin Reynolds). No final dos anos 90 e início dos anos 2000, o cinema mainstream americano também teve diversas produções de sucesso distópicas como a franquia *Matrix* (1999, Irmãos Wachowski), *Cidade das sombras* (*Dark City*, 1998, Alex Proyas) e *Estranhos Prazeres* (1995, Kathryn Bigelow), *Minority Report: a nova lei* (2002, Steven Spielberg), *V de vingança* (2005, James McTeigue).

A partir de 2010 um novo boom de produções distópicas começa a acontecer como *O livro de Eli* (2010, Albert Hughes e Allen Hughes), a trilogia *Jogos Vorazes* (2012, Gary Ross) adaptada dos livros de Suzanne Collins, *Divergente* (2014, Neil Burger), a franquia *Uma noite de crime* (2013, Gerard McMurray, James DeMonaco, Everardo Valerio Gout), *Mad Max: estrada da fúria* (2015, George Miller), *Elysium* (2013, Neill Blomkamp), para citar apenas algumas.

Séries como a inglesa *Black Mirror* (2011, Charlie Brooker) também atualizaram o gênero e *Altered Carbon* (2018, Laeta Kalogridis) muito influenciada por *Blade Runner*. A animação *Wall-E* (2008, Andrew Stanton) refletiu sobre catástrofes ambientais em uma terra devastada, cheia de lixo cuja humanidade já vivia no espaço. Séries e filmes também com a temática de apocalipse zumbi como *The walking dead* (2010-2022, Frank Darabont). E também filmes que estão refletindo sobre as questões reprodutivas como *Onde está segunda?* (2017, Tommy Wirkola), *I am mother* (2019, de Grant Sputore) e a série *O conto de aia* (2017-2021, Bruce Miller), adaptação do livro de mesmo nome de Margaret Atwood.

Quando pensamos na nossa atual realidade tanto em termos de Brasil quanto de mundo, já é uma realidade muito pior do que muitas distopias anunciaram. O desemprego, a fome, o desmatamento, a pandemia de Covid -19 que começou desde 2020 e já ocasionou mais de 600 mil mortes no Brasil e a política genocida do governo federal brasileiro torna nossa realidade distópica. O que acontece quando a distopia real se torna mais distópica do que a distopia ficcional? É possível imaginarmos utopias em meio ao caos e ao desespero que estamos vivendo?

Quando se trata do cinema brasileiro de ficção científica através das distopias, não temos uma produção tão numerosa devido todos os problemas relacionados a existência do cinema brasileiro e especificamente o cinema de gênero e a ficção científica, que iremos abordar com mais detalhes no próximo capítulo. Entretanto, a tendência do cinema brasileiro de ficção científica de 2010 em diante é voltar para as distopias. Ao longo da história do cinema brasileiro de ficção científica podemos citar algumas distopias como *Parada 88: limite de Alerta* (1977, José de Anchieta) e *Abrigo Nuclear* (1981, Roberto Pires), que foram especificamente eco distopias.

No cinema brasileiro contemporâneo, podemos citar a animação *Uma história de amor e fúria* (2013) de Luiz Bolognesi, *Branco Sai, Preto Fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2016) de Adirley Queirós, *A seita* (2014) de André Antônio, *Brasil S.A* (2014) de Marcelo Pedroso, os longas de Tavinho Teixeira como *Batguano* (2014) e *Sol Alegria* (2018) e os mais recentes *Bacurau* (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles), *Divino Amor* (2019,

Gabriel Mascaro) e *Carro Rei* (2021, Renata Pinheiro). O curta *Chico* (2016, Irmãos Carvalho). E as séries *3%* (2016-2020, Pedro Aguilera) e *Onisciente* (2020, Pedro Aguilera).

Dada a importância de uma obra como *1984* de George Orwell como referência inclusive para os filmes que estamos analisando e para a melhor compreensão deste capítulo e dos conceitos de utopias, distopias e antiutopias, precisamos explicar melhor um pouco da obra. *1984* se passa num futuro distópico no qual a sociedade é extremamente vigiada de maneira integral por aparelhos chamados de *teletelas* (na nova linguagem criada pelo estado) instaladas nas ruas, casas. E também pela vigilância da polícia e pelos próprios indivíduos que vigiam uns aos outros tendo como principal referência de vigilância o Grande Irmão que é sempre um rosto vigilante como imagem mas que nunca aparece fisicamente na obra.

Todos são submetidos a uma rotina de trabalho e de vida impostos pelo Estado com toques de recolher e destruição de quaisquer evidências contra o sistema. As pessoas precisam se submeter a todas as regras do sistema e não podem sequer pensar contra ele, pois estarão cometendo um crime e podem ser presas pela “Polícia do Pensamento”. Nessa sociedade que vive sempre em guerra com outras nações é sempre estimulado ódio contra outras populações, exposições públicas de propagandas que também são exibidas nas teletelas.

Como Sargent também menciona, os relacionamentos sexuais e afetivos também são proibidos e as pessoas só podem se relacionar sexualmente para gerar novas vidas. Nesse contexto, o protagonista Winston Smith que trabalha no Ministério da Verdade, alterando dados para apagar da história quaisquer evidências contra o Partido. Ele não concorda com esse sistema mas não pode expor isso e começa a escrever um diário, o que é nessa sociedade um crime, já que não podem haver segredos individuais. Winston começa a desenvolver uma relação amorosa com Julia, às escondidas.

Após algum tempo de um relacionamento, os dois são eventualmente presos e levados até o Ministério do Amor, responsável pela tortura. Lá, eles são torturados com aquilo que mais temem. Winston é torturado com ratos até delatar Julia, que por sua vez também o delata. Depois da tortura e lavagem cerebral, os dois cedem ao sistema e quando se reencontram não possuem mais o mesmo sentimento um pelo outro. Winston acaba se tornando um membro exemplar do Partido, obedecendo sem críticas, todas as regras do sistema.

Sendo assim, pelo final apresentado, *1984* não oferece alternativas a essa sociedade e nenhuma possibilidade de romper com esse sistema e esperança é colocada. Por isso, que apesar de *1984* estar no espectro da distopia no sentido de representar uma sociedade pior do que a do leitor, não se trata de uma distopia crítica que oferece possibilidades de resistência ao sistema e sim no espectro das antiutopias. “A utopia tornou-se uma forma literária residual, e

a distopia foi recontada e alistada como prova da inutilidade do desejo utópico.” (MOYLAN, 2014, p. 8-9) Segundo Moylan, as possibilidades e alternativas utópicas foram impedidas pelo controle estatal e corporativo.

Claeys (2016) também discute as relações entre as distopias e utopias com o gênero da ficção científica. Enquanto autores como Suvin consideram as distopias e utopias como subgêneros da ficção científica, e a associação entre esses gêneros ou subgêneros parece quase direta, essa relação não é tão óbvia para todos e há discordâncias com relação a isso. Claeys discute que nem toda distopia ou utopia será necessariamente uma ficção científica, a menos que elas atendam aos critérios definidos por alguns autores como Suvin que tendam para a ficção científica.

David Ketterer distingue entre utopias ficcionais e utopias de ficção científica, argumentando que ficção utópica, certamente em sua forma original, não está genericamente relacionada à ficção científica. Ele insiste que "a genealogia da ficção científica e da ficção utópica foi erroneamente fundida", mesmo que "a ficção científica utópica é uma impossibilidade semântica", embora as "distopias de ficção científica abundem". Da mesma forma, Northrop Frye contrasta as utopias com uma base legal ou institucional para aquelas que se concentram no "poder tecnológico", sendo a primeira "mais próxima da teoria social e política real", enquanto "a última se sobrepõe ao que agora é chamado de ficção científica". Andrew Milner destaca a coincidência temporal do surgimento da distopia e da ficção científica, bem como a antipatia de muitos historiadores e teóricos da ciência por outros modos de escrita distópica. (CLAEYS, 2016, p. 442)

A teoria de definição mais consistente da ficção científica, como vimos no capítulo anterior, é a de Suvin que é retomada por Moylan (2021) quando analisa as distopias a partir dessa teoria. “Na ficção científica o *novum* é o elemento formal que gera e valida todos os elementos do texto, do mundo alternativo ao enredo, personagens e estilo.” (SUVIN, 2021, p. 91) Moylan pede cautela para distinguir entre o *novum* da oposição e o “pseudonovum” da mercantilização que passaram a dominar o terreno do “novo”. Para o autor, a verdadeira utopia pode ser negada pela falsa utopia: “experiências de agitação, sucesso e prazer.” (MOYLAN, 2021, p. 90).

O problemático é que o autor considera que existe uma definição clara e no mínimo confiável da ficção científica, que permita diferenciá-la de maneira muito certa das distopias e utopias. E depois de todas as problemáticas que foram apresentadas no primeiro capítulo, percebemos que as definições da ficção científica não são tão claras ou confiáveis. Enquanto que utopias e distopias, apesar de terem muitas nuances e atravessamentos e ramificações como distopias críticas, utopias críticas, antiutopias e etc, os autores que discutem o tema acabam concordando de maneira geral com as definições de Sargent (1997) em relação a “uma sociedade melhor” ou “uma sociedade pior”.

Moylan (2021) esclarece que “o *novum* de Suvin não é a novidade reificada e produzida pelo capitalismo, é a força dialética que media as possibilidades materiais, históricas e subjetivas, da consciência e ação comprometidas com essas possibilidades”. (MOYLAN, 2021, p. 92)

De qualquer forma, o vínculo desta dissertação é pensar que mesmo que a utopia e distopia antecedam o gênero de ficção científica, hoje, a obra que for produzida de utopia e distopia vai estar ligada, de uma forma ou de outra, à ficção científica. Porque, por exemplo, como Causo discute, a ficção científica está dentro do que ele considera como sendo ficção especulativa.

Dessa maneira, o trabalho de especular sobre uma sociedade pior ou melhor (sendo no tempo que for: presente, passado ou futuro) para refletir, criticar (ou não) a sua sociedade atual (que é algo coletivo e não apenas individual) já é uma característica que é apontada por Sobchack como uma preocupação da ficção científica. Uma preocupação com o coletivo: o mundo, o planeta, a sociedade... É diferente das preocupações do horror, que são mais individuais.

Para Claeys (2016): “A distopia se distingue pela densidade de sua narrativa sociopolítica e por sua relação plausível com o período em que aparece. Textos altamente especulativos, particularmente respeitando a ciência e a tecnologia, empurram a distopia para a ficção científica.” Ou seja, o autor coloca que se as distopias se voltam mais para a ciência e tecnologia, elas são ficção científica. Para Claeys, distopia e ficção científica não são necessariamente a mesma coisa. Apesar de reconhecer que a partir do século XX, a distopia adentrou cada vez mais o terreno da FC.

Não consideramos que seja somente através do aspecto tecnológico ou da relação com as ciências (humanas ou exatas) que as distopias e utopias se relacionam com a ficção científica. Nem toda a obra de ficção científica, vai ser utópica ou distópica, apesar da maioria ser, enquanto toda a utopia e distopia a nosso ver pode ser considerada parte da ficção científica, apesar de nem todos os autores considerarem dessa maneira.

Segundo Claeys (2016), os comentaristas separam a utopia, a distopia e a ficção científica em bases amplamente realistas. Textos sobre o futuro próximo acabam sendo mais realistas. E em relação à própria ciência real, raramente é retratada no gênero com algum grau de precisão. “Em ambos os casos, o avanço da ciência move os temas do domínio da ficção científica para o da utopia/distopia à medida que sua possibilidade se torna realizável”. (CLAEYS, 2016, p. 436)

Na citação abaixo de Claeys (2016), o autor cita Raymond Williams que “o que é crucial é o grau em que “ciência”, em suas definições variáveis, pode ser um elemento em utopias e distopias”. No caso da distopia, a ciência e a tecnologia são a causa direta da transformação negativa. Keith Booker também concorda que a ficção distópica pode ser definida como o subgênero da ficção científica e “que usa seu retrato negativo de uma sociedade alternativa para estimular novos *insights* críticos nas sociedades do mundo real” (CLAEYS, 2016, p. 440).

Em ‘Utopia and Science Fiction’, Raymond Williams sugere que o que é crucial é o grau em que “ciência”, em suas definições variáveis, pode ser um elemento em utopias ou distopias. Aqui, a distopia pode consistir em um 'inferno', 'um tipo de vida mais miserável ... existente em algum lugar, uma 'transformação desejada' 'menos feliz' que instiga a degeneração social, 'tipos prejudiciais de ordem social' ou 'ainda imprevisíveis e consequências desastrosas de um esforço de melhoria social; ou transformações tecnológicas onde "as condições de vida foram agravadas pelo desenvolvimento técnico". A ciência pode predominar mais ou menos em cada tipo, em termos de como o destino é alcançado, descrito e mantido. Estritamente falando, a 'transformação desejada' é 'o modo utópico ou distópico característico'. Isso deixa em aberto a questão de se a ciência que deu errado é intencional ou acidentalmente a causa principal da transformação negativa. (Serão seres humanos ruins abusando da ciência ou seres humanos normais sendo vítimas dela?) (CLAEYS, 2016, p. 438)

“Para Williams, assim como a maioria das distopias tem sido extrapolações de tendências existentes, em vez de projeções fantásticas”. (CLAEYS, 2006, p. 438). Isso mostra esse vínculo das distopias com o aspecto realista, também atribuído ao gênero de ficção científica por autores como Cornea (2007). Discutindo como a ficção científica apesar de associada ao fantástico carrega consigo um apelo realista que outros gêneros do fantástico não têm. Esse contexto teórico também se vincula ao nosso problema de pesquisa já que relacionamos os filmes com a própria realidade do país: Como o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo tem recorrido às distopias para representar os problemas do contexto político/social do país?

Isso implica em uma escala ou espectro de possibilidades, onde a inter-relação entre transformação desejada e a ciência e a tecnologia constituem uma fronteira entre a utopia/distopia e a ficção científica. Andrew Milner argumentou que muitos dos principais críticos de ficção científica, no entanto, são na verdade "hostis ou indiferentes" à distopia. Suvin, em particular, defende um distanciamento entre a ficção científica e a distopia estática da moda do modelo Huxley-Orwell. Parte dessa hostilidade, veremos no caso de Orwell, é simplesmente política e visa refutar um antagonismo percebido em relação ao marxismo na ficção distópica. (CLAEYS, 2016, p. 438)

Para Fahlenbrach (2014) a relação da ficção científica com as utopias e distopias é direta. Já que segundo a autora, a ficção científica sempre refletiu sobre os desenvolvimentos tecnológicos e as consequências que esses podem ter na sociedade. “A ficção científica se

refere a essas visões utópicas e distópicas principalmente em um nível fenomenológico, apresentando grandes cidades com arquitetura futurística, configurações complexas de naves espaciais ou andróides biomecânicos com comportamento humanóide.” (FAHLENBRACH, 2014, 83-84)

O primeiro longa de ficção científica foi também uma distopia. *Metropolis* (1927) de Fritz Lang apresentou uma sociedade futurista com arranha céus a perder de vista, tão grandes que os aviões sobrevoavam na mesma altura. Nos prédios, os trabalhadores viviam no subterrâneo expostos a longas jornadas de trabalho que era por sua vez extremamente mecanizado e monótono. Enquanto os ricos viviam nas coberturas desfrutando de exuberantes jardins e brincadeiras para passar o tempo. “O estilo de vida da elite rica que povoa os imponentes arranha-céus depende da opressão contínua do proletariado. Assim, essa visão urbana utópica é construída literalmente sobre a dor e a servidão das classes trabalhadoras.” (CÓRNEA, 2007, p. 17)

Apesar dessa visão distópica em relação ao futuro, o filme acaba apresentando um final utópico que seria uma conciliação entre o proletariado e a elite, colocando uma visão negativa e hostil em relação a possibilidade de uma revolução da classe proletária e quebra com o sistema de divisão de classes. *Metrópolis* influenciou muito do que foi produzido a posteriori no cinema de ficção científica.

Metropolis surgiu em um momento de incerteza política e econômica durante o período de Weimar na Alemanha (1919-33). Após a derrota do país na Primeira Guerra Mundial, uma nova constituição e república foram formadas, chamando-se Deutsches Reich. Essa tentativa de estabelecer uma democracia liberal basicamente fracassou com a ascensão de Adolf Hitler e do Partido Nazista em 1933. O período de Weimar foi marcado por distúrbios civis, hiperinflação, depressão econômica e greves dos trabalhadores. A resposta de Lang aos problemas do período concentrava-se nas relações entre as classes trabalhadora e dominante. Em vez de retratar um mundo inteiramente alternativo, a cidade de Metropolis pode, portanto, ser vista como um exagero de um mundo conhecido. O conflito que surge no filme entre os trabalhadores e a elite dominante é resolvido no filme de Lang através da união de nosso casal romântico central. (CÓRNEA, 2007, p. 18)

Blade Runner: o caçador de andróides (1982, Ridley Scott), apresenta uma sociedade também extremamente tecnológica com carros voadores, painéis digitais gigantescos exibindo hologramas de mulheres asiáticas, ruas extremamente populosas com populações diversas indicando a presença massiva de imigrantes, graves alterações ambientais onde nunca é possível ver a luz do sol e que parece estar sempre chovendo. Nesse futuro, foram criados andróides cuja aparência é indistinguível dos seres humanos cujas memórias foram implantadas e que são caçados por estarem vivendo mais do que foram projetados para viver.

Bruno explora suas representações de tempo e espaço, particularmente o que ela chama de “temporalidade esquizofrênica” e “pastiche espacial”, para esboçar os

contornos do outro lado da tecnologia e “o processo de desintegração” que assombra a existência pós-moderna e do filme pós-moderno. Assim, a sensação constante de decadência física e degradação em *Blade Runner*, sugere ela, aponta os padrões interconectados de “consumismo, desperdício e reciclagem” que marcam o capitalismo tardio; o visual das replicantes femininas evoca “o modelo da moda pós-industrial, o auge da exibição e reciclagem e o “projeto arquitetônico híbrido e inclusivo” ressalta os “deslocamentos geográficos e condensações” da vida urbana pós-industrial. Habitando esta cidade decadente, os humanos e os replicantes - que em última análise formam imagens espelhadas uns dos outros - são atormentados por “questões de identidade, identificação e história” que lembram o “mundo da temporalidade fragmentada” do pós-modernismo, um mundo em que estamos tentando constantemente recuperar a história e um senso de continuidade por meio de uma variedade de estratégias, como a fotografia ou a imagem filmica. (TELOTTE, 2001, p. 57-58)

O curta francês *La jetée* (1962, Chris Marker) é feito todo através de imagens still com apenas uma imagem em movimento ao final, e uma narração over, e por vezes músicas clássicas e alguns efeitos sonoros. O curta se passa depois da III Guerra Mundial quando a superfície do planeta está corrompida pela radiação e os humanos vivem nos subterrâneos expostos a experimentos com viagens no tempo para que possam adquirir nessas viagens recursos para sobreviver. A maioria das pessoas que passam pelos experimentos morrem ou ficam loucas.

Em *Sleep Dealer* (2008, Alex Rivera), os EUA controlam a água dos rios mexicanos e a vendem a preços exorbitantes para os mexicanos. Programas da TV exibem ao vivo operações contra os chamados aquaterroristas (que lutam contra esse sistema), e são executados por drones pilotados de forma remota por soldados americanos. Nessa distopia, os mexicanos e sobretudo imigrantes que vão a Tijuana a procura de emprego, precisam abrir em seus corpos entradas de conexão com as máquinas. Eles são submetidos ao trabalho nos *sleep dealers* onde controlam máquinas que funcionam em solo americano que são conectadas diretamente aos seus corpos. Nessa distopia, a tecnologia dá aos EUA tudo que eles sempre quiseram “todo o trabalho, sem o trabalhador”, ou seja, sem a presença dos imigrantes que continuam em sua terra. Os trabalhadores são expostos a longas jornadas de trabalho, em pé, com movimentos repetidos, e nos quais também estão sujeitos a acidentes devido a eletricidade que passa por seus corpos, sem nenhum tipo de direito trabalhista ou regularização formal do trabalho.

The Matrix (1999-2022) é uma franquia onde um hacker descobre que o mundo em que vivia era um simulação, um programa de computador, a Matrix, e escolhe sair dela e ir pro mundo real onde os últimos humanos vivem em uma cidade subterrânea em guerra contra as máquinas. Ele é considerado o escolhido, aquele cuja profecia do oráculo havia previsto que iria salvar a humanidade. Ele passa por traições, morte e ressurreição numa narrativa

semelhante à jornada de Jesus para conseguir se tornar quem ele estava destinado a ser, apesar de relutar em acreditar. Com sua mente ele consegue Matrix onde consegue saltar de prédios, parar balas e até mesmo voar.

No terceiro filme da franquia, Neo consegue destruir o Agente Smith, um programa de computador que se prolifera por toda a Matrix e cujo objetivo é manter os seres humanos iludidos dentro da matrix sem conhecer o mundo real. Ao final do terceiro filme, os humanos conseguem destruir as máquinas que os atacam e o agente Smith é derrotado, Neo morre para salvar a humanidade, porém as cidade das máquinas continuam existindo e as máquinas líderes ainda continuam exercendo seu poder. A sensação é que apenas uma trégua foi dada na relação conflituosa entre máquinas e humanos.

A franquia surpreendeu por abordar questões filosóficas em um filme de ficção científica que também incorpora elementos de diversos outros gêneros como o de artes marciais e ação. Numa narrativa que também teve um grande investimento em efeitos especiais, e inovações tecnológicas, são sobretudo nas cenas em que os personagens estão na Matrix, um lugar em que podem controlar através da mente, que acontecem alguns dos efeitos mais icônicos que borram as fronteiras entre “real” e “simulação” como as balas que Neo pára no ar.

Ghost in the Shell (1995, Mamoru Oshii) é uma animação japonesa que também teve um remake em live action *Ghost in the shell* (2017) de Rupert Sanders. A história do filme em live action se passa em 2029 e fala sobre um futuro distópico onde os humanos vivem a era do aperfeiçoamento corporal cibernético. Um hacker, chamado de Mestre das Marionetes, é procurado pelo governo por conseguir hackear seres humanos (com implantes cibernéticos) e também seres puramente cibernéticos como outras inteligências artificiais do filme.

A protagonista, Major, é um ser com corpo cibernético, mas cujo cérebro (que é considerado o ghost e a alma) é humano. Ela pensa que é a primeira da sua espécie. Na sua procura ao Mestre das Marionetes, a protagonista tem diversos tipos de crises existenciais sobre seu passado, e a solidão que sente por imaginar ser a única da sua espécie, e indagar o que a torna de fato humana. Tem memórias que não lembra, como se não tivesse passado e acaba apresentando diversos tipos de falhas (glitches) e sente como se não estivesse conectada ao mundo.

A crítica principal que esta distopia acaba estabelecendo é o nível ao qual a ciência a serviço de grandes corporações que só visam o lucro, chegou para desenvolver um ser como Major. Antes de habitar seu corpo cibernético ela era uma adolescente que havia fugido de casa e se opunha à forma como a tecnologia estava se estabelecendo em sua sociedade. Então,

ela é capturada por uma grande corporação que deixa vivo apenas seu cérebro, que é colocado num corpo completamente cibernético. Ela descobre que a empresa já havia feito centenas de outros tipos de “experimentos” com outros seres humanos. Ela havia sido a única bem sucedida e que inclusive o Mestre das Marionetes havia vivido com ela quando eram humanos e também já havia sido uma dessas tentativas da empresa que foi descartado por eles.

Diante de todos os conceitos de utopias, distopias, distopias críticas e antiutopias ou pseudodistopias que foram expostos, percebemos que as principais produções audiovisuais de ficção científica na contemporaneidade são distopias ou pelo menos estão dentro de uma perspectiva distópica. Porém, isso também não significa que todas as produções de ficção científica são distopias ou que os conceitos estão indissociáveis. Consideramos raros os filmes que são puramente utopia, como existem algumas obras literárias que são.

Percebemos que os filmes de ficção científica se voltam para distopias, para refletir os medos e a preocupação com a crise ambiental, a aceleração das desigualdades sociais, o desenvolvimento acrítico da tecnologia de forma geral e da inteligência artificial e o controle social que as grandes empresas possuem. Sobre tudo a preocupação com o sistema neoliberal desenfreado que molda nossas vidas e que tudo coopta e corrompe até deixar pouca esperança de transformação social.

Tendo em vista que muitos filmes que trabalhamos neste capítulo foram produzidos no seio da indústria audiovisual americana que representa a estrutura neoliberal contemporânea, as críticas a esse sistema podem se esvaziar e não estão presentes em todos os filmes distópicos, sobretudo quando não há possibilidade de mudança, mas apenas aceitação do *status quo*. Este é o caso das antitopias ou das pseudodistopias, como discute Moylan. Consideramos como mais significativas as distopias que propõem caminhos e alternativas em meio ao pesadelo, como as distopias críticas.

Citamos neste capítulo, as distopias filmicas internacionais mas o foco deste estudo são as distopias brasileiras. Como veremos, as distopias brasileiras são muito diferentes das americanas, sobretudo no que se refere a questões tecnológicas devido aos orçamentos muito menores das produções brasileiras e do próprio contexto político social do país. Assim como a maneira que os filmes se relacionam a questões do próprio gênero de ficção científica na contemporaneidade. Veremos a seguir como esses conceitos se aplicam ao cinema brasileiro de ficção científica cujas principais produções têm se voltado às distopias. Iremos apresentar as principais dificuldades atreladas ao desenvolvimento da ficção científica no Brasil e como as distopias tem refletido as principais angústias políticas e sociais que o país tem atravessado.

4 CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO CIENTÍFICA

Existe um apagamento muito evidente sobre o cinema de ficção científica brasileiro da literatura acadêmica voltada para o estudo da ficção científica (que foca sobretudo nas produções audiovisuais). E além disso, uma carência de estudos específicos sobre o tema, tem sido um grande desafio para a escrita do presente capítulo.

The Historical Dictionary of Science Fiction de Brian Stableford que engloba um período desde o começo do cinema até a data de publicação do livro (1818-2009), não há menção alguma sobre o cinema de ficção científica brasileiro. As poucas menções aos cinemas periféricos e especificamente latino americanos são feitas a filmes do México como *La momia azteca contra el robot humano* (1957), *El planeta de las mujeres invasoras* (1965), *Santo Enmascarado de Plata vs. La invasión de los marcianos* (1966) e *Sleep Dealer* (2008).

Em *Simultaneous Worlds: Global Science Fiction Cinema* de Jennifer Feely e Sarah Ann Wells publicado em 2015 a propaganda do livro diz que a obra “desafia a noção de que o cinema de ficção científica é em grande parte um gênero ocidental, concentrando-se em cinemas e culturas de Cuba à Coreia do Norte que não são tradicionalmente associadas à ficção científica. Este é o primeiro volume a trazer uma lente transnacional e interdisciplinar para o cinema de ficção científica”. Entretanto, o livro não traz análise alguma sobre o cinema brasileiro de ficção científica, mesmo na parte dedicada ao sul global.

Segundo Redmond (2009, p. 143): “Os filmes de ficção científica são agora produzidos ou co-produzidos por quase todos os países com uma indústria cinematográfica, com notáveis sucessos emergentes na Europa, Japão, Coreia do Sul, Austrália, Hong Kong, Canadá, Rússia e Índia. O autor, entretanto, não menciona nada sobre o Brasil ou qualquer outro país latino americano.

Como coloca Bodhisattva Chattopadhyay (2013) o problema do anglocentrismo é olhar apenas para determinadas literaturas e não outras, certos trabalhos em detrimento de outros. O autor defende que os gêneros sejam vistos como móveis mutáveis ao invés de geo espacialmente fixos.

Por exemplo, a polêmica teoria da difusão de George Basalla sugere um centro colonial metropolitano de ciência e um processo de difusão pelo qual esta ciência se espalhe para o resto das nações colonizadas. De acordo com o modelo Basalla, a ciência é uma criação do moderno Oeste. Em resposta, historiadores da ciência, como Roy MacLeod, sugeriram o conceito de uma “metrópole em movimento”, argumentando que a ciência metropolitana não é específica de uma localização geográfica: “não apenas a ciência de Londres ou Paris ou Edimburgo, mas também a ciência de Calcutá ou Cairo. ” Ou seja, a ciência metropolitana é um “Maneira de fazer ciência” em que diferentes localizações geográficas amarradas ao colonialismo participam, e que nasceu desses processos coloniais por meio da negociação constante entre as exigências imperiais, absorção e transformação do conhecimento

local em novos vocabulários, por meio de tecnologias em evolução e por meio da recriação de estruturas institucionais orientadas para as necessidades da governança colonial. (CHATTOPADHYAY, 2013, p. 214)

John Rieder (2008) propôs ler a emergência da ficção científica por meio da dominação colonial. “Os estudiosos concordam que o período mais fervilhante da expansão imperialista no final do século XIX é também um período crucial para a emergência do gênero. A ficção científica ganha visibilidade justamente nos países mais envolvidos em projetos imperialistas como França e Inglaterra, e depois se populariza nos Estados Unidos, Alemanha e Rússia que também foram países que entraram mais e mais numa competição imperialista mais séria” (RIEDER, 2008, p. 3)

Entre a época de Cyrano e aquela de H. G Wells, aqueles contatos envolveram o mundo em um sistema eurocêntrico de comércio e poder político. Os europeus mapearam o mundo não europeu, estabeleceram colônias neles, compraram e venderam seus habitantes e governaram sobre eles. Nesse processo, eles também desenvolveram um discurso científico sobre cultura e humanidade. Esse entendimento da evolução humana entre a cultura e tecnologia teve um papel fundamental no trabalho de Wells e seus contemporâneos que depois veio a ser chamado de ficção científica. (RIEDER, 2008, p.3)

Rieder discute que a popularização das narrativas sobre viagens ao espaço estão totalmente relacionadas à expansão imperial já que refletem a exaustão com que vários lugares do mundo já são conhecidos e explorados, e “como não tem mais espaço no mundo para exotismo radical e território não explorado, os escritores inventam outros lugares para exploração.” (RIEDER, 2008, p.4) Esse fator colonial atrelado ao gênero de ficção científica, já que segundo Rieder o surgimento e a expansão do gênero aconteceu justamente em países com projetos imperialistas mais sérios, pode ser considerado um dos primeiros obstáculos ao desenvolvimento do gênero no Brasil.

Ginway (2005) discute o estigma relacionado ao gênero de ficção científica no Brasil, quando defende que a “ideologia do imperialismo forneceu o caldo de cultura propício ao desenvolvimento da FC e por isso o gênero não encontra aqui o mesmo terreno fértil que países do hemisfério norte”. “A ficção científica brasileira também sofre da idéia de que um país do Terceiro Mundo não poderia autenticamente produzir tal gênero, e das atitudes culturais elitistas que prevalecem no Brasil” (GINWAY, 2005, p. 27 apud SUPPIA, 2007, p.2).

Ginway fala sobre os preconceitos que o gênero possui no Brasil:

A ficção científica brasileira, eu creio, tem sofrido duplamente, primeiro por suas associações com “arte baixa” e ficção popular, e segundo, por ser um gênero imaginativo em um país que dá um alto valor ao realismo literário. A popularização do realismo mágico e do fantástico tão prevalente em outros países da

América Latina não é um princípio dominante na literatura brasileira. (GINWAY, 2005, p.29)

Apesar de Ginway tratar da literatura, Lyra e Santana (2008) também refletem essa predominância de um aspecto realista no cinema brasileiro que acaba rejeitando outros tipos de gêneros tradicionais, tidos como “ultrapassados e pouco representativos da nossas especificidades”:

Considerando, ainda, o estado atual da produção cinematográfica no nosso país, a qual vem demonstrando tendência para uma vertente de realidade facilmente verificável nos últimos anos e que tem seu referencial não só na alta taxa de produção e realização dos documentários, mas também em filmes de ficção que se querem brasileiroamente “realistas” ao reproduzirem dramas e aspectos da história e da sociedade do país, verifica-se que esse “cinema da realidade brasileira” de hoje, se por um lado, resulta na tentativa de registro da busca de identidade; por outro acaba alijando dos interesses produtivos e empurrando para outras instâncias de produção certos modelos cinematográficos, como aqueles que são formatados nos gêneros tradicionais, tidos como ultrapassados e pouco representativos de nossas especificidades. (LYRA; SANTANA, 2008, p. 7)

Cánepa (2007) cita a raridade e a dificuldade dos estudos de gênero no cinema brasileiro que também é percebida por outros pesquisadores que estudam os gêneros no cinema brasileiro como Zuleica Bueno, Alfredo Suppia, Ana Karla Rodrigues e Rodrigo Pereira.

Todos esses pesquisadores apontam a raridade dos estudos de cinema brasileiro feitos pelo viés do gênero. Provavelmente em virtude de todas essas dificuldades práticas, mas também de uma determinada visão de cinema, desde que os estudos de cinema brasileiro começaram a existir de maneira permanente, sempre houve uma certa resistência, entre críticos, teóricos, historiadores e mesmo cineastas, a admitir o estudo de filmes brasileiros a partir desse ponto de vista, preferindo-se a análise por critérios autorais, e priorizando-se obras realizadas por uma elite de cineastas que não se identificavam (ao contrário, freqüentemente se opunham) ao modelo de cinema imposto pela poderosa indústria de Hollywood. (CÁNEPA, 2007, p. 426)

Neale (2000) discute como as próprias definições de cinema de gênero estão atreladas a Hollywood e ao cinema comercial, apesar de reconhecer a existência de outros gêneros não hollywoodianos e que muitas vezes os gêneros foram identificados apenas como esses tipos de filmes. Neale cita a definição de Barry Keith Grant de que “filmes de gênero são aqueles filmes comerciais que, por meio de repetição e variação, contam histórias familiares com personagens familiares em situações familiares.” (GRANT, 1986b, p. ix) Segundo Neale, Grant discute que os gêneros foram fundamentais para o “estabelecimento do cinema como uma instituição cultural e econômica, particularmente nos Estados Unidos, onde os estúdios de Hollywood logo no início adotaram um modelo industrial baseado na produção em massa”

No entanto, se (pelo menos por enquanto) aceitarmos que gêneros são simplesmente tipos ou tipos de filmes, não há razão lógica para excluir instâncias não americanas como a mitológica indiana, o filme de samurai japonês ou o wu de Hong Kong xia pan ou filme de jogo de espadas, ou instâncias 'não comerciais' ou não longas como

o documentário, o curta de animação, o filme de vanguarda ou o filme de arte. Embora se possa encontrar uma escrita que considere esses tipos de filmes de um ponto de vista genérico, a maior parte da escrita sobre gênero e gêneros no cinema tem como foco o longa-metragem comercial e Hollywood (NEALE, 2000, p. 7)

Mesmo que Neale reconheça os gêneros também presentes em instâncias não americanas como a indiana e japonesa, nenhuma menção é feita ao cinema brasileiro de gênero pelo autor. Internamente, nas pesquisas acadêmicas sobre os gêneros tradicionais no cinema brasileiro, existem preconceitos em relação a esses estudos geralmente associados a algo menor. Suppia (2006) também chama a atenção para as dificuldades de pesquisa sobre a ficção científica no cinema brasileiro, já que não temos “uma prática continuada de cinema de ficção científica, nem tradição de crítica e de pesquisa no gênero, seja no cinema ou na literatura.” (SUPPIA, 2006, p. 2)

Como discute a autora Angela Prysthon (2015) associando o conceito de frivolidade ao estudo de gênero: “a frivolidade cinematográfica está classicamente associada ao mundo do entretenimento e aos padrões do cinema de gênero. E, nesse sentido, quase sempre demonizada como algo menor, como algo a que “falta densidade” (PRYSTHON, 2015, p. 67).

É quase com culpa que nos debruçamos sobre os universos da cultura pop, sobre os objetos mais “desprezíveis” e banais da indústria cultural. Pelo menos no que se refere ao território acadêmico, o entretenimento é ainda demonizado como o avesso da educação, como o extremo oposto do conhecimento, como o outro da alta cultura. Quase que imediatamente é feita a equalização entre entretenimento e frivolidade, entre cultura pop e superfície, e, fundamentalmente, entre os elementos que compõem esta camada de objetos e a cultura de consumo. (PRYSTHON, 2014, p.56 apud PRYSTHON, 2015, p. 67)

Mesmo diante deste contexto pouco favorável, temos visto uma produção maior do gênero de ficção científica no cinema brasileiro nos últimos 10 anos, sendo que uma parte muito significativa desta produção são de distopias. Por este motivo, esta dissertação foca os filmes lançados a partir de 2014 até 2021.

Consideramos 2014 um ano chave pois é o ano de lançamento de *Branco Sai, Preto Fica* (2014, Adirley Queirós) que consideramos como um marco na produção do cinema brasileiro contemporâneo de ficção científica. Mesquita (2015) destaca o hibridismo em sua análise de *Branco Sai, Preto Fica* e outros trabalhos recentes (lançados a partir do ano de 2010) que possuem traços documentais em diálogo com gêneros industriais. “Resultam dramaturgias realistas híbridas, empenhadas em figurar aspectos precários da experiência social em grandes cidades brasileiras, como a segregação espacial e a falência da vida em comum”. (MESQUITA, 2015, p. 89)

Assim como Mesquita (2015), Prysthon (2015) também percebe uma maior recorrência ao artifício e ao uso dos gêneros tradicionais mais associados ao entretenimento

no cinema brasileiro contemporâneo que para a autora têm produzido uma espécie de “realismo sob rasura” em contraposição ao realismo preponderante da década de 2000.

O realismo preponderante da década de 2000 — tanto no cinema mais mainstream, como nas visões mais alternativas (que têm seu epítome na recentemente alcunhada “tiradentização do cinema brasileiro”, referência ao festival que ocorre anualmente na cidade de Tiradentes) — vai cedendo lugar a narrativas mais ambíguas, a uma espécie de “realismo sob rasura”. Ou seja, o artifício, a frivolidade como estratégia para dilacerar, sublinhar e criticar o real (e aqui gostaria de ressaltar que não quero dizer que na década passada não tenham sido realizados filmes que elaboraram tais estratégias, mas estou falando de predominâncias e maiores recorrências). Fiquei pensando em como existe uma espécie de choque em alguns filmes. Choque deliberado entre o realismo e o artifício excessivo que desarticula e desestabiliza os efeitos de real pressupostos em plots mais banais. Tal embate é possivelmente o que põe a nu o dispositivo cinematográfico, sem, contudo, descartá-lo, ou seja, sem descartar a ilusão, sem abandonar o artifício — filmes imbuídos de artifício, de ilusionismo, mas que estão permanentemente pondo à prova a própria ideia de ilusionismo. Há vários exemplos do que poderíamos chamar de novo “artificialismo” do cinema brasileiro, ou mesmo de uma revitalização do cinema de gênero (o musical, o horror, o filme biográfico, o filme “espírita” e, sim, mesmo as comédias da Globo Filmes). (PRYSTHON, 2015, p. 68)

Ou seja, a produção de gênero a qual esta dissertação se vincula está ligada a uma tendência mais ampla do cinema brasileiro da última década em produzir narrativas híbridas que usam do realismo social que já é uma tradição do cinema brasileiro em diálogo com gêneros industriais, sobretudo ligados ao fantástico como a ficção científica e o horror, e em menor medida a fantasia. Em seu estudo sobre a literatura brasileira de ficção científica, Mary Elizabeth Ginway discute os preconceitos associados ao gênero no Brasil.

A ficção científica poderia ser considerada “inautêntica”, ou seja, não representativa da cultura brasileira. Como um gênero que cresceu a partir das sociedades industrializadas, talvez ele seja melhor visto como o que Roberto Schwarz chamou de “idéias fora do lugar”, i.e., um exemplo da importação de modelos literários estrangeiros ao Brasil. (GINWAY, 2005, p. 30)

A ideia de inautêntica e de importada, aos poucos está caindo por terra na produção audiovisual brasileira recente. Porém, o cinema é um meio diferente da literatura e a forma como o cinema trabalha com o gênero da FC também é. Por exemplo, Ginway (2005) faz uma análise de como mitos culturais brasileiros foram sendo perpetuados na literatura de ficção científica brasileira (1960 a 2001) como o “mito da democracia racial, do Brasil como um paraíso tropical, os brasileiros como um povo sensual e dócil, e o Brasil como um potencial para a grandeza como nação.” (GINWAY, 2005, p. 16)

Esses mitos citados por Ginway são totalmente destruídos na produção audiovisual brasileira de ficção científica distópica. Por exemplo, um filme como *Branco Sai, Preto Fica* reflete como o racismo e a segregação social são latentes e ainda piores no futuro, onde toques

de recolher, estados de sítio, e exigência de passaportes de acesso à Brasília impedem e cerceiam os habitantes das periferias, cuja maioria é negra, de acessarem o Plano Piloto, Brasília.

Ginway argumenta que a ficção científica brasileira narra um “deslocamento”, um movimento de ir e vir entre centro e periferia. A autora faz uma defesa em relação à ficção científica. Para ela: “Ao invés de condenar a ficção científica brasileira como um empréstimo cultural, ela poderia ser vista como uma ferramenta útil para desconstruir narrativas literárias e históricas, e dar outras formas às fronteiras entre as literaturas nacionais e internacionais”. (GINWAY, 2005, p. 35)

Como discute Alfredo Suppia (2007), o desenvolvimento da Sci-fi no Brasil enfrentou alguns obstáculos, dentre eles a concepção equivocada de relacionar o gênero de antemão aos efeitos visuais e grandes orçamentos, fazendo com que freqüentemente os produtores descartassem os projetos. A história da ficção científica no Brasil é marcada por preconceitos e visões equivocadas ainda na literatura, sendo esses preconceitos transpostos ao cinema de uma maneira ainda mais complexa pois o cinema é um meio que necessita de mais de recursos orçamentários para sua produção assim como um trabalho em equipe, que muitas vezes acaba sendo numerosa.

É assim que Vieira (2006) vê um dos grandes obstáculos ao desenvolvimento do gênero no Brasil. Segundo o cineasta, produtores brasileiros costumam rejeitar de antemão projetos de ficção científica pelo medo de se lançar à odisseia dos efeitos especiais (VIEIRA, 2006). De acordo com o escritor Lodi-Ribeiro (2006), o fraco desenvolvimento do cinema de ficção científica no Brasil [...] “talvez se dê em função da persistência de uma noção equivocada de que são necessários efeitos especiais grandiosos para se contar uma boa história de ficção científica. Noção equivocada típica de quem tem pouca intimidade com o gênero”. (SUPPIA, 2011, p. 156)

Suppia (2011) argumenta que o cinema brasileiro “costuma sempre fracassar toda vez que tenta emular o cinema americano” (SUPPIA, 2011, p. 156). E que os cineastas brasileiros deveriam se voltar mais para roteiros realmente criativos deixando de lado o modelo blockbuster cheio de efeitos especiais. A crítica do autor também se deve ao fato de muitos filmes de ficção científica brasileiros da nossa história serem cópias de filmes de sucesso. Porém, a partir de 2010 vemos que as produções audiovisuais brasileiras de FC que mais se destacaram foram justamente as que desenvolveram narrativas mais sérias e usaram o gênero de uma forma mais política, recorrendo às distopias.

Mesmo nesse cenário não favorável ao desenvolvimento da ficção científica no cinema brasileiro, pouca quantidade de estudos e um preconceito interno em relação aos

estudos de gênero e aos filmes brasileiros associados aos gêneros industriais, a ficção científica continuou existindo e sendo produzida em diferentes contextos históricos no Brasil. Suppia (2006) percebe recorrências da ficção científica desde a proto ficção científica hibridizada com a comédia, filmes que exploravam o “fascínio tecnológico sob a roupa da comédia”, porém segundo o autor, só com a chegada do cinema sonoro é que se pode falar em um cinema de ficção científica mais sério no país.

É importante ressaltar que o presente estudo também não adota uma noção pura de compreensão da ficção científica e os próprios filmes que analisamos são bastante híbridos, sobretudo *Bacurau*, e nem consideramos que exista uma definição pura de ficção científica mesmo os filmes que são considerados clássicos do gênero. Assim como as discussões no capítulo 1 mostraram as dificuldades e problemáticas de definição da FC até mesmo em relação aos outros gêneros associados ao fantástico. Essa mesma compreensão é colocada por Suppia e também por Cánepa (2008) em sua conclusão da sua tese de doutorado. Os filmes que descrevemos e intitulamos aqui como ficção científica podem ser passíveis de mais de uma classificação.

Quando analisamos as ocorrências das distopias na história do cinema brasileiro, vemos algumas ocorrências mas que não eram tão frequentes quanto as produções distópicas produzidas de 2014 em diante, por exemplo.

Suppia (2006) percebe duas correntes principais na produção do cinema brasileiro de ficção científica, uma através da paródia se associando às chanchadas as produções predominantes da ficção científica na história do cinema brasileiro foram em sua associação com a comédia e a outra vertente, mais séria e mais rara são justamente as ecodistopias como *Parada 88: limite de alerta* (1978, José Anchieta) e *Abrigo Nuclear* (1981, Roberto Pires). Como nosso foco são as distopias mais recentes, de 2014 em diante, iremos apenas citar algumas produções.

Uma das distopias citadas por Suppia (2006) é *Parada 88: limite de alerta* (1978, José Anchieta). A história se passa em dezembro de 1999, nove anos depois da explosão de fábrica que poluiu o ar com substâncias tóxicas. Nesse futuro distópico, as pessoas se movimentam dentro de túneis plásticos que interligam a cidade e precisam também pagar pelo ar que respiram. As pessoas que não pagam não simplesmente são aterrorizadas por motoqueiros usando máscaras de gás.

Também motivado por questões ambientais, *Abrigo Nuclear* (1981, Roberto Pires) apresenta um futuro distópico onde a população humana restante vive em um abrigo subterrâneo por conta da contaminação da superfície por radiação. O abrigo é comandado

com uma espécie de ditadura na qual a comandante Avo mantém tudo sob seu controle e rígida hierarquia tenta fazer com que as pessoas nunca saibam que já habitaram a superfície.

Até aqui entendemos as dificuldades, os preconceitos ligados à ficção científica brasileira. Para reforçar, nosso foco é o cinema contemporâneo distópico de 2014 a 2021 cujas produções iremos analisar mais adiante. Para que possamos responder ao nosso problema de pesquisa: Como o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo tem recorrido às distopias para representar os problemas do contexto político/social do país?, iremos a seguir trazer um breve contexto político e social do Brasil, sobretudo a partir de 2016.

4.1 Breve contexto político e social do Brasil hoje e da sua produção audiovisual

Para responder ao nosso problema de pesquisa (como o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo tem recorrido às distopias para representar os problemas do contexto político/social do país?), é necessária uma breve contextualização do contexto político e social do Brasil, sobretudo dos eventos que sucederam o impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff em 2016 e que culminaram na eleição do atual governo (2018-2022).

A produção audiovisual de ficção científica no Brasil enfrenta problemas anteriores à produção audiovisual no país de maneira geral. O Brasil como país periférico e colonizado, possui graves problemas sociais, econômicos e estruturais gerados pela colonização que influenciam em todos os âmbitos inclusive na produção audiovisual. O mercado cinematográfico brasileiro sofre ainda o estrangulamento pelo mercado audiovisual americano que domina as janelas de exibição. Os EUA desfrutam de uma indústria cinematográfica consolidada e extremamente lucrativa com conglomerados midiáticos e empresas privadas, que trabalham no esquema de franquias em que existe uma periodicidade das produções e um alto investimento em marketing com diversos produtos derivados dos filmes, como o caso de *Star Wars*.

No Brasil, a maior parte dos filmes de ficção científica são iniciativas individuais de cineastas que conseguem viabilizar suas produções a partir das leis públicas de incentivo que são as responsáveis pela atual existência do cinema brasileiro. O financiamento público para a cultura é extremamente atacado e está em constante ameaça pela linhagem dos governos neoliberais mais recentes, tendo em vista o desmonte dos órgãos públicos destinados ao cinema como a Cinemateca Brasileira, a Ancine e o próprio ministério da cultura que foi rebaixado apenas a uma secretaria na qual projetos de cunho democrático são vetados por não

estarem associados a ideologia do atual “governo”(2018-2022). Ou seja, produzir cinema no Brasil é um ato de resistência porque as condições para isso estão cada vez mais precárias.

Bolsonaro converteu o Ministério da Cultura em uma secretaria do Ministério do Turismo e transferiu o Conselho Superior do Cinema da estrutura do Ministério da Cidadania para a Casa Civil da Presidência da República, justificando que a mudança visava a combater o uso de dinheiro público em filmes como Bruna Surfistinha (2011), de Marcus Baldini (URIBE, 2019). A meta do governo é cortar o financiamento para o setor (redução de 43% do Fundo Setorial do Audiovisual) e extinguir a Agência Nacional do Cinema (Ancine), cujo primeiro passo seria a transferência da sede do Rio de Janeiro para Brasília. O argumento de Bolsonaro é que não “cabe ao Estado patrocinar o cinema”, embora a agência não seja responsável pela produção de filmes, tendo apenas um papel regulador. Além disso, acompanhamos ataques a obras específicas, tais como: Marighella (2019) de Wagner Moura – cinebiografia do guerrilheiro comunista Carlos Marighella –, além de Greta (2019), de Armando Praça e Negrum (2019), de Diego Paulino – filmes voltados às temáticas LGBTQI+ e da negritude (CULTURA, 2019 apud SPYER, 2019, p. 95)

Essa atmosfera de instabilidade e de crise política, econômica e social que se iniciou de forma mais marcante com o golpe de 2016 através de um processo de impeachment que tirou do cargo a então presidente da república Dilma Rousseff, eleita de forma democrática pela população, culminou na eleição do atual governo (2018-2022) de extrema direita. Apesar de ter sido eleito por “vias democráticas”, investiu sobretudo em *fake news* para conseguir tal fato (DOMINGUEZ; BARROS; DOURADO; 2020)

No Brasil, após as eleições de 2018, fortemente marcadas pela propagação de fake news, uma sondagem demonstrou que 36% dos eleitores ainda acreditavam que o candidato à presidência Fernando Haddad (PT) havia criado o “kit-gay”, acusação mentirosa usada de forma reiterada pelo seu opositor Jair Bolsonaro (PSL), mesmo após proibição da Justiça Eleitoral. Adicionalmente, 15% acreditavam que Haddad havia defendido o incesto em livro, conforme afirmou uma publicação de Olavo de Carvalho, youtuberultraconservador brasileiro. Apesar de ser difícil atestar relação de causalidade entre consumo de *fake news* e resultados eleitorais, no curso da experiência eleitoral de 2018 do Brasil, esse tipo de informação falsa se nutriu da polarização política online latente para explorar vividamente disposições emocionais como bolsonarismo e antipetismo, de modo a beneficiar direta e, indiretamente, a candidatura de Jair Bolsonaro (DOURADO, 2020) e se estruturou em torno de conteúdo e de fontes hiper partidárias (RECUERO; SOARES; GRUZD, 2020). A eleição de 2018 no Brasil chegou a ser considerada pela Organização dos Estados Americanos (OEA) como o primeiro caso de distribuição massiva de fake news com o objetivo de influenciar votos. (DOMINGUEZ; BARROS; DOURADO; 2020, p. 4)

Dominguez, Barros e Dourado (2020) discutem que o país tem atravessado uma crise política aguda que começam desde as Jornadas de Junho em 2013, até a eleição conturbada e não aceita pela direita em 2014, o impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff, em 2016, a prisão de Lula em 2018 e naquele mesmo ano a eleição Jair Bolsonaro e “o próprio governo de extrema-direita exercido desde então.” (DOMINGUEZ; BARROS; DOURADO; 2020, p.5)

Desde então, com a pandemia da COVID 19, tendo o Brasil a pior gestão da pandemia no mundo, o país chegou a mais de 600 mil mortes por covid tendo atual governo uma postura negacionista, contra a ciência, contra a democracia e as instituições democráticas, contra a

vacina, influenciando a população a tomar medicação sem eficácia comprovada contra a doença. A pandemia em si já pode ser considerada uma distopia em si, cujos efeitos são ainda mais graves para as pessoas pobres devido à péssima gestão política. Como coloca Berchez (2021):

A distopia significa lugar ruim, sobretudo, em termos sociais e políticos; neste sentido, é inevitável lembrarmos de lugares ruins quando nos deparamos, por exemplo, com notícias de que a gestão política do Brasil frente à pandemia de SARS-CoV-2 vem sendo reiteradamente considerada uma das piores do mundo, tendo por base fatores como o colapso das redes hospitalares, a realização de menos testes para detectar a infecção, o boicote das recomendações dos órgãos de saúde e a subnotificação e suas implicações (entre elas, o afrouxamento da quarentena, na medida em que se acredita em estarem reduzindo os casos da doença e que já se é não somente possível como necessário retomar um suposto curso de normalidade cotidiana) (BERCHEZ, 2021, p. 95)

Além disso, a população convive com uma inflação que tem a sua pior alta em vinte anos. A fome assola hoje cerca de 40% da população brasileira. Sem falar na destruição do meio ambiente e da Amazônia, cujo desmatamento foi o maior em muitos anos. O desemprego em massa e a precarização do trabalho também têm se agravado. Esse cenário de angústia, de destruição, apocalipse e o sentimento de que “o mundo está acabando” que vem se estabelecendo no país têm influenciado sobretudo nas distopias no cinema brasileiro.

Como descreve Soares (2020), estamos vivenciando uma transição autoritária a partir do golpe de 2016, e o ataque aos direitos trabalhistas com a reforma trabalhista, ataque à previdência pública, o avanço e a capacidade de mobilização da extrema direita, demonstram que há um avanço do fascismo hoje com a capa de neoliberalismo.

Na senda de Florestan Fernandes (1976; 1981), é possível afirmar o caráter do Estado autocrático-burguês cuja institucionalidade política sofre um processo acelerado de recomposição em favor do reforço e ampliação de seus elementos autoritários e fascistas e em detrimento de seus elementos democrático-representativos, configurando o que podemos caracterizar como uma “transição autoritária”. Porém, como bem assinala o historiador David Maciel (2019; 2020), a dinâmica autoritária ganha novo ritmo a partir do golpe de 2016 que destituiu a presidenta Dilma Rousseff. De lá para cá, medidas como o reforço da tutela militar sobre o governo, os ataques aos direitos sociais e trabalhistas (reforma trabalhista, lei de terceirização, reforma da previdência) e à própria capacidade do Estado de executar políticas econômicas anticíclicas e garantir direitos sociais (lei do teto de gastos), a nova lei eleitoral (que escamoteia o financiamento eleitoral pelas empresas por meio das doações individuais), a manipulação política e eleitoral da Lava Jato, o avanço mobilizatório da extrema-direita, a aplicação de uma versão ainda mais extremada do neoliberalismo, entre outras, demonstram que há um avanço acelerado das perspectivas autoritária e fascista (MACIEL, 2019). O governo de Jair Bolsonaro é expressão real dessa ofensiva da direita neofascista e reacionária que busca proteger os interesses dos grandes banqueiros e capitalistas em detrimento dos trabalhadores. (SOARES, 2020, p. 181)

Para que entendamos o contexto dos filmes brasileiros de ficção científica que analisamos enquanto distopias, é necessária uma contextualização sobre o contexto histórico do Brasil atual, como também descreve Soares (2020) quando analisa *Bacurau*. Tanto *Bacurau* (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles) quanto *Divino Amor* (2019, Gabriel Mascaro) foram gravados antes da eleição do atual governo, porém são premonitórios dos problemas intensificados no atual contexto brasileiro como o crescimento e o poder político dos evangélicos no filme de Mascaro e a do estado que fomenta a necropolítica como em *Bacurau*.

Maciel (2019; 2020) classifica o governo Bolsonaro como um governo de extrema-direita com tendências fascizantes, unificado em torno de três eixos: o aprofundamento da escalada autocrática iniciada anteriormente e aprofundada após o golpe de 2016, a aplicação do programa neoliberal extremado e de uma pauta sócio-cultural-educacional moralista, anticomunista, fundamentalista cristã, racista, machista, misógina e homofóbica, além de anticientífica e historicamente negacionista. É um governo composto por variadas forças do campo político conservador alçadas ao poder por conta do golpe de 2016 e seus desdobramentos e da profunda crise do sistema de representação política por que passa o país: bolsonaristas/olavistas (milicianos, militares de baixa patente, policiais, carreiristas, juízes, procuradores, charlatões e ativistas do submundo digital, comerciantes e proprietários rurais); militares saudosos da Ditadura Militar (“Partido Militar”); membros do “partido do Judiciário” oriundos da operação Lava Jato, neoliberais extremados oriundos do sistema financeiro (“Partido Financeiro”), políticos da direita tradicional vinculados à grande propriedade rural, às igrejas neopentecostais e à segurança pública (“Partido fisiológico”, bancada BBB). Em certa medida, Bolsonaro é uma síntese de todas essas forças, radicalizando o componente autocrático e fascista presente em todas elas. (apud SOARES, 2020, p. 182)

Mesquita (2017) faz uma análise sobre *Branco Sai, Preto Fica* (2014) de Adirley Queirós, um filme ao qual iremos nos deter mais adiante, que traz personagens negros marcados pela violência do estado em futuro distópico onde a segregação entre o centro e a periferia se intensifica. A autora faz referência a Pierre Bourdieu em uma conferência em 1997 fala que “a precariedade está em toda parte, fruto de um estado geral e permanente de insegurança, causado pelo desemprego e a precarização do trabalho em escala mundial.”

Na experiência subjetiva, ao tornar o porvir incerto, a precariedade interditaria “o mínimo de crença e esperança no futuro que é preciso ter para se revoltar, sobretudo coletivamente, contra o presente”. Ela teria, portanto, efeitos anti-utópicos. Algo próximo ao que François Hartog (2013) indica como um dos traços definidores do “presentismo”, regime de historicidade no qual o “presente se impõe como único horizonte”, sobretudo quando vivenciado pelos socialmente desfavorecidos: “a permanência do transitório, um presente em plena desaceleração, sem passado – senão de um modo complicado (mais ainda para os imigrantes, os exilados, os deslocados) e sem futuro real tampouco (...). O presentismo pode ser, assim, um horizonte (...) fechado em uma sobrevivência diária e um presente estagnante”. (MESQUITA, 2017, p. 92)

Para Feix (2021) o fascismo está inexoravelmente associado ao bolsonarismo e segundo o autor já era possível vislumbrar “sintomas do ideário fascista manifestos nos filmes brasileiros produzidos antes da eleição de Jair Bolsonaro à Presidência da República – como se esses filmes anteviessem esse ideário”. (FEIX, 2021, p. 3) Feix cita, por exemplo, *Tropa de Elite* (2007, José Padilha), já que o protagonista capitão Nascimento acaba ovacionado por ter proferido a frase “bandido bom é bandido morto”. Segundo Feix (2021): “Já estava evidenciada a adesão de parcelas significativas da sociedade à ferocidade autoritária punitiva uma década antes do bolsonarismo chegar ao poder” (FEIX, 2021, p. 8)

Nesse contexto, Hora (2020) resgata Kracauer (1985) e defende que seria possível analisar a fisionomia psicológica de um povo em determinado momento histórico a partir dos filmes, que cristalizam tendências inconscientes submersas na mentalidade coletiva. (KRACAUER, 1985, p.15 apud HORA, 2020, p. 7) A autora ainda defende que a Ficção científica, ao invés de prever do futuro, “a ficção científica pode promover a desfamiliarização do espectador em sua relação com o presente, estimulando uma postura crítica diante de catástrofes já em curso na atualidade” (HORA, 2020, p. 8).

Essa breve contextualização dos problemas sócio políticos do Brasil que aconteceu sobretudo a partir do golpe de 2016 é necessária para responder ao nosso problema de pesquisa que justamente entender como as distopias tem sido uma forma para abordar esses problemas reais do país. A seguir iremos trazer um breve panorama de algumas distopias no cinema brasileiro de ficção científica sobretudo a partir do ano de 2014 com o lançamento de *Branco Sai, Preto Fica* (2014, Adirley Queirós). Esse breve panorama não dá conta de todas as produções, tendo em vista que o foco da dissertação é a análise mais detalhada de *Bacurau* e *Divino Amor*, sendo este capítulo destinado às produções que também possuem semelhanças na abordagem mais política das distopias.

4.2 Distopias no cinema brasileiro de ficção científica

Quando pensamos na nossa atual realidade tanto em termos de Brasil quanto de mundo, já é uma realidade muito pior do que muitas distopias anunciaram. O desemprego, a fome, o desmatamento, a pandemia de Covid -19 que começou desde 2020 e já ocasionou mais de 600 mil mortes no Brasil e a política genocida do governo federal brasileiro torna nossa realidade distópica. O que acontece quando a distopia real se torna mais distópica do que a distopia ficcional? É possível imaginarmos utopias em meio ao caos e ao desespero que estamos vivendo?

Quando se trata do cinema brasileiro de ficção científica através das distopias, não temos uma produção tão numerosa devido todos os problemas relacionados a existência do cinema brasileiro e especificamente o cinema de gênero e a ficção científica. Entretanto, a tendência do cinema brasileiro de ficção científica de 2014 em diante é se voltar para as distopias. Ao longo da história do cinema brasileiro de ficção científica podemos citar algumas distopias como *Parada 88: limite de Alerta* (1977, José de Anchieta) e *Abrigo Nuclear* (1981, Roberto Pires), que foram especificamente eco distopias.

No cinema brasileiro contemporâneo, podemos citar a animação *Uma história de amor e fúria* (2013) de Luiz Bolognesi, *Branco Sai, Preto Fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2016) de Adirley Queirós, *A seita* (2014) de André Antônio, *Brasil S.A* (2014) de Marcelo Pedroso, os longas de Tavinho Teixeira como *Batguano* (2014) e *Sol Alegria* (2018) e os mais recentes *Bacurau* (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles), *Divino Amor* (2019, Gabriel Mascaro) e *Carro Rei* (2021, Renata Pinheiro). E as séries *3%* (2016-2020, Pedro Aguilera) e *Onisciente* (2020, Pedro Aguilera).

Branco Sai, Preto Fica (2014) de Adirley Queirós surgiu como documentário para tratar do fechamento do baile black do Quarentão na Ceilândia, cidade satélite da periferia de Brasília, após o massacre policial racista que assassinou e mutilou moradores negros que estavam no local. O filme traz personagens (Marquim do Tropa e Sartana) que foram vítimas da violência policial no Quarentão. O primeiro se torna cadeirante e o segundo tem sua perna amputada e usa uma prótese.

Nesse futuro distópico, a segregação entre o plano piloto e a periferia se intensifica e são exigidos passaportes de acesso à Brasília. A polícia impõe um estado de sítio na população da Ceilândia através de rondas noturnas e toques de recolher. Outro personagem, Dimas Cravalaças, é “agente terceirizado” do estado brasileiro do futuro de 2076 que vem ao passado para coletar provas dos crimes cometidos contra as populações negras e marginalizadas para mover um processo contra o estado brasileiro por esses crimes.

Segundo Cláudia Mesquita

Recorrer à ficção científica é, assim, articular camadas temporais, jogando com elementos utópicos e distópicos: de um lado, imaginar, de maneira ironicamente utópica, um “futuro” em que será feita a reparação dos crimes cometidos pelo Estado contra negros e pobres (meta da missão de Cravalaças). Essa especulação expõe, não sem malícia, a onipresença do Estado em Brasília, responsável direto pela expansão da periferia, ao incorporar, sob forma autorizada e “legal”, as rebeliões e lutas dos vencidos, sobretudo por moradia. De outro, como referido, o recurso à FC permite extrapolar características sombrias da atualidade, sugerindo a efetivação distópica de um modelo sócio-político de segregação e controle. Sitiados os pobres em seus guetos, vemos que a utopia passada (que moveu a construção da “cidade do futuro”) é reservada para uns poucos segmentos da sociedade, se muitos. (MESQUITA, 2015, p. 6)

Marquim se une ao DJ Jamaika, oferecendo-lhe passaportes falsificados de acesso à Brasília, para gravar músicas atuais de artistas da Ceilândia (Família Show e Dino Black) e ruídos da sua paisagem sonora para compor uma bomba sonora com todos esses áudios mixados que destrói Brasília.

Segundo Mesquita (2015) *Branco sai, preto fica* se apropria das histórias de Brasília e de Ceilândia de maneira livre e inventiva com fabulação e extrapolação ficcionais. E que o filme encontra nos temas e ícones familiares aos filmes de ficção científica potência para fazer frente a construção e ocupação de Brasília, concebida como uma suposta “utopia” cidade “modelo, uma imagem construída, não a partir das condições brasileiras existentes, mas do que se imagina que seria o futuro do país. (MESQUITA, 2015, p. 2)

“Se Brasília é pura ficção científica, como gosta de dizer Adirley Queirós, o documentário deve se transfigurar em ficção para lhe fazer frente.” (MESQUITA, 2015, p.6) “*Branco sai preto fica* se filia a um subgênero prolífico na ficção científica: aquele que põe em cena “cidades do futuro” (SUPPIA, 2002 apud MESQUITA, 2015)”. A autora se refere ao cyberpunk e cita os filmes: *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) e *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) – sendo esse último inspiração confessa de Adirley Queirós segundo Mesquita.

E o Estado da geopolítica encontrou em Brasília a sua capital ideal, a capital que lhe permite com mais facilidades pressionar o Congresso, impor leis e atos institucionais, evitar pressões populares no sentido de aprovar (ou recusar) leis, de manifestar-se frente a decisões do judiciário, ou do Executivo, etc. É a capital do isolamento dos governantes, da “segurança nacional” entendida como segurança do Estado forte e autoritário (VESENTINI, 2001, p.139 apud HORA, 2020, p. 3)

Quando Dimas mexe no seu container, diversos ruídos sonoros parecidos com vibrações de correntes de eletricidade realçam o fato de que aquele objeto não é o que aparenta ser. Se trata de uma nave espacial, o que se torna mais claro quando ele se comunica através do walkie talkie com a representante do futuro. No contexto de baixo orçamento da produção, R\$221 mil, usar um container como nave espacial é o que podia ser feito e ao mesmo se percebe o potencial de fabular do cinema de Adirley.

Notemos que, de um lado, os artefatos que caracterizariam o *novum* são, em BSPF, deliberadamente precários, reforçando a brincadeira intertextual e o vínculo documentário, origem do projeto. Não sem ironia, o filme opõe suas engenhocas (a exemplo da nave espacial de Cravalaças, um container de obra) à crença no progresso e na máquina depositadas na criação de Brasília, afirmando uma espécie de “anti-ficção científica (MESQUITA, 2015, p. 8)

Quando Marquim está dirigindo pela cidade, a programação da rádio é interrompida por uma voz eletrônica feminina que solicita o passaporte de acesso à Brasília. Salientando que uma guarda policial estará aguardando no próximo guichê e caso o motorista não possua o passaporte, deverá retornar ao seu núcleo habitacional. Em outra cena chave, Marquim está fazendo alguns ajustes em sua bomba e ouvimos o ruído de uma sirene, e uma voz masculina grave com efeito de alto falante e uma intensa reverberação, obriga que as crianças sejam retiradas das ruas e retornem às suas casas e que todos tenham em mão os seus documentos. Ouvimos também o ruído do giro das hélices dos helicópteros e ao término do comunicado, novamente a sirene.

Nessas duas cenas, fica evidenciado o teor distópico do filme em que se vivencia um estado de sítio com toques de recolher e a intensificação de um estado de segregação com exigência de passaportes para acesso à Brasília. Nas duas cenas se pode perceber a predominância do uso do som do fora de campo, sendo essa também mais uma estratégia que demanda menos recursos de produção, tendo em vista as limitações orçamentárias do filme.

O ícone da cidade é retratado pela literatura brasileira de ficção científica dos anos 60 sob uma luz positiva, de modernidade e progresso, como um “oásis de civilização que alimenta a ordem e a identidade cultural” (GINWAY, 2005, p.80). Em um dos romances de Jerônimo Monteiro, a cidade representada é uma clara referência à Brasília, como uma utopia futura. “Em concordância com as esperanças incorporadas na construção de Brasília, a cidade é representada como um espaço de interação e de civilização, que pode ser humanizado para trazer o maior benefício a todos” (GINWAY, 2005, p. 86).

Branco Sai, Preto Fica (2014) retrata exatamente o oposto disso, Brasília como uma cidade da segregação social e racial que expulsou todas as pessoas pobres, negras e na sua maioria imigrantes nordestinos que trabalharam na sua construção, para as periferias e as chamadas cidades satélites como é o caso da Ceilândia. No futuro distópico retratado no filme, Brasília intensificou ainda mais essa segregação e exige passaportes de acesso ao seu território.

Brasil S.A (2014) de Marcelo Pedroso é bastante alegórico tratado por Angela Prysthon (2017) como “uma alegoria semifuturística, um apocalipse brando e enigmático: como se fosse impossível escolher entre sonhar uma utopia e representar totalmente o pesadelo de uma distopia.” (PRYSTHON, 2017, p. 13) Sem explicações, nem diálogos, o filme mostra um aplicativo que permite que os carros sejam transportados por caminhões para driblar o trânsito do Recife. Ou ainda o que poderia ser considerado uma viagem ao espaço por um ex-cortador de cana cujo trabalho é substituído pelas máquinas.

Algumas cenas feitas com efeitos especiais digitais em que um templo religioso alça vôo como um espécie de foguete, e a “tradicional família brasileira” faz um piquenique em uma área de Recife que parece com o jogo *The Sims* ou uma maquete do projeto Novo Recife e viram pó quando olham para o sol que entra através da bandeira do Brasil cuja parte redonda foi cortada. Como Prysthon coloca “não sabemos se se trata de um documentário *freak* ou uma ficção científica extremamente entediante e plotless” (PRYSTHON, 2017, p. 14).

Com as peças múltiplas do cinema, a fruição de uma engrenagem mística entre Brasil premeditado e Brasil testemunhado, e o Nordeste de Brasil S/A talvez seja, num panorama contemporâneo, caso mais luminoso de dedicação a recriar, diretamente, esta imaginação teleológica de Brasil. A proposta ficcional de Pedroso é afinal uma posta em perspectiva alegórica da transformação histórica – do suposto arcaico em pretensão moderno, de um indesejado e superável passado em alarmado e frutífero futuro. Mas, sendo um claro – e fundamental – produto da crítica aos anos recentes de expansão econômica brasileira, em verdade o filme encontra, na missão espacial do cortador de cana, clara figura irônica para um nunca chegar a ser, vigente e duradouro. (MOURA, 2017, p. 22)

A seita (2014) demarca uma relação com a “distopia *queer*” (ANTÔNIO, 2017) na qual os ricos migraram para as Colônias Espaciais e apenas os pobres ficaram em Recife. No ano de 2049, um dândi sai das colônias e volta para Recife para vagar pelas ruínas da cidade e se relacionar sexualmente com habitantes do local. As ruínas e os edifícios antigos da cidade são usados como um cenário futurista pós-apocalíptico. A polícia das Colônias faz batidas constantes na cidade e as pessoas não saem à noite, pois muitas não voltam quando fazem isso. As colônias, apesar de não serem mostradas, são colocadas como um local no qual a elite vive confortavelmente. Fica claro que após exaurir os recursos da terra, resta apenas colonizar o espaço e viver num conforto acessível apenas para poucos.

Me parece que a noção de distopia, então, pode apresentar conexões fortes com o domínio do queer. O distópico, normalmente, dá medo, pois é aquilo que ameaça se estabelecer depois de algum “fim”: fim de alguma era, fim da humanidade, fim de uma forma determinada com que nossas sociedades são organizadas, fim de algo ao qual já nos sentimos seguros e habituados. (ANTÔNIO, 2017, p. 85)

Mais adiante o autor continua

Há, com efeito, filmes onde a distopia é apenas uma desculpa narrativa para se investigar a possibilidade utópica, a esperança do renascimento. Mas há filmes onde o distópico, onde o negativo, onde o queer são a própria condição de relacionar-se afetivamente com o mundo. Assim, enquanto uns estão tentando achar formas de se livrar das situações e contextos distópicos, outros – os queers –, talvez de maneira algo menos ingênua e menos romântica, estão explorando formas de existir completamente imbricadas com a distopia. Se há alguém tão marginal à ordem simbólica a ponto de saber de modo claro que o estado de exceção distópico e sombrio é, na verdade, a regra geral (e não algo que ameaça chegar um dia, caso fracássemos) este alguém é o queer. O *queer* anda pelas ruas de uma cidade

contemporânea como uma top model robótica desfila num show cujo tema é o futuro sombrio numa metrópole labiríntica e pós-humana. (ANTÔNIO, 2017, p. 86)

O trecho acima de André Antônio (2017) publicado no catálogo da mostra Brasil Distópico merece destaque. Primeiramente, a noção de que em muitos filmes a distopia é apenas uma desculpa para se investigar a possibilidade de utópica, e isso vimos no capítulo 2 com as distopias críticas, às quais essa dissertação trabalha de forma mais direta através de Bacurau, como será explicado mais adiante. Porém, o mais interessante para o autor são os filmes onde a própria condição distópica é a possibilidade do *queer* em se relacionar afetivamente com o mundo, e que o *queer* tenta existir em meio a essa distopia do agora, e não uma ameaça do que ainda virá.

Carro Rei (2021) de Renata Pinheiro se passa no interior de Pernambuco, em Caruaru, onde uma lei impede que carros antigos possam trafegar. Uno, o protagonista do filme é um jovem que nasceu dentro de um carro e isso o deu a habilidade de conseguir se comunicar com os veículos, que também falam no filme. Ele é filho do dono da Carroaru, uma pequena empresa que possui uma frota de táxis antigos.

A contragosto do pai, Uno vai estudar Agroecologia ao invés de administração. Uno decide pedir ajuda a seu tio (Matheus Nachtergaele) e o conta que consegue se comunicar com os carros e que esses estão vivos. Eles fazem uma reforma em um antigo Fiat Uno deixando-o com a aparência de novo, se tornando o Carro Rei.

O tio de Uno consegue criar um dispositivo para fazer com que os carros possam se comunicar com as pessoas. Uma insurgência começa a se criar através da transformação de carros antigos para que pareçam novos, roubando inclusive peças de carros novos da cidade. Liderados pelo Carro Rei, os humanos envolvidos se tornam ciborgues altamente manipuláveis dispostos a cumprir todas as suas ordens. O Carro Rei, acaba se voltando contra Uno ordenando que outro carro mate seus colegas da agroecologia. Eles acabam conseguindo se salvar e o jovem acaba quebrando o Carro Rei após ter sido preso por este em seu porta malas.

A crítica social sempre tão presente no cinema brasileiro contemporâneo, encontra no gênero de ficção científica uma potencialização, devido a características próprias de subgêneros da ficção científica como o cyberpunk: “um poder unido por minorias que se rebelam na camada mais *underground* da sociedade” (ELIAS, 2009, p. 21, tradução minha).

A insurgência contra o sistema, característica dos protagonistas do subgênero cyberpunk, no filme surge como uma aparente “revolução” que supostamente traria justiça para as pessoas mais pobres, mas acaba intensificando a ideia dos humanos como ciborgues

totalmente manipuláveis capazes de seguir quaisquer ordens do Carro Rei, através do uso das extensões e das ferramentas tecnológicas.

Ao invés de modificações corporais como são mais comumente vistas na ficção científica mais tradicional como as entradas de conexão à *Matrix* nos humanos, ou as modificações corporais nos humanos em *Ghost in the shell*, por exemplo. Essa relação do ciborgue como aquele dependente das extensões e dos dispositivos tecnológicos é também uma das estratégias que o filme usa para lidar com as suas limitações orçamentárias.

Assim como vários outros do cinema apresentados aqui do cinema brasileiro, o filme aparenta se passar no presente e não deixa claro seu período, mais uma estratégia de baixo custo. Mesmo quando a narrativa e personagens tentam argumentar em relação a alta tecnologia dos carros transformados, através de dispositivos criados para que os carros se comuniquem com as pessoas, a aparência desses dispositivos é simples, recorrendo assim mais à intenção dos aparelhos do que a sua apresentação. Esses dispositivos comunicacionais podem ser considerados *novum*.

Ao mesmo tempo, o filme se volta para esses elementos mais ligados à fantasia já que os carros falam, mas que se encaixam muito bem no tratamento de ficção científica dado ao filme. O filme não investe em efeitos especiais digitais, e seus efeitos são criados sobretudo através da direção da arte (ou seja, efeitos especiais analógicos on-screen, que provavelmente foi o principal gasto do filme) para a modificação dos carros, que no fim das contas só aparecem dois carros modificados. Apesar da Carruaru acabar se tornando a King's Car, uma nova concessionária de carros supostamente “novos” voltada ao trabalhador. A relação humano/máquina é bastante reforçada no filme, que mostra até mesmo uma cena de sexo entre uma humana chamada de Mercedes e o Carro Rei, ao som da música Automatic Lover (2018) de Dee D. Jackson.

Carro Rei é um dos poucos filmes brasileiros de ficção científica dirigidos por mulheres, os outros dois são *Acquária* (2003) de Flavia Moraes e *Kenoma* (1998) de Eliane Caffé. Ou seja, em termos de longa, passaram-se 18 anos desde *Acquária* para que uma cineasta brasileira pudesse lançar um longa de ficção científica. A falta de representatividade das cineastas brasileiras na ficção científica é gritante e chega a ser muito maior do que em outros gêneros como o cinema de horror brasileiro, por exemplo do qual têm surgido uma quantidade bem maior de cineastas mulheres como Gabriela Amaral Almeida, Bruna Carvalho Almeida, Clarissa Alppet, Juliana Rojas, Marina Meliande, Rosângela Maldonado, para ficar apenas com alguns exemplos.

Esse breve panorama teve como objetivo maior mostrar a tendência a produção de distopias que tem se intensificado no Brasil, sobretudo a partir de 2014 que é o nosso recorte. A seguir iremos realizar uma análise mais detalhada dos filmes *Bacurau* (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles) e *Divino Amor* (2019, Gabriel Mascaro). Ambos foram lançados no mesmo ano, e se complementam nas suas críticas e abordagens aos problemas sócio políticos do Brasil.

5 BACURAU: A FORÇA DA COLETIVIDADE EM MEIO AO CAOS

Bacurau (2019, Kleber Mendonça e Juliano Dornelles) trabalha os gêneros da ficção científica e do faroeste numa narrativa que se passa no interior de Pernambuco. Logo no início do filme se lê: “daqui a alguns anos, a oeste de Pernambuco”, fazendo referência justamente aos gêneros da FC e do faroeste (especificamente o *nordesten* ou faroeste macaxeira).⁴ O filme também faz uso do terror e especificamente do subgênero do *slash* e do *gore*. Assim como a relação com os filmes de ação também está presente. Existe uma apropriação muito sofisticada desses gêneros no filme, já que todos estão subordinados ao realismo brasileiro no cinema, tornando-os por vezes quase imperceptíveis (sobretudo a relação com a ficção científica).

A abordagem de ficção científica que o filme traz já que o futuro, não especificado em *Bacurau*, é um futuro próximo cuja maior parte da tecnologia que já temos hoje e algumas tecnologias “passíveis de existência” (MALMACEDA, 2021). E apesar da ficção científica poder se passar em diversas temporalidades e até mesmo no passado, o imaginário popular a associa quase que diretamente a um futuro um pouco mais distante e apresentando alguma espécie de tecnologia extremamente desenvolvida como para ficar com apenas um exemplo, inteligência artificial super desenvolvida.

O filme começa com uma visão do planeta terra visto do espaço em direção ao Nordeste do Brasil, até chegar em Pernambuco ao som da música *Objeto Não Identificado* de Caetano Veloso. Até surgir em fade uma pista de mão dupla na qual roda um caminhão pipa. Nos letreiros se lê: Oeste de Pernambuco, daqui a alguns anos. A história começa com a vinda de Teresa ao vilarejo que viaja no caminhão pipa de Erivaldo. Logo durante a viagem, a estrada esburacada que dá acesso a Bacurau acorda a personagem e vemos um acidente na pista e vários caixões sendo vendidos ali mesmo.

No caminhão pipa de Erivaldo tem um tablet que anuncia o pagamento de uma quantia para quem entregar Lunga, um cangaceiro queer contemporâneo que é chamado por vezes de ele e por vezes de ela. Tanto Erivaldo quanto Teresa são unânimes em afirmar que independente da quantia, não entregariam Lunga. Os dois param em um local onde podem olhar uma represa sendo vigiada por capangas do prefeito que atiram na direção dos dois quando percebem que eles estão observando ao longe pelos binóculos.

⁴ Segundo Matheus Arruda (2021) o *nordesten* ou faroeste macaxeira ambienta o western no sertão nordestino. As maiores expressões do gênero foram na década de 60 com Glauber Rocha com seus filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968).

Na entrada de Bacurau mora uma mulher trans, Darlene, com seus dois maridos que sempre comunica a população quem está chegando ao vilarejo. Teresa chega com uma mala cheia de vacinas para abastecer o posto de saúde de Bacurau e participar do enterro da sua avó Carmelita, matriarca do vilarejo. Damiano, morador do vilarejo e uma espécie de xamã do local, dá a Teresa uma semente que possui um efeito alucinógeno.

No velório de Carmelita (Lia de Itamaracá), está presente toda a população de Bacurau e vemos inclusive a narração do DJ Urso com seu paredão com a imagem da matriarca. Domingas (Sônia Braga), médica do posto de saúde, estava bêbada durante o velório e sobe em uma cadeira para estarrecer a quantidade de pessoas que estava lá, dizendo que Carmelita nunca havia feito bem nenhum e que se fosse o enterro da própria Domingas não teria tantas pessoas assim. Ela é retirada de lá por Isa, sua companheira com quem possui um relacionamento aberto.

Durante o cortejo, o DJ Urso coloca para tocar a música *Bichos da Noite* de Sérgio Ricardo e a população canta junto “são muitas horas da noite, as horas do bacurau, festa do medo e espanto, de assombrações num sarau”. Durante o enterro, Teresa tem uma visão do caixão da sua avó jorrando água.

No dia seguinte, é dia de feira e a população se prepara. A igreja serve de depósito onde as pessoas guardam algumas cadeiras. Isa abre o Museu, um lugar que conta como Bacurau foi formado por um grupo de cangaceiros. Pacote vai até a casa de Teresa e essa indica interesse em se relacionar sexualmente com ele. Eles conversam sobre um vídeo que está circulando na comunidade em que Pacote executa diversas pessoas em capitais diferentes do Brasil. Cenas mostram o cotidiano da população se preparando para a feira. Domingas atende uma senhora no posto, o DJ Urso dá informes à comunidade, um caminhão escolar antigo, agora abrigo de plantas, é cuidado por uma das professoras da escola, os michês e as prostitutas do vilarejo se banham e se arrumam. Na escola, a banda ensaia e o professor Plínio mostra aos alunos no tablet o mapa de bacurau, porém não encontra. Fica espantado pois diz que Bacurau sempre esteve no mapa e tenta procurar dentro da escola na grande TV mas também não acha.

Dois caminhões do prefeito Tony Júnior chegam ao local tocando seu *jingle* eleitoral. Uma espécie de remix de forró estilizado: “olha Tony Júnior que está chegando, é o amigo do povo, vai ser prefeito de novo.” Darlene avisa a população de Bacurau que o prefeito está chegando e todos rapidamente pegam suas coisas e vão para suas casas, interrompendo assim a feira. Tony Júnior para no centro do vilarejo, manda despejar uma pilha enorme de livros

usados e em péssimo estado de conservação, enquanto seus funcionários deixam algumas cestas básicas no chão, caixões e medicamentos.

O prefeito pega um megafone e tenta persuadir a população a votar antecipadamente nele através de um pequeno dispositivo eletrônico preto em sua mão que segundo Malmaceda (2021) trata-se de um dispositivo de escaneamento de retinas. Porém, sua investida é sem sucesso pois a população permanece em suas casas e ouvimos os xingamentos da população. Tony Júnior e seus comparsas levam Sandra, uma das prostitutas do local à força, já que essa demonstra não querer ir por conta de outras situações que já aconteceram no passado com esses homens. Domingas ameaça o prefeito caso ela volte ferida.

Enquanto Damiano está voltando de moto para sua casa depois de sair às pressas da feira por conta da vinda do prefeito, ele percebe no céu um objeto parecido com um disco voador de filmes americanos dos anos 50. O objeto persegue Damiano em seu trajeto, e o homem por sua vez não parece demonstrar surpresa alguma no que vê. O efeito sonoro da cena nos faz pensar que se trata de um disco voador, mas descobrimos depois que se trata de um *drone* e que esse aparelho já é comum no cotidiano da população nesse futuro próximo.

Durante a noite, os moradores se organizam num ponto central da comunidade, para dividir os alimentos e outros utensílios trazidos pelo prefeito, enquanto Plínio explica que os alimentos colocados na mesa já haviam passado pela triagem pois alguns vieram com a data de validade vencida com até seis meses além do prazo.

Domingas expõe publicamente que Teresa trouxe vacinas e que a comunidade agora está abastecida, com as vacinas contra pólio, tríplice e soro antiofídico. Domingas expõe também que Tony Júnior deixou uma caixa de remédios de Prazol 4 tarja preta, com distribuição gratuita e sem prescrição médica. Ela explica que o medicamento se trata de um inibidor do humor e comportamento disfarçado de um analgésico forte, consumido no Brasil inteiro em forma de supositório que é o que mais vende. Domingas explica: "faz mal, vicia e deixa a pessoa lesa." Ela também pede desculpas pelo mal comportamento no velório de Carmelita. Sandra volta para Bacurau e rapidamente se recolhe, sem explicar o que aconteceu. As pessoas da comunidade recolhem os alimentos.

Mais tarde, enquanto todos dormem, a população é surpreendida por uma manada de cavalos que passa solta correndo por Bacurau. No dia seguinte, dois moradores de Bacurau (Flávio e Maciel) vão entregar os cavalos na fazenda de onde eles saíram, já que ninguém da fazenda estava atendendo as ligações.

O caminhão pipa de Erivaldo chega cravado de balas vazando água que logo os moradores se aproximam para colocar em seus baldes. Pacote percebe que os dois que foram

até a fazenda podem estar correndo perigo e os liga para avisar, mas mesmo assim eles vão. Ainda falando com Pacote no telefone, eles veem dois motoqueiros forasteiros (brasileiros do sudeste) chegam ao vilarejo com roupa de trilha chamativas e usando capacetes. Darlene anuncia os dois à população.

Quando chegam em Bacurau vão até um bar local que instalam um dispositivo às escondidas debaixo do balcão que tira o sinal de internet e telefônico da cidade. Com cara de nojo e com ar de superioridade perguntam sobre um refrigerante local que se recusam a comprar. Perguntam sobre o que é bacurau, e a nativa responde que se trata de um pássaro noturno e “brabo”. E quando questionam: “quem nasce em Bacurau é o que? ... um garoto responde: é gente... Quando saem do bar, Teresa e Pacote desconfiam dos dois pois eles se recusam a ir até o museu quando são convidados por Teresa e também falam que a cidade está sem sinal. Sendo que os nativos desconfiam pois o lugar está sempre com sinal. O tocador de viola tira onda dos dois dizendo que eles se acham superiores porque são do sudeste.

Enquanto isso, dois moradores de Bacurau vão até a fazenda de onde saíram os cavalos e encontram toda a família assassinada dentro do carro e da casa. Eles voltam para Bacurau para avisar a população, mas são surpreendidos pelo casal de forasteiros que perguntam de onde eles vieram, se estão com o celular, sacam as armas e executam os dois nativos. O assassinato dos dois é exibido pelo ponto de vista da câmera do drone e uma voz feminina que confirma em inglês as mortes e que os dois forasteiros estão voltando para a base. A voz feminina que comanda o drone ainda diz que vai derrubá-lo da sua moto e aproxima o drone do homem para lhe atrapalhar.

Os motoqueiros chegam até uma casa antiga com homens brancos, duas jovens mulheres também brancas. Nessa cena, o drone volta para essa base e era controlado por uma mulher do local. Os homens falam em Inglês e descobrimos que se trata de estrangeiros. O líder do grupo, o mais velho, cerca de uns 70 anos, Michael, começa a reunião introduzindo que Jake e Terry, dois homens do grupo, tiveram a missão bem sucedida na Fazenda Tarairu na noite passada. Se referindo aos assassinatos que foram vistos por Flávio e Maciel, quando foram entregar os cavalos. A mulher que pilotava o drone avisa que Bacurau já está sem sinal e também comentam que o caminhão está pronto, que a estrada está bloqueada e que ninguém virá de Serra Verde por conta de algumas pessoas locais que o grupo está pagando para bloquear as estradas, que não haverá feira de rua nos próximos dias, e que também não tem polícia na região.

Eles comentam sobre irem executar Damiano que não ligam a mínima sobre qual é o nome dele. Eles recebem alguns comunicados por alguns aparelhos de comunicação que estão

em seus ouvidos. Um dos membros do grupo, Joshua, fica muito irritado por terem que passar por todas essas etapas, já que para ele eles já tem as munições e as armas e que eles deveriam simplesmente atacar. Um dos membros do grupo, comenta o fato deles serem cowboys e são questionados se aqueles que eles mataram são amigos deles e o homem responde que não atiram em amigos no Brasil. O brasileiro, Maurício, fala que eles são de uma outra região, do sul do Brasil, que é mais rica, com colônias alemãs e italianas, e diz que são como os estrangeiros. Os estrangeiros começam a rir questionando como eles poderiam ser como eles, se eles são brancos e os brasileiros não. O Terry pega o binóculo e zombando diz que eles parecem brancos mas que o nariz e a boca da mulher demonstram que eles não são, que são como brancos mexicanos.

Michael questiona o porquê deles terem matado aquelas pessoas. Os dois tentam se justificar dizendo que elas iriam falar para as outras sobre as mortes e porque mentiram para eles dizendo que já tinham avisado a algumas pessoas sobre o acontecido. Uma das mulheres do grupo estrangeiro interrompe dizendo que a questão é que eles (os brasileiros estão lá para trabalhar para os estrangeiros e não para “pegar” suas mortes , ou seja, matar os alvos dos estrangeiros ao invés deles. Michael fala que eles fizeram um bom trabalho achando aquele vilarejo para ser o alvo deles, mas que eles fizeram algo que não deveriam ter feito, matado pessoas e que eles são assassinos.

Eles tentam se justificar dizendo que estariam ajudando a “nossa missão”, e os estrangeiros respondem que eles mataram duas pessoas da sua própria gente e que tecnicamente os estrangeiros não estão lá, já que Michael tem documentos que provam que ninguém do grupo está em Bacurau. Joshua explica que o que estão fazendo lá é algo completamente diferente, e que ninguém do grupo caça com armas modernas e que eles só usam armas vintage. Eles recebem um comunicado pelos aparelhos auditivos que são realçados por planos aproximados no ouvido dos estrangeiros. E todo o grupo se levantou da mesa e atira no casal de brasileiros. Joshua e Michel ficam discutindo sobre quem atirou em quem. Na carteira do brasileiro, um cartão com seu nome Maurício e sua profissão, assessor de desembargador federal. Eles se questionam se poderiam ter algum tipo de problema, mas não se preocupam já que estariam fora dali no dia seguinte.

Pacote está na fazenda Tarairu observando os mortos pelos estrangeiros: quatro homens, duas mulheres e uma criança menina, além de Flávio e Maciel. Damiano também está lá e diz que ontem ele viu um drone que parecia um disco voador de filme antigo, mas era um drone. Pacote leva Flávio e Maciel em um Toyota, e avisa que vai falar com Lunga e pede que Damiano volte para Bacurau. Damiano diz que Lunga vale mais pelo mal do que

pelo bem que pode fazer. Pacote num misto de tristeza e raiva reclama com os corpos mortos de Flávio e Maciel no caminho dizendo que não era para eles terem ido, enquanto vemos alguns carros antigos da polícia abandonados na paisagem.

O primeiro plano que vemos de Lunga é seu reflexo no espelho. Unhas pintadas de preto, vários anéis nos dedos, cabelo pintado de loiro, um colar no pescoço e ajeitando a sobancelha, pulseiras, de bermuda de blusa branca com manga longa. Vemos que a localização de Lunga é no alto de uma represa onde está instalado, junto com mais dois homens. Lunga questiona se Pacote tem certeza que não foi seguido, e este confirma que sim. Pacote tira o capuz do Toyota e mostra os corpos de Flávio e Maciel mortos para os três do alto. Flávio é o primo de um dos membros do grupo de Lunga, que chora junto dele.

Pacote avisa onde os encontrou e do ocorrido na fazenda e Lunga pergunta quem fez aquilo. Pacote avisa que de ontem para hoje já haviam sido assassinadas sete pessoas e que o caminhão pipa de Erivaldo havia chegado cravado de balas. Um dos membros do grupo diz que Lunga está cansado e este diz que não está. Lunga reclama que está com fome se comparando a fome passada por Che Guevara. Pacote avisa que em Bacurau tem comida e água e que a população sabe o que o grupo está fazendo por eles. Lunga se aproxima do rosto de Pacote e pergunta se ele vai voltar a ser Pacote.

Em Bacurau, a comunidade está assistindo ao vídeo em que Pacote executa diversas pessoas em capitais diferentes como Recife, Carurau, Sertânia. Em todas as imagens ele está com um capacete na cabeça. Pacote chega a Bacurau, já com sua arma na cintura à mostra e pede para desligarem o vídeo. Ele apresenta Lunga às pessoas que é recebido com aplausos, e chega de botas, com aplique no cabelo, com uma calça estampada combinado com o casaco aberto com o peito à mostra. Uma senhora do vilarejo pergunta: “que roupa é essa, menino?” e um senhor comenta: “tá bonita”. Luciene grita desesperada e chora pelo seu companheiro morto, Flávio, e é acalentada por outras pessoas da comunidade.

Um grupo de crianças vai brincar afastada dos adultos, enquanto alguns homens esperam na fila para serem atendidos por Sandra, e um outro grupo dança numa roda de capoeira. Na mesma noite, mais adiante, outro grupo vela os mortos Flávio e Maciel com cantos e ao som da viola. Numa sequência montada ao som da música *Night* de John Carpenter.

Lunga e seus ajudantes estão comendo em um restaurante local e conversando com Teresa, Pacote e Plínio sobre os nativos de Bacurau que haviam retornado ao local após a migração, grupo ao qual Teresa se incluiu. Plínio elogia a escrita de Lunga e este diz que precisam cavar um buraco. Ele acha a marcação do ponto zero de Bacurau, conta alguns

passos a partir dele e começam a cavar um buraco. Seu Antônio, diz que quer reabrir a Igreja e Dona Domingas diz que ela nunca foi fechada.

O grupo de crianças brinca com algumas lanternas de fazer sustos uns nos outros. Eles correm até um local mais afastado e desafiam uns aos outros a ver quem vai mais longe no escuro e uma das crianças é assassinada por Joshua. Nesse momento, o relógio digital no paredão de Dj Urso mostra que deu meia noite e o vilarejo fica sem energia. As outras crianças correm até onde os outros adultos estão cavando o buraco, e estes vão até o local onde o corpo da criança morta estava. Aos prantos, todos entram em desespero.

Cláudio decide fugir e insiste tanto que mesmo sem Nelinha querer, eles acabam indo. Pacote tenta impedir avisando que está muito perigoso para eles irem. Os estrangeiros os interceptam e mandam Julia e Jake executar os dois. Dentro do carro, Nelinha reza e Cláudio dirige o mais rápido que consegue. Julia e Jake disparam vários tiros e matam o casal dentro do carro. Após isso, Julia sugere a Jake que eles façam sexo e eles fazem enquanto o drone os observa.

Na base dos estrangeiros, Terry está estressado e discute com Joshua por este ter assassinado uma criança e reclama que não foi para isto que ele se inscreveu. Joshua se justifica dizendo que estava escuro e ele poderia ter uns 16 anos. Terry reclama que era uma criança de não mais de 9 anos de idade, e não um criminoso. Joshua tenta se justificar dizendo pensou que ele estivesse armado, ao que Terry responde que a criança estava com uma lanterna.

Michael se senta observando e analisa os dois analisando: “Joshua, policial ruim, e recursos humanos de um supermercado e Terry, bom policial e oficial de correção”. Michael diz que este mundo está de cabeça para baixo, ele escuta em seu aparelho que Joshua marcou pontos pelo que ele chama de “adolescente morto e armado”. Joshua solta uma provocação para Terry. Este fala para Michael: “não era um adolescente, seu nazista.” Michael fica ofendido por ser chamado de nazista e associa isso ao fato dele ser da Alemanha. Ele diz que mora nos EUA há mais tempo do que o próprio Terry que é americano e diz que é mais americano do que ele. E Terry diz: “tanto faz, velho.”

Terry está de colete à prova de balas e Michael aponta a arma para ele e diz para ele não cruzar os braços como proteção e atira em direção ao peito de Terry, que cai sem ar na cama. Michael finaliza: “da próxima vez que você quiser irritar alguém, não use clichês tão estúpidos.”

Chove na caatinga que já estava verdinha. Kate e Willy vão até a casa de Damiano, que mora um pouco mais afastado do centro de Bacurau. Damiano, estava nu cuidando das

plantas em uma estufa do lado de fora, e percebe a movimentação estranha, mistura algo num pequeno pilão e entra em casa. Os estrangeiros se aproximam da parte de fora da casa, e Willy acende um cigarro e coloca o fogo do isqueiro aceso no telhado de palha da casa, que começa a queimar e vai até a porta. Nesse momento, Damiano atira de bacamarte nele bem na sua cabeça que explode.

Kate já visivelmente abalada, começa a atirar com uma arma, depois muda para outra arma e é atingida por Nelinha, que também estava nua. O casal apaga o fogo que queimava no telhado. Kate mesmo ferida ainda estava viva no chão, Nelinha e Damiano perguntam se ela queria viver ou morrer e ela retira um aparelho eletrônico parecido com um celular mas um celular do futuro, transparente, com algumas luzes azuis e outras transparentes, que traduz as falas deles muito rapidamente, sem parecer que ela precisou estabelecer algum comando para isso. Ela responde que não quer morrer. Eles perguntam por que eles estão fazendo aquilo e ela responde que não sabe. Damiano pega uma semente de argyreia e coloca em sua boca. Eles colocam a mulher numa espécie de carroça acoplada na moto de Damiano e Nelinha grita para que ela não durma.

O grupo restante Terry, Joshua, Michael, Julia e Jake estão se aproximando de Bacurau para atacar. Terry conta uma história do seu passado, que depois do seu divórcio, pegou sua arma e foi até a casa da ex esposa para matá-la, mas ela não atendeu a porta. Ela tinha deixado a cidade. Mas ele disse que tinha um sentimento que queria tirar do peito, então ele dirigiu até o shopping duas vezes e até o parque, mas disse que não conseguiu atirar. Aponta para cima se referindo a Deus e diz que algo o impediu. E que agora Deus estava lhe dando a oportunidade de lidar com aquela dor ali.

Michael também tem um aparelho eletrônico similar ao usado por Kate, transparente e algumas luzes similares a uma constelação. Michael observa o dispositivo onde parece ver a localização de Willy e Kate e avisa ao grupo que os dois estão a caminho de Bacurau e Joshua questiona se eles não vão se juntar ao grupo. Michael reclama que todas as vezes essas situações são difíceis de controlar. O grupo passa por uma parte onde notam um carro velho da polícia cravado de balas. Julia percebe que é um carro da polícia e Michael finge não se importar mas seu semblante diz o contrário. Um dos integrantes questiona se aquela área é de fato segura e Michael responde que sim e é ali que eles se separam. O grupo pergunta se ele está indo sozinho e ele responde que sim.

Em Bacurau, os habitantes ingerem mais sementes de argyreia. Michael anda em direção a Bacurau e encontra Domingas que o espera com uma mesa com guisado e suco de caju e mostra que está escutando música americana. Ele pergunta em Inglês sobre Willy e

Kate e ela pergunta por que eles estão fazendo aquilo. Michael a ameaça com uma faca e diz que há muitas coisas que podem ser feitas com uma faca. Não intimidada, ele acaba abaixando a faca.

Domingas coloca seu jaleco sujo de sangue e ele pergunta de quem é aquele sangue em espanhol e ela responde que é de mulher. Ele pergunta se eles estão mortos, e ela faz um sinal com o pescoço contendo ironia, indicando que sim. Ela diz que tentou ajudar mas que a mulher perdeu muito sangue. Ele pega a concha, cheira e derruba a mesa no chão. Ela pega seu cantil de bebida alcoólica e bebe enquanto Michael a encara e em seguida ele vai embora.

Michael para em um local na caatinga e pega uma caixa de munições que já estava no local. Eles se subdividem em duplas. Julia e Joshua começam a achar estranho o fato de não ter ninguém no vilarejo quando chegam. As roupas da criança morta de Flávio e Maciel sujas de sangue estão penduradas no varal. Julia e Joshua param e observam aflitos. Joshua reclama: “malditos selvagens”. Julia avisa para o restante do grupo em seu aparelho e diz não estar gostando daquilo.

Terry escuta o áudio de Júlia e manda a ironia novamente para Joshua quando ele se referiu a criança como um adolescente. Ele está sozinho dentro de uma das casas de Bacurau, procurando pessoas para matar, abre a geladeira, sente a temperatura da comida na mesa na mesa, e vemos uma pessoa passar ao fundo.

Michael está posicionado ao longe como um sniper, olhando pelo binóculo da arma e começa a atirar nas ruas vazias e Terry questiona se ele quem está fazendo isso, e se ele está usando um silenciador e ele responde que sim. Ele atira em um cão que estava sentado na rua. É mostrado um plano de Kate morta cheia de sangue em cima de uma maca no posto de saúde de Bacurau. Vemos ao lado dela, luvas cheias de sangue, soro fisiológico, e sua luva retirada.

Terry questiona se Michael atirou em um cachorro e ele mente, responde que não. Joshua e Julia avistam o caminhão, que chega carregado de caixões. Terry está dentro de outra casa que está com a tv ligada anunciando uma transmissão ao vivo de São Paulo que execuções públicas começam às 14h - Vale do Anhangabaú.

Os dois homens que vieram com o caminhão, descem e descarregam os caixões colocando-os no chão. Terry sai da casa onde estava e vai em direção ao Museu Histórico de Bacurau. Michael fala em seu aparelho auditivo que conheceu uma mulher muito interessante. Ele é questionado pelos outros se ele a matou e ele responde incisivamente que não e se justifica dizendo que não mata mulheres. Terry está no Museu observando os objetos. Oratório com ex votos em madeira, ele pega um e guarda em seu bolso. Fotoretratos antigos, e fotos do cangaço, chapéus, panelas, armas, carrancas, máquinas de costura antigas, celas, baús.

Michael atira nos dois homens no caminhão que levaram os caixões até Bacurau. O restante do grupo questiona se ele atirou neles e ele finge que nem sequer sabe de qual caminhão estão falando.

Terry percebe que as armas antigas não estão na parede como indicadas pelas etiquetas. Ele avisa ao restante do grupo que os nativos podem estar armados. Jake e outro estrangeiro veem o buraco com uma espécie de jaula dentro e questionam se a população pode estar se escondendo lá. Julia diz que está com vontade de atirar em alguma coisa e atira em direção a escola, depois que ela e Joshua atiram e param. Uma grande quantidade dos nativos de Bacurau estão escondidos dentro da escola, incluindo Teresa, Plínio e Pacote, que abrem as janelas e atiram na direção dos estrangeiros.

Dentro do Museu, vemos a mão de Lunga cheia de anéis e com as unhas grandes pretas, atirando em Terry. Já deitado no chão, com a arma em punho, Lunga pega sua peixeira e finaliza a morte arrancando a cabeça de Terry. Assim como as fotos das cabeças dos cangaceiros expostas no Museu. Lunga faz isso, com todo o gosto, respingando sangue por todos os lados e seus parceiros, um rindo e o outro evitando olhar. Michael mata um dos estrangeiros e o outro foge para dentro do Museu, onde é atingido por tiros e facada ao mesmo tempo. Nesse momento, Michael percebe que não há mais escapatória para si, joga sua arma de sniper para o lado e tenta se matar com uma arma menor mas nesse momento ele vê uma aparição de Carmelita apontando para algo atrás dele. Ele é rendido por um nativo.

As cabeças dos estrangeiros são jogadas no chão por Lunga. Um dos seus parceiros, limpa suas mãos sujas de sangue e assobia. As pessoas que estavam dentro da jaula no subterrâneo saem. Pacote também sai do esconderijo e avisa a população para sair de seus esconderijos também. Todos vão em direção ao centro de Bacurau onde o buraco foi feito no chão e o DJ Urso fala no microfone o nome dos mortos.

Rivanildo Gomes dos Santos

Flávio Tavares Nascimento

José Paulo da Silva Maciel

Maria de Lourdes Cavalcanti Moura

Marisa Letícia Silveira da Costa

Francisco de Assis Chaves

Adalberto Moreira dos Santos

Marielle Gomes de Souza

Aldilene Maria Ferreira da Silva

Roberto Ferreira da Silva

Cláudio Tavares Ferraz

Nélia Maria Albuquerque dos Santos

João Pedro Teixeira

Teresa em direção ao centro, vê mortos no chão um grupo de Bacurau. Ao longe, Domingas chega e Isa vai ao seu encontro lhe beijando. Os caixões dos mortos de Bacurau são dispostos no chão, um lado do outro, e cinco cabeças dos estrangeiros são colocadas expostas em frente à Igreja enquanto a população tira fotos. Pacote questiona se Lunga exagerou e Teresa diz que não.

Algumas pessoas lavam o Museu e Isa orienta que devem limpar apenas o chão e que as paredes com as armas de sangue na parede, ela quer que deixem como está. Tony Júnior chega em Bacurau, com toda a sua pompa e seu jeito de andar. E Isa joga um balde de sangue em sua direção quando ele passa.

A van que o acompanha abre as portas e vemos várias garrafas de água em cada lugar. Ele questiona o que aconteceu e onde estão os gringos, os utiristas e pede para fecharem a porta do carro. Pacote ri. Tony Júnior pergunta se eles estão precisando de alguma coisa, comida, água. Lunga diz que eles morreram. Tony Júnior, visivelmente com medo, diz que eles se meteram em um grande problema e que esse povo era gente importante. E que o problema da água eles resolvem mas aquilo ali não iria ficar barato e que ele mesmo iria morrer por conta daquilo. E que ele não teve nada a ver com aquilo. Plínio vai até ele e diz que eles estão sob um poderoso psicotrópico e que ele vai morrer. Pacote começa a bagunçando o cabelo de Tony Júnior e dá tapas em seu rosto.

Ao longe chega Michael, com as mãos presas, gritando o nome de Tony, e dizendo “amigo”, sendo escoltado por um nativo de Bacurau. Tony, tenta desconversar dizendo que não conhece aquele homem. Michael, em inglês pergunta o que aconteceu e diz que Tony havia prometido. Michael continua gritando dizendo “dinheiro”. Uma senhora do vilarejo traz uma máscara de papangu. Tony Júnior, preso a um burro, ao lado ao contrário ao que se normalmente monta, é despido, deixado só de cueca, colocam nele uma máscara de papangu e o soltam na caatinga. Michael fala: “tanta violência”. Isa analisa o rosto de Michael dizendo que ele já deve ter sido uma boa pessoa e Domingas diz que ele já deve ter tido mãe. A população o escolta até dentro da jaula no buraco feito pela população. Lunga fecha a jaula e Michael grita que aquele é apenas o começo. Eles fecham a jaula e cobrem com terra. Enquanto a música Requiem para matraga finaliza o filme.

O futuro em Bacurau é um futuro próximo, e a tecnologia usada no filme é a que basicamente temos disponível hoje mas com algumas modificações. Pois, percebemos a existência de *novum* até mesmo em algumas tecnologias como o aparelho de votação antecipada de Tony Júnior que iremos discutir melhor mais adiante e os “celulares do futuro”, dos estrangeiros que inclusive são pouco expostos.

Para demarcar a sua relação com a ficção científica, o filme faz questão de reforçar essa ligação tecnológica o tempo inteiro. O tablet com internet no caminhão pipa de Erivaldo que mostra a imagem de Lunga sendo procurado, na escola o professor Plínio mostrando também em um tablet o mapa de Bacurau pros alunos, e dentro na sala procurando na TV, a comunicação entre os habitantes que é sempre feita através dos celulares por uma mulher trans de vigia que avisa quem está chegando na cidade, o dispositivo usado por Tony Júnior, que coleta os votos antes mesmo da eleição. Além disso, o sinal telefônico e de Internet do vilarejo é estável e justamente por isso, o casal de motoqueiros instala um dispositivo para tirar o sinal de Bacurau.

Figura 1 - Dispositivo instalado pelos forasteiros para tirar o sinal de Bacurau



Fonte: Bacurau (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles)

Segundo Malmaceda (2021)

Dornelles e Filho emaranham de forma magistral realidade e ficção ao trazerem para o contexto de Bacurau elementos existentes e conhecidos, mas estranhos às periferias do mundo, num exercício claro de futurologia. Estamos temporalmente localizados no futuro porque sabemos que tais indícios atravessam o imaginário comum do presente, porém estão ainda muito distantes de participarem da realidade imediata da população. É o caso do fictício uso da tecnologia de escaneamento de retinas proposto pelo prefeito, e de outros dispositivos como o com o tablet com internet no caminhão-pipa de Erivaldo, do enorme monitor e tablet disponíveis na escola rural e do *drone* que vigia os cidadãos da província. Nesse ambiente rural contemporâneo, todos estão conectados por redes de celulares e sujeitos aos mecanismos de controle dos centros urbanos, de modo que o exercício de futurologia é estabelecido na inserção de tais elementos tecnológicos característicos de uma realidade desenvolvida em uma região remota e subdesenvolvida, e não pela

criação de uma série de objetos ou criaturas fantásticas dos primórdios da literatura sci-fi. São elementos reais ou passíveis de existência que fora de seu contexto óbvio perturbam a imagem esperada do interior e criam uma narrativa que podemos denominar como *Weird*. (MALMACEDA, 2021, p.204-205)

Consideramos o trecho acima de Malmaceda muito bem definidor da relação que o filme estabelece com o *novum* tecnológico. Não se tratam de tecnologias fantásticas mas “elementos reais ou passíveis de existência.” Ou seja, mesmo as tecnologias ficcionais do filme são inseridas de maneira realista, são tecnologias que poderiam facilmente existir. Aqui também podemos ver essa outra relação que o cinema brasileiro estabelece com as tecnologias, que se diferencia da maneira como a ficção científica em outras cinematografias como a americana e a japonesa tem trabalhado a alta tecnologia.

“De acordo com o teórico Mark Fisher, *weird* seria um tipo particular de perturbação, a sensação que nomeia como *wrongness*, de que certos objetos ou entidades não pertencem ou não deveriam existir em determinado local, mesmo que sejam da ordem do natural.” (MALMACEDA, 2021, p. 205)

Como discutimos no capítulo 1, as definições mais robustas de ficção científica são feitas por Darko Suvin. Ainda que Suvin fale da literatura e não admita os hibridismos da ficção científica com outros gêneros, *Bacurau* é um filme extremamente híbrido. Primeiramente deixando claro que falar que *Bacurau* é um filme de ficção científica não significa que estamos excluindo todos os outros gêneros aos quais o filme se relaciona como o terror, o faroeste e etc. Porém, como mencionado anteriormente, como o foco da dissertação é a ficção científica, são nessas características que iremos focar.

Suvin constrói sua teoria no que ele denomina como *novum*, podendo ser um “locus, ou um agente (personagem) com novos poderes transformando o antigo locus, ou uma mistura de ambos.” (SUVIN, 1979, p. 81) Em *Bacurau*, o *novum* também pode ser visto através das tecnologias, porém, são tecnologias que já existem mas que não estão disponíveis no espaço do campo como discute Malmaceda (2021), como a grande TV de tela plana na escola rural, os tablets usados pelo professor, a conexão de internet e o sinal telefônico sempre constantes que são retirados pelos forasteiros sudestinos.

Tony Júnior chega em *Bacurau* com toda a pompa em seu caminhão e tocando seu *jingle* eleitoral nada modesto: “olha Tony Júnior que está chegando, é amigo do povo, vai ser prefeito de novo”. Pleiteando a reeleição, o prefeito é símbolo do nepotismo e do coronelismo no Nordeste e pede a votação antecipada através de um aparelho de escaneamento de retinas. É um aparelho, fino, que mais parece um piloto. Muito simples, nada sofisticado.

O prefeito tenta comprar a população com cestas básicas de alimentos passados da validade, livros usados e em péssimo estado que são jogados no chão da escola, e remédios tarja preta. Fazendo a propaganda que a população nem sequer precisaria votar no dia das eleições. O prefeito é boicotado pela população que se recolhe em suas casas mesmo sendo dia de feira, proferindo xingamentos contra ele, que ouvimos através do som do fora de campo.

O aparelho de votação antecipada que Tony Júnior leva até Bacurau é uma tecnologia que não existe na nossa realidade, sendo esse o *novum* mais tradicional da narrativa, mas ao mesmo tempo, visualmente falando, não vemos o objeto em close, apenas num plano geral. O que apesar de ser uma tecnologia sofisticada, não é necessária uma grande produção visual, ficando assim a situação mais no campo das ideias do que do visual. O que gera estranhamento no espectador, pois tal ação de votação antecipada não pode ser executada na nossa realidade.

Figura 2 - Tony Júnior com o aparelho de votação antecipada na mão



Fonte: Bacurau (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles)

Nesse contexto, o aparelho de escaneamento de retinas para votação antecipada se trata de uma tecnologia, um *novum* de cunho distópico, porque só piora ainda mais a situação eleitoral em relação à sociedade atual. Pois, favorece a intimidação de pessoas e a compra de voto, tirando assim o aspecto de voto secreto e a proteção ao voto, já que é o próprio político que dispõe da ferramenta para tal ação. E hoje os candidatos terceirizam esse serviço de compra de votos, pois é algo proibido no Brasil, podendo levar a cassação do candidato, apesar de ser uma prática que acontece amplamente e não apenas nas regiões pobres, mas também nas com alto PIB.

Nesse futuro próximo mostrado em Bacurau é o próprio prefeito que vem coletar sem constrangimento nenhum, o que demonstra a inexistência de fiscalização como os próprios forasteiros falaram aos estrangeiros que “não havia polícia ali”. E ainda sugere pela própria existência desse dispositivo, que pela legislação no futuro próximo de Bacurau, houve a legalização e institucionalização da compra de votos.

E se hoje as pessoas recebem dinheiro em troca da promessa de votar em determinado candidato, e podem pegar o dinheiro e escolher entre votar nele ou não na hora da votação na urna eletrônica⁵, com esse dispositivo o eleitor fica sem essa escolha. E sabendo que depois desse fato, a série de assassinatos começa a ser feita no local pelos estrangeiros, percebemos então que Tony Júnior vem comprar e coletar antecipadamente os votos, tanto porque sabia que não seria eleito pela população de Bacurau mas também porque sabia que eles seriam assassinados já que foi ele quem articulou com os estrangeiros a caça humana da população.

A compra de votos acontece, então, porque é a forma de os políticos mostrarem que têm força eleitoral, de acordo com Borges. Ela funciona ao lado das grandes carreatas, aglomerações, os jingles da campanha e a ocupação do som da cidade. "O candidato tem de parecer rico. No Brasil, muito associado a ciclos de poder aquisitivo, isso se traduz na disputa eleitoral". (GRAGNANI, 2020, sem página)

Até mesmo a forma como a população reage à investida do prefeito através do boicote se diferencia e muito da relação de troca de favores e de compra de votos que ainda hoje se perpetua não só os vilarejos e municípios do interior dos estados, mas também nas periferias e nos centros das grandes cidades.

Esse dispositivo que facilita o clientelismo sob a suposta veracidade do dispositivo de escaneamento de retinas, também parece premonitório das tentativas de Jair Bolsonaro em acabar com as urnas eletrônicas e voltar a instituir o voto impresso, numa clara tentativa de burlar e fraudar o processo eleitoral. Já que a urna eletrônica é muito mais segura, muito mais rápida na contagem dos votos e não permite as fraudes que aconteciam quando ainda se usava o voto impresso. Com a introdução da urna eletrônica:

Na época, comemoraram-se tanto a agilidade na divulgação do resultado (a apuração, que antes se arrastava por dias e até semanas, passou a ser concluída no mesmo dia da votação) quanto o fim das fraudes de longa data (como a introdução de cédulas extras nas urnas, a marcação posterior em votos originalmente em branco, eleitores

⁵ **Recebi dinheiro de dois candidatos e não votei em nenhum': como a compra de votos no Brasil ainda resiste em 2020.** GRAGNANI, Juliana. BBC News. 2020. Disponível em ['Recebi dinheiro de dois candidatos e não votei em nenhum': como a compra de votos no Brasil ainda resiste em 2020 - BBC News Brasil](#) Acesso em 16 de abril de 2022.

votando no lugar de outros e a contagem enviesada dos votos). (WESTIN, 2021, sem página).⁶

Nas distopias existe uma relação mais crítica com as tecnologias e vemos essa relação em Bacurau. Tecnologias que facilitam fraudes no processo eleitoral, *drones* que vigiam os moradores, execuções públicas passando na TV são comuns nesse futuro próximo. O vilarejo tem diversos aparelhos, TVs nas escolas e tablets, todos ou a grande maioria possuem smartphones, se comunicam entre si, acesso à internet e sinal telefônico estável que Teresa e Pacote dizem que “aqui nunca falta sinal” e até mesmo tablets com internet no caminhão pipa.

Inclusive o fato dos forasteiros sudestinos instalarem às escondidas um dispositivo que tira o sinal da cidade, e tira Bacurau do mapa, confirma que o serviço de internet e telefone funciona. Senão, tal ação e dispositivo não seriam necessários. Essa suposta “inclusão digital” não impediu que o vilarejo fosse escolhido como local para caça humana para diversão de estrangeiros e tivesse apoio dos governantes locais para isso. E nem tampouco impediu que o prefeito barrasse o abastecimento de água e de vacinas para o posto de saúde. Ou seja, Bacurau desbanca o mito da inclusão digital, que se não acompanhada de destruição de antigas estruturas de poder e de opressão não será suficiente para gerar inclusão social de fato.

Existe também outro elemento que pode ser considerado *novum* tecnológico do filme que são os “celulares do futuro” que vemos Michael e Kate usarem. Quando vemos a população de Bacurau usar smartphones, os vemos usando celulares iguais aos usados hoje em dia. Mas quando se trata dos celulares usados pelos estrangeiros, os vemos de relance em algumas cenas.

Primeiramente com Kate baleada no chão tirando o aparelho transparente do bolso com alguns detalhes num azul neon e traduzindo automaticamente as falas de Damiano e Nelinha perguntando se a estrangeira gostaria de viver ou de morrer. Ora, um celular de hoje em dia já faria um serviço desses facilmente, mas a forma rápida com a qual ela conseguiu isso, demonstra uma funcionalidade já ativa por esse aparelho.

⁶ WESTIN, Ricardo. **Entenda a polêmica em torno da PEC do voto impresso**. Agência Senado. 2021. Disponível em [Entenda a polêmica em torno da PEC do voto impresso — Senado Notícias](#) Acesso em 16 de abril de 2022.

Figura 3 - Celular do futuro sendo tirado do bolso por Kate



Fonte: Bacurau (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles)

Também vemos Michael usar o mesmo aparelho quando o grupo de estrangeiros está se dirigindo até Bacurau para atacar a população. Um aparelho transparente Michael avisa que Kate e Willy estão indo sozinhos até o vilarejo e não irão se encontrar com eles. Sendo que nesse momento, Willy já havia sido morto e Kate já estava no processo de morrer ou já morta, indo em direção a Bacurau na moto de Damiano. É como se o celular mostrasse a localização dos dois, pensamos que é através dos dispositivos auriculares que eles usam essa localização (uma se movimentando e outro parado) estava aparecendo para ele. Mas como ele já começa a perceber ali as evidências de que as coisas estão saindo de controle, o que ele confirma posteriormente quando fala com Domingas, ele não alerta nem avisa o grupo restante sobre isso.

É justamente Michael já que ele mesmo quem primeiro começa a ter atitudes de implosão, indo sozinho de sniper (sua caixa de munições já estava separada nesse caminho) e matando os membros do próprio grupo. Sua visita a Domingas é estranha para o espectador pois ele não mata (se justificando posteriormente ao grupo de estrangeiros alegando que não mata mulheres).

A cena em Michael atira contra Terry porque esse o chama de nazista também é importante de ser analisada. O espectador estranha: Por que um personagem que tem claramente posturas e atitudes nazistas (e não só ele como o próprio Terry e o grupo inteiro) se dói ao ser chamado de nazista? Porque a nosso ver, essa cena coloca Michael numa posição semelhante ao próprio casal de forasteiros, salvas as devidas proporções e contextos. Porque a associação ao nazismo foi vista por Michael como uma xenofobia já que ele é alemão, mas mora segundo ele mesmo há mais tempo nos EUA do que o próprio Terry. Michael tenta com isso dizer que é mais americano do que o próprio Terry. Mesmo tentando negar sua descendência alemã, seu forte sotaque e sua condição de imigrante não são esquecidas pelo

grupo. Então, é justamente essa condição de imigrante de Michael que é colocada em jogo na cena, algo que ele tenta negar.

Figura 4 - Celular do futuro de Michael



Fonte: Bacurau (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles)

O *novum* também são acontecimentos que o filme trabalha como a execução espetacularizada de pessoas sendo transmitida pela TV, a água sendo barrada pelos governantes, o abastecimento de vacinas não sendo feito pelo governo mas por ex-moradores de Bacurau, e o principal *novum* do filme é justamente a transformação do vilarejo em local de caça humana para estrangeiros. Esse mote principal do filme, não deve ser visto apenas como uma metáfora para o neocolonialismo mas deve ser visto como mais dos elementos usados para a construção do futuro distópico. Estamos falando de uma temporalidade que não se sabe exatamente quando é, “daqui a alguns anos”, são provavelmente poucos anos. E esses daqui a poucos anos, são uma característica das distopias brasileiras, assim como veremos em *Divino Amor*.

O importante para Suvin é que o *novum* esteja "intimamente preocupado com os esforços por uma desalienação dos homens da sua vida social" (SUVIN, 1979, p. 81-82) o que a nosso ver, é a proposta desse *novum* da situação dramática colocada no filme que é a transformação do vilarejo em local de caça humana com o apoio dos governantes locais.

Quando Damiano está pilotando sua moto e percebe no céu um objeto que se parece com um disco voador. Esse mesmo objeto persegue os motoqueiros e filma quando eles assassinam Flávio e Maciel, e ouvimos uma voz feminina em inglês avisando das mortes. Depois descobrimos que se trata na verdade de um *drone* que era pilotado pelos invasores estrangeiros. Mas nessa cena, a trilha sonora reforça essa pista falsa, através de um ruído eletrônico que se parece com o funcionamento de uma máquina espacial.

Isso mostra uma brincadeira que o filme fez com um ícone mais tradicional da ficção científica, que pareceria um pouco deslocado do contexto do filme dando-o uma roupagem

mais realista através do dispositivo do *drone*, uma tecnologia já disponível, sem abandonar sua relação com o gênero de ficção científica. Essa cena também mostra que a presença de *drones* também é algo natural no local, uma vez que Damiano não demonstra surpresa ao ver o objeto que se parecia com um disco voador, e também avisa a Pacote que se tratava de um *drone* (MALMACEDA, 2021).

Além dos dispositivos tecnológicos estranhos à realidade de uma província do interior do Brasil, pode-se considerar como um dos elementos do enredo o drone disfarçado de disco voador que vigia os habitantes. Esse drone, em especial, é uma construção ironicamente assíncrona, uma vez que tem o formato de um pequeno disco-voador “retrô, estilo sci-fi Hollywood dos anos 50”. Na primeira vez que o avistamos a sensação de alheamento é arrebatadora, pensamos que toda narrativa está para mudar a partir dessa presença, como se alienígenas estivessem prestes a aterrissar em Bacurau. Estranhamento duplo nesta cena, onde nos questionamos se acaso discos voadores são comuns em Bacurau e por que Damiano observa tal elemento sem esboçar reação. Ao colocar a personagem em confronto com o objeto voador ao qual reage com naturalidade, os diretores jogam o *weird* aos espectadores, ainda em processo de reconhecimento do vilarejo. Se tudo flui com naturalidade e ao mesmo tempo desafia nossa compreensão, a sensação de *wrongness* recai sobre nós. De forma digna, a narrativa nos direciona a um esclarecimento dos fatos na voz do próprio Damiano. É ele quem alerta a Pacote que há um drone os observando, sem nenhuma ingenuidade “parecia um disco voador de filme antigo. Mas era um drone” e “fica de olho no céu, o drone que eu falei não é de ninguém daqui.” (MALMACEDA, 2021, p. 205-206)

Ao mesmo tempo, uma associação a figura alienígena associada ao disco voador é relacionada aos estrangeiros através do *drone* com o qual vigiam a população de Bacurau. Outra cena que também reforça essa relação com a distopia é quando um dos estrangeiros está em uma casa de Bacurau procurando pessoas para poder matar e na TV se consegue ler um letreiro que diz que execuções públicas estão acontecendo em São Paulo, ao vivo. Essa cena reforça a filiação do filme com a distopia a partir de uma intensificação das tensões existentes no Brasil atual, transpostas para o futuro onde ocorrem incontáveis casos de linchamentos públicos, que no futuro próximo são ainda mais espetacularizados sendo exibidos ao vivo na TV. “Um futuro que fabula sobre a proliferação de tecnologias de vigilância e controle e, sobretudo, sobre a proliferação de sistemas políticos de morte (MALMACEDA, 2021, p. 207).

A pena de morte ainda não é legalizada na constituição do Brasil, como em alguns estados dos EUA, mas na prática ela já acontece pois a polícia brasileira mata não só os culpados mas também inocentes, na sua maioria jovens negros, nas diversas operações policiais nas favelas do país.⁷ O Brasil também é o país em que ocorrem mais linchamentos

⁷ PEREIRA, Júlia. Segundo pesquisa, 78% dos mortos pela polícia são negros Levantamento com dados de 2020 revela que abordagens policiais refletem o racismo histórico no país. De cada cinco mortos, quase quatro são negros. Rede Brasil Atual. 2021. Disponível em

públicos no mundo inteiro.⁸ Uma grande camada da população brasileira defende que haja pena de morte.⁹ Nesse futuro representado pelo filme, essas características são tornadas constitucionais e midiaticizadas.

Assim, retomando o problema de pesquisa: Como o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo tem recorrido às distopias para representar os problemas do contexto político/social do país? Na gestão do governo Bolsonaro (2018-), que por sua vez é de extrema direita, houve uma permissão ao porte legal de armas através de uma licença para os chamados CAC's (caçadores, atiradores e colecionadores), que podem ter até 1000 cartuchos e munições anuais e até mesmo circularem em vias públicas com as armas carregadas.¹⁰ Isso se torna ainda mais grave tendo em vista o contexto político atual no qual Bolsonaro ataca as instituições democráticas e teria o apoio de toda essa parcela armada (por ele) da população para realizar um golpe civil militar caso ele não ganhe as eleições deste ano.

11

Esse mesmo grupo de colecionadores, atiradores e colecionadores que tem acesso legal às armas e equipamento bélico no Brasil define também quem são os estrangeiros que vêm a Bacurau para caçar pessoas. Esses por sua vez são introduzidos a partir do seu fetiche por armas vintage, o que mostra que eles também são colecionadores. Os caçadores de acordo com a legislação que libera o acesso às armas no Brasil são obviamente colocados em relação a caça animal, mas isso é na verdade um subterfúgio para que essas pessoas possam usar as armas como bem entenderem, facilitando assim o acesso e a quantidade de armas pelas milícias e outros grupos ligados ao crime.

Torres e Rocha (2021) relacionam Bacurau a uma distopia crítica, uma distopia que apresenta caminhos e possibilidades de utopia. Os habitantes de Bacurau enfrentam condições precárias como a água sendo barrada pelos governantes locais (Tony Jr) que deixa capangas armados nas áreas da represa, estradas esburacadas, e nem mesmo sequer o posto de saúde é

<https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2021/04/segundo-pesquisa-78-dos-mortos-pela-policia-sao-negros/>
Acesso em 18/10/2021

⁸ ALVES, Isabela. **País do ódio: 1 milhão de brasileiros já participaram de linchamentos**. Observatório do terceiro setor. 2020. Disponível em <https://observatorio3setor.org.br/noticias/um-milhao-de-brasileiros-ja-participaram-de-linchamentos/> Acesso em 18/10/2021

⁹ **Datafolha: apoio a pena de morte no Brasil sobe para 57%**. O Globo. 2018. Disponível em <https://oglobo.globo.com/politica/datafolha-apoio-pena-de-morte-no-brasil-sobe-para-57-22264931> Acesso em 18/10/2021

¹⁰ **Novo decreto de armas: quem são os 'CACs', beneficiados por medida de Bolsonaro**. BBC News. 2019. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-48196755> Acesso em 18/10/2021

¹¹ GALF, Renta; BRANDINO, Géssica. **Entenda a escalada golpista de Bolsonaro e suas possíveis consequências**. Especialistas veem banalização nas ameaças, sem reação à altura dos Poderes, e avaliam que é preciso levá-las a sério.

abastecido com vacinas, um serviço que obrigatoriamente deve ser feito pelo governo. Sendo esse abastecimento feito por antigos moradores do vilarejo como Teresa que vai ao enterro da avó e leva uma mala cheia de vacinas. E a culminância desta distopia é a transformação do vilarejo em região de caça humana com a ajuda desses mesmos governantes. Mesmo assim, os habitantes possuem uma organização interna, auxiliam uns aos outros e se respeitam com todas as suas diferenças, possibilitando a sua sobrevivência e contra ataque.

Portanto, fica claro porque a população de Bacurau tenta reverter esse quadro ao criar um sistema ideal de vida, que consiste na colaboração de todos os indivíduos para superar qualquer revelia externa. Compreendendo pessoas de diversos nichos sociais, a pequena cidade consegue sobreviver criando uma comunidade intencional, que, mesmo em meio a pobreza e o isolamento espacial, constrói um elo utópico que se difere da realidade hegemônica e alheia em que vivem. Então, ao carregar em sua narrativa signos que ao mesmo tempo se aproximam do pessimismo de uma não utopia, mas também da esperança característica da utopia, Bacurau assume a forma de uma distopia crítica, forma narrativa paradoxal que surgiu nos parâmetros da ficção científica durante os anos 1980 e 1990, e reavivou a utopia literária, ao imaginar uma sociedade que é “pior do que a sociedade contemporânea, mas que geralmente inclui, pelo menos um enclave eutópico ou apresenta a esperança de que a distopia possa ser superada e substituída por uma eutopia” (SARGENT, 2001, p. 148 apud TORRES; ROCHA; 2021, p. 743).

A utopia presente na distopia de *Bacurau* está centrada na organização coletiva do vilarejo e na forma como seus habitantes se ajudam e se respeitam. No filme, são diversos tipos de personagens que desempenham funções diversas, desde prostitutas, michês, médicos, professores e professoras, feirantes, DJ, tocadores de viola, matadores de aluguel e diversos outros. Pessoas de cores diferentes e orientações sexuais diferentes mas que se respeitam e se ajudam, uma utopia ainda longe da realidade brasileira.

Na entrada de *Bacurau* mora uma mulher trans já madura, (acima dos 30 anos), Darlene, com seus dois maridos e vive em harmonia com eles. Ela possui uma função importante na comunidade de avisar a todos quem está chegando ao vilarejo. No país que mais mata a população LBGTQIA+ (PUTTI, CÉSAR, 2021)¹² pelo 12º ano consecutivo e cuja a expectativa de vida da população trans não chega sequer aos 35 anos¹³, além do fator

¹² “Em 2020, 175 transexuais foram mortos vítimas de LGBTfobia. O número tornou o Brasil o país que mais mata pessoas trans no mundo – e a eleição de Jair Bolsonaro fez com que muitas pessoas se sentissem legitimadas a expressar o preconceito e o discurso de ódio”. PUTTI, Alexandre; CÉSAR, Caio. **Por que o Brasil continua sendo um país LGBTfóbico? país que criminaliza o preconceito, permite casamento e adoção, continua sendo o líder mundial em assassinatos de pessoas LBGTs...** Carta Capital. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/por-que-o-brasil-continua-sendo-um-pais-lgbtfobico/> . Acesso em 15/10/2021

¹³ “Segundo o Mapa dos Assassinatos 2020, a idade média das vítimas foi de 29,5 anos, o que solidifica o dado que a expectativa de vida de transexuais brasileira é de 35 anos, metade da média nacional. De acordo com a organização Transgender Europe, em 2020, o Brasil também se manteve em primeiro lugar entre as nações que mais assassinam pessoas trans em todo o mundo pelo 13º ano consecutivo.” **Assassinatos de pessoas trans**

agravante dessas populações ainda serem menos aceitas no espaço do campo, o filme mostra como essa realidade sórdida poderia ser diferente.

Lunga é outro personagem que apresenta uma espécie de versão contemporânea do cangaceiro. O cangaceiro *queer* da resistência que tenta conseguir água para Bacurau. Ele é procurado pela polícia e é protegido pela comunidade. Logo no começo do filme, quando no *tablet* do caminhão pipa de Erivaldo, é oferecida uma grande quantia em dinheiro para quem o entregar, Teresa e Erivaldo comentam que não o entregariam de forma alguma. Ele vive afastado do vilarejo com dois comparsas em uma represa seca e desativada, passando fome e privações. Lunga é chamado por vezes de ele e por vezes de ela, com suas unhas pintadas e seu figurino realçado pela direção de fotografia com aplique no cabelo no seu retorno triunfante a Bacurau.

Domingas, a médica do local, tem um relacionamento com Isa, que por sua vez é a responsável pelo Museu Histórico de Bacurau e também se relaciona com os michês do vilarejo, mostrando que as duas também possuem um relacionamento aberto.

Figura 5 - Na TV se lê: Ao vivo, São paulo, últimas notícias: execuções públicas começam às 16h: Vale do Anhangabaú



Fonte: Bacurau (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles)

Ao mesmo tempo se percebe um tom irônico no filme em relação a uma iconografia clássica da ficção científica no cinema ao apresentar uma pista falsa de um drone que se parece um ovni. Esse tema da caça humana foi tratado no conto *The Most Dangerous Game*

aumentaram 41% em 2020 Relatório da Antra mostra que 175 mulheres trans foram assassinadas ano passado; 78% das vítimas fatais eram negras. Brasil de Fato. 29 de Janeiro de 2021. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2021/01/29/assassinatos-de-pessoas-trans-aumentaram-41-em-2020>. Acesso em 15/10/2021.

(1924) de Richard Connell e adaptado ao cinema nos filmes: *A Game of Death* (1945), *Run for the Sun* (1956) e *Bloodlust* (1961).¹⁴

Podemos relacionar esse tema da caça humana colocado por Bacurau também com a franquia distópica *The Purge* na qual os EUA possuem um dia específico do ano liberado para todo o tipo de crime sem que haja nenhuma punição criminal como estratégia governamental para redução da violência no país. No filme, são justamente os mais pobres que não podem investir em armas e equipamento de proteção domiciliar que são caçados pelos ricos, que por sua vez possuem todo um arsenal bélico.

Outra distopia que também trabalha a questão da caça humana é a franquia *Hunger Games* na qual a sociedade é dividida em 13 distritos sendo a capital o primeiro deles e o mais rico, e a pobreza aumenta nos distritos mais distantes em relação à capital. Anualmente são sorteados uma pessoa do sexo masculino e outra do sexo feminino para participarem dos Hunger Games, um jogo que é também um reality show e no qual vence quem for o único sobrevivente. Então, os jogadores caçam uns aos outros e também são mortos pelas armadilhas que são projetadas na arena.

Figura 6 - Drone parecido com disco voador de filme dos anos 50



Fonte: Bacurau (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles)

Como discute Rodrigo Nunes (2019).

A transformação de Bacurau numa zona de caça para turistas, mediada pela elite local (o prefeito) e nacional (os paulistas), não é, assim, uma alegoria do imperialismo tirada de alguma cartilha dos anos 60, mas outra coisa. O que o filme faz é tomar um traço do presente e estendê-lo até o futuro — que é, afinal, onde ele se passa. O resultado é a projeção bastante lúcida de um cenário cada vez mais possível, em que as fronteiras e a violência que as acompanha proliferam e podem aparecer em (quase) qualquer lugar a qualquer hora. Em que há cada vez mais bolsões de pessoas deixadas às margens, sem acesso aos *benefícios do*

¹⁴ BAILEY, Jason. ‘A caçada’ é trama adequada para qualquer época. O ser humano como presa. Disponível em <https://internacional.estadao.com.br/noticias/nytiw,the-hunt-cacada-filme-suspense,70003242945>

desenvolvimento, mas sempre sujeitas a terem uma última gota de rentabilidade extraída de si (o abastecimento de água cortado, o safári humano como serviço de luxo). Em que as populações “excedentes” se tornaram tão numerosas que seu *manejo* é feito ao ar livre, em execuções em massa exibidas pela televisão. Em que extrativismo e exterminismo finalmente tornaram-se inteiramente reversíveis.¹⁵

O filme é uma coprodução com a França. Foi gravado em Barra, no Rio Grande do Norte. Tanto a equipe quanto o elenco é composto por pessoas das mais diversas regiões do Brasil e do mundo, se situando num contexto de produção pernambucana globalizada e que também incide nas questões territoriais trabalhadas pelo filme. Em Bacurau, o território é o protagonista e as pessoas são o território. O vilarejo do sertão pernambucano, trabalhado historicamente na filmografia brasileira e especificamente pernambucana, foi gravado em um período em que estava toda verdinha contrariando uma tradição de mostrar e representar o sertão seco e esturricado. A fotografia de Pedro Sotero investe nos planos abertos, mais uma referência ao faroeste, mostrando o relevo e a geografia do lugar serrano, o céu e as pessoas.

Segundo Spyer (2019)

Esse nordeste insurgente não lembra em nada as imagens da seca e da vegetação árida, tampouco recorda o cenário euclidiano. No filme, o sertão é abundante, vibrante, colorido, pop, high tech. Nesta comunidade todas e todos se conectam – pelos celulares, tablets ou carros de som. Há uma onipresença da tecnologia, uma das características mais distintivas das distopias. A cidade de Bacurau é, nesse sentido, a periferia do mundo ultraconectada que rompe com os binarismos da modernidade/colonialidade (DUSSEL, 2000 apud SPYER, 2019, p.99)

Existe um protagonismo coletivo da população de Bacurau, já que não se centra em um personagem específico e nem desenvolve questões pessoais, mas centrado no coletivo. Nesse futuro próximo, que não sabemos exatamente quando é, o problema da água no sertão permanece, mas por questões políticas de querer subjugar a população, e ao que parece não ser mais uma questão “natural” associada ao espaço do sertão como foi tratada em filmes pernambucanos anteriores como *Árido Movie* (2006) de Lírío Ferreira.

Outrossim, a narrativa também destaca o tema dos desequilíbrios geoclimáticos e a questão da falta de água, outro elemento-chave das distopias contemporâneas. Isso nos remete à “indústria da seca” e o descaso do poder público, bem exemplificado na figura do prefeito, Tony Jr. Embora esse Nordeste bacuralizado nos remeta a uma Canudos reinventada, aqui a rebelião é exitosa. O grupo de foras da lei que ajuda a

¹⁵ NUNES, Rodrigo. **Bacurau não é sobre o presente, mas o futuro:** a transformação de 'Bacurau' numa zona de caça para turistas não é, assim, uma alegoria do imperialismo tirada de alguma cartilha dos anos 60. O que o filme faz é tomar um traço do presente e estendê-lo até o futuro, que é, afinal, onde ele se passa. El País. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/05/cultura/1570306373_739263.html Acesso em 28/05/2021

defender a cidade e seus moradores nos lembra personagens importantes da história nordestina como Corisco, Lampião, Conselheiro e Zumbi, ainda que ressignificados como bandoleiros queer (BENTES, 2019). Para Thiago Silva, “Bacurau é o sertão que atravessa o território, não o local oposto ao pretenso autodeclarado universal (Sudeste) ou o particular oposto ao genérico (‘Sul’)” (SILVA, 2019, p. 238 apud SPYER, 2019, p. 99).

Desequilíbrios ambientais são outro tema das distopias e até mesmo das eco distopias no cinema brasileiro que trabalham de forma mais direta com essa tema como *Parada 88: limite de alerta* e *Abrigo Nuclear*. Em Bacurau, essa questão não é muito desenvolvida e não parece ser o assunto central do filme também. E essa falta de água e a indústria da seca de Bacurau são intensificados nesse futuro próximo, a ponto de precisar que Lunga e seu bando façam resistência a essa situação.

Em um dos diálogos logo do começo entre Erivaldo e Teresa, o primeiro conta que houve troca de tiros entre Lunga e os capangas de Tony Júnior que vigiavam e atiravam ao longe contra os dois na represa. Também descobrimos que a localização de Lunga é em uma represa antiga, local onde também estava se escondendo já que estava fugindo pois está sendo procurado vivo ou morto e inclusive estavam oferecendo recompensas para quem o achasse.

Outra questão que o filme traz que evidencia a existência de Lunga e seu grupo também é a ausência da polícia em Bacurau, que é dita pelo forasteiro na cena em que é executado pelos estrangeiros, que em Bacurau não tem polícia. E também há referência a isso, em um antigo carro policial abandonado na estrada cuja vegetação já havia consumido que é percebido por Julia quando o grupo de estrangeiros se aproxima de Bacurau para o ataque. E também quando acontecem os assassinatos na Fazenda Tarairiu e de Flávio e Maciel ou quando a ameaça começa a se instalar, em nenhum momento, os personagens se referem a fazer uma denúncia na polícia ou que poderiam contar com alguém institucionalmente nesse sentido.

Pelo contrário, é justamente o prefeito que articula com os estrangeiros a transformação de Bacurau em um local de caça humana. Por isso, Pacote recorre a Lunga para ajudar na proteção de Bacurau. Sabemos que historicamente a polícia brasileira é problemática e atua a partir de interesses próprios e de poderosos. No Museu Histórico de Bacurau, vemos que o cangaço fez parte da história do povoado. Mas ao mesmo tempo, quando os estrangeiros perguntam se o local tem polícia, e o município não ter como colocado por Maurício, isso foi visto como mais uma vulnerabilidade da população que vive totalmente às margens de quaisquer proteções sociais (ainda que a polícia na prática não forneça esse tipo de proteção).

Diante de todas as associações que já fizemos entre a história e narrativa de Bacurau com os problemas políticos e sociais do Brasil, consideramos que mesmo que Bacurau tenha sido produzido antes do governo Bolsonaro, ele é premonitório de toda a situação problemática gerada pela eleição do atual governo. Os pobres, negros, mulheres e pessoas LGBTQIA+ sendo cada vez mais perseguidos, mortos por descaso e negligência, por fome, por desequilíbrios ambientais associados ao descaso do poder público. Também vimos como essa relação da caça humana também se parece com

Para Ivana Bentes (2019) há algo de profundamente perturbador em Bacurau, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, talvez o mais importante filme contemporâneo sobre o Brasil distópico da era Bolsonaro que se inicia em 2019. Mesmo tendo sido filmado antes das eleições de 2018 e da catástrofe política em andamento, Bacurau é um filme visionário e violento, uma ficção científica e política que não tem nada de alegórica. Ao contrário, é explícita e brutal, de uma lucidez aterradora. Sem dúvida, Bacurau é um extraordinário remix do imaginário hollywoodiano com a tradição do Cinema Novo brasileiro: a estética da fome, a estética do sonho e a pedagogia da violência de Glauber Rocha com banhos de sangue prêt-à-porter vindos dos filmes de ação e reality shows. Um filme de crítico de cinema, de cinéfilo e de um diretor que chegou ao auge da destreza narrativa (BENTES, 2019 apud SOARES, 2020, p.176)

Toda uma situação que ficou ainda mais em evidência com a pandemia de covid -19 e o descaso na compra de vacinas, o atraso na compra das vacinas, a postura negacionista o superfaturamento e a postura negacionista da doença pelo governo, o estado de calamidade pública que os hospitais passaram sem oxigênio e os mais de 667 mil mortos. Ainda que de forma diferente, já havia sido previsto no filme com a chegada de Teresa logo no começo do filme ao vilarejo trazendo vacinas para abastecer Bacurau, sendo que esse abastecimento é obrigatório que seja feito pelo governo.

E ao mesmo tempo, Tony Júnior vindo a Bacurau deixando algumas cestas básicas e remédios com distribuição gratuita que viciam e deixam as pessoas grogues também nos lembra da promoção à cloroquina pelo governo Bolsonaro como forma de suposto combate à covid-19, e que não teve sua eficácia comprovada para esse fim.

Ou seja, estamos falando de uma política voltada para a morte, e não para a vida das pessoas. O que também é evidenciado de forma explícita pelo filme com a transformação do vilarejo em local de caça humana para estrangeiros com a ajuda de brasileiros de outras regiões e dos governantes locais. O prefeito Tony Júnior ainda queria fazer turismo com os estrangeiros ao final da matança levando uma vã com algumas garrafas de águas minerais como mimos para eles. E ainda, ao final é chamado de “amigo” por Michael, a quem finge não conhecer quando este último é enterrado vivo em uma gaiola abaixo do chão. Tony Júnior, já tremendo de medo, ainda fala para as pessoas de Bacurau que eles não sabiam o que

estavam fazendo e aqueles estrangeiros eram “gente importante”. Michael ainda ameaça dizendo que aquilo “é só o começo”, evidenciando que a Bacurau ainda está em perigo, podendo ser atacada novas vezes assim como outros locais cujos habitantes também são semelhantes a Bacurau.

Entendemos que Bacurau é um fenômeno midiático e que pode ser analisado sob diversos aspectos. Como mencionamos no começo, nossa análise se voltou para os aspectos mais formais do filme, a relação com a ficção científica e com as distopias. Reconhecendo o profundo hibridismo do filme com diversos outros gêneros, mas não foi nosso propósito de análise aqui. Tentando responder ao nosso problema de pesquisa também relacionamos o filme com vários acontecimentos do contexto político e social do Brasil de certa maneira (ainda que formas diferentes) já tinham sido anunciados pelo filme.

Bacurau é rico em análises e o nosso esforço de análise vem somar a muitos outros, sem nunca correr riscos de esgotamento. Vimos que o filme pertence à categoria das distopias críticas como discutem Torres e Rocha (2021) pois apesar de apresentar um vilarejo que vivencia condições de vida ainda piores do que as condições da sociedade atual, propõe também a utopia da organização coletiva, do cuidado interno e do respeito mútuo. Com a ajuda de Malmaceda (2021) também explicamos a relação do filme com as tecnologias. Seguimos adiante com a análise de *Divino Amor* (2019, Gabriel Mascaro) que assim como *Bacurau* também é premonitório de graves problemas sociais do país.

6 *DIVINO AMOR*: A DOMINAÇÃO QUE JÁ ESTÁ ACONTECENDO

Divino Amor se inicia com Joana e seu marido dançando em uma rave gospel. A voz over de uma criança anuncia

Era 2027 e o Brasil tinha mudado. A festa mais importante do país não era mais o carnaval, era a festa do amor supremo, a redenção do corpo, o sentimento mais puro, a jura do amor eterno e a grande espera pelo Messias. (DIVINO AMOR, 2019)

Em seguida vemos Joana se banhando no mar, usando uma roupa que cobre todo o seu corpo. Vemos também que as outras mulheres na praia estão todas cobertas, calças legging, blusas UV e chapéus enquanto os homens usam sungas. Vemos também alguns porcos na praia como se eles fossem bichos de estimação.

Joana sai de casa para ir ao trabalho e na entrada do estabelecimento, vemos um aparelho leitor como uma espécie de portal no qual as pessoas passam e o aparelho exibe nome, estado civil, profissão, e o feto registrado ou não, caso seja uma mulher e esteja grávida. Antes de Joana passar, em seu trabalho, vemos uma mulher aproximando a bolsa do aparelho e ele indica: “Irene S Dutra, casada, enfermeira. Feto registrado”. O aparelho, em seguida, também exibe “gravidez registrada é mais proteção para sua família.” E o slogan do governo brasileiro: “governo brasileiro, a grande obra é cuidar da vida.” No portal, o leitor de Joana exibe: “Joana M Lima, casada, escritora de cartório.”

Joana faz um registro de nascimento usando um aparelho que lê o código de barras do documento em papel e passa diretamente para o computador. Em seguida, uma voz robótica feminina anuncia “código genético arquivado com sucesso”. Vemos a imagem de um bebê e uma tela verde indicando que o procedimento funcionou. O pai do bebê pergunta se está tudo certo e mostra que tem medo de ir em cartórios e que Deus o livre esquecer algum dos documentos. Joana o parabeniza pelo nascimento do filho

Em seguida, Joana atende um outro homem que está com a cabeça baixa em direção a mesa dela. Ela lê um documento com sobre o divórcio consensual.

Após cinco anos de casados e não existindo filhos ou bens a partilhar, impõe-se definitivamente a necessidade de romper qualquer laço jurídico e legal entre ambos e aqui é requerido o processo de abertura do divórcio consensual mas assumindo o compromisso de se reconciliar de acordo com as normas do estado brasileiro. (DIVINO AMOR, 2019)

Joana pede para limpar a aliança do homem e o aconselha que ele e sua esposa devem resgatar esse sentimento. Na cena seguinte, Joana está com um outro funcionário em outra sala do cartório. Ela recebeu uma correspondência que ele pede para que ela abra. Mesmo sem

querer, ela abre. Ele pega a foto, e ela explica que foi um casal que tinha ido se divorciar e mudou de ideia. O funcionário aconselha que evitaria esse tipo de agradecimento naquele local. E Joana diz que acha difícil controlar esse tipo de coisa, “gratidão.”

A voz over da criança volta enquanto vemos Joana arquivar documentos em uma sala gigantesca cheia de inúmeras pastas coloridas. Joana precisa inclusive subir através de um aparelho para poder guardar uma das pastas.

O estado brasileiro ainda se dizia laico. Mas Joana queria transformar o estado num lugar de fé. Trabalhava a serviço de Deus servindo ao próximo. A burocracia era sua esperança. (DIVINO AMOR, 2019)

Joana volta para casa e seu marido está fazendo um arco de flores para um funeral. Após isso, ela dá banho em seu cão que pula o muro para cruzar com a cadela da vizinha. Joana faz exercícios ao som de música gospel eletrônica.

Joana e seu marido estão na Igreja do Divino Amor, de cortinas rosa, cadeiras azuis e cores neon. Uma pastora conduz a reunião lendo um versículo bíblico entre uma roda de casais. Ela pede que alguém dê seu depoimento de como o grupo tem ajudado o casal a sair da crise. O marido de Joana pede a fala e diz que eles já frequentam a Igreja há dois anos e que tinham problemas de relacionamento como qualquer outro casal dali. O corte interrompe sua fala.

Em seguida vemos os casais em duplas fazendo alguns exercícios de cair para que os outro o segure. Em seguida, vemos Joana e seu marido em um outro local, junto com outro casal do grupo. Eles estão apenas com batas cobrindo os corpos. Joana faz uma prece abençoando o ato que segundo ela irá acontecer como uma espécie de louvor e de oferenda a Deus. Em seguida, Joana e seu marido banham o casal nu com água em uma bacia. A voz over infantil retorna

Divino Amor, a família acima de tudo, radical, livre e secreta, a entrega do corpo era a promessa da glória eterna. (DIVINO AMOR, 2019)

Em seguida, vemos Joana e seu marido dançando em na rave do Amor Supremo. Um palco com tela com o nome Deus, e uma multidão dançando sob as luzes neon. Uma música gospel eletrônica tocando. Uma pessoa vestida com uma fantasia de luzes neon anda no palco.

O Brasil de Joana tinha fé no futuro. Não precisava de templos fechados. Falava com Deus olhando diretamente para o céu. Joana cantava pela vinda do rebento mas o esperado filho não chegava. (DIVINO AMOR, 2019)

Em seguida, Joana e seu marido tiram do carro um grande pacote escrito “redfert”. Um carteiro entrega uma encomenda para Joana e pede para que ela coloque sua digital no tablet que libera a encomenda. É uma fotografia de mais um casal que não se divorciou por

conta da influência de Joana. Ela leva o porta retrato até o altar que possui com diversas outras fotos de outros casais.

Joana e seu marido instalam o redfert na parte de cima da casa. É um equipamento no qual seu marido fica pendurado de cabeça para baixo nu, e uma luz infra vermelha fica sendo emitida sob ele. Quando Joana liga o equipamento uma voz eletrônica robótica anuncia: “redfert, mais hormônio mais fertilidade.” Ele pede para ficar sozinho. Joana olha triste pelo parapeito da janela.

Joana vai se consultar com um pastor numa igreja *drive through*. A Igreja é aberta e toda a mostra já que as paredes são de vidro e as pessoas se consultam dentro de seus carros. Apenas cortinas roxas, dois arranjos de flores e duas caixas de som. Um aparelho na entrada indica o formato de uma mão no qual Joana posiciona a sua que faz o reconhecimento da sua digital. O aparelho também anuncia “bem-vinda” para Joana. Ela se consulta com o padre relatando sua angústia por estar tentando de todos os modos e não conseguir engravidar. O pastor pede que ela tenha fé e continue tentando que a hora dela irá chegar. E pergunta se ela teria tempo para escutar uma música. Enquanto a música toca, o gelo seco começa a se espalhar pela igreja. O pastor repete os versos da música “a fé desse dia chegar”, enquanto Joana respira fundo dentro do carro e o pastor coloca a mão em sua cabeça.

Na cena seguinte, vemos o marido de Joana fazendo alguns arcos de flores enquanto atende uma pessoa no telefone. Ele dispensa a pessoa que quer uma encomenda de um arco de flores azuis, dizendo que não irá fazer. Ele reclama o fato de ter que colocar flores de plástico no caixão de um morto. Joana, numa voz bem baixa diz que acha bonito flores azuis e que tem gosto para tudo.

Em seguida, uma clínica de fertilidade. Vemos poltronas super confortáveis com direito à massagem que são destinadas às gestantes. Enquanto as outras pessoas se sentam em cadeiras comuns. Uma mulher é atendida por Joana. Ela diz que só faltava o documento com seu código genético para dar prosseguimento ao divórcio. Joana escaneia o documento com um aparelho. Depois, a mulher pergunta a Joana sobre o que ela tinha conversado com o marido. Joana diz que ele ainda a amava e que por ele daria uma nova chance e explica que os casamentos se desgastam e que já passou por muitos momentos difíceis com seu marido. A mulher, chorando, começa a dizer que seu marido é diferente. Joana mostra que o documento que redigiu com o marido da mulher do divórcio mas mostrando que ele não quis assinar e dizendo que se a mulher quisesse destruir toda a história que ela teve com o marido, ela assinasse em duas vias.

Outra cliente está tentando também realizar o processo do divórcio. Ela está com todos os documentos, mas Joana insiste que ela precisa assinar o documento na sua frente mesmo a mulher mostrando que a assinatura é igual a sua identidade. Joana fala que existem “normas e rituais jurídicos” a serem seguidos e a mulher se estressa dizendo que Joana está dificultando uma coisa que deveria ser simples e que queria falar com o superior dela. Joana diz que o superior dela não é deste mundo. A mulher desiste, pega suas coisas e vai embora. Joana bebe toda a sua garrafa d'água e respira profundamente.

O marido de Joana coloca uma coroa de flores no carro funerário que vem buscar. Em seguida vemos Joana e seu marido cantando num karaokê, beijando e se abraçando. Depois, vemos o marido de Joana novamente de cabeça para baixo sendo submetido a luz infravermelha no redfert.

Em seguida vemos a mesma mulher que tinha perguntado a Joana sobre o que ela tinha conversado com seu marido e chorando sem querer assinar o documento do divórcio, indo com ele ao Divino Amor. O porteiro pergunta se é a primeira vez do casal e pede a certidão de casamento e suas identidades. Joana, vai até eles e avisa que são os seus convidados. Os casais estão novamente reunidos num círculo enquanto cada um recita um versículo escolhido enquanto a pastora coloca a mão em suas cabeças. Em seguida, os casais dançam em círculos: Joana e seu marido faz um círculo no qual o casal convidado dança dentro, sob uma luz azul enquanto a pastora defuma o local e fala:

Esse é o escudo que vai guardar o amor de vocês pela eternidade. Nada nem ninguém vai quebrar a barreira que vocês criaram agora. O casamento de vocês está blindado para vencer qualquer dificuldade. O prazer supremo vem do desejo divino de procriar a vida no seio da família. Quando o homem estiver na plenitude do prazer e o despertar do gozo divino aterrisar no corpo, vai procurar a esposa, irmão, para despejar a semente da vida eterna. O marido deve retornar ao ventre de sua esposa para inseminá-la com seu ato de amor supremo. Quem ama não trai, quem ama divide. (DIVINO AMOR, 2019)

Na cena seguinte, Danilo está fazendo sexo com Lígia na cama enquanto Joana está fazendo sexo com o marido de Lígia. Estão num quarto com cortinas rosas, com uma espécie de fumaça branca que parece ser gelo seco. É uma cena longa, num plano aberto fixo. Na hora de ejacular, Danilo vai até Joana para a penetrar e o marido de Lígia retorna para fazer o mesmo com ela.

A voz over de uma criança retorna

Divino Amor tinha regras. A semente da vida só poderia ser plantada na mamãe terra. Semente para plantar, flor para colher, amor para viver. (DIVINO AMOR, 2019)

Em seguida, vemos Joana e Danilo novamente na clínica de fertilidade. Ela está olhando para algumas bolhas dentro de um aquário com uma luz azul, que possui algumas divisões como uma grade, que faz parecer que Joana e seu marido estão aprisionados. Uma voz feminina anuncia no alto falante: “Senhor Danilo Fernandes de Lima, sala 3.” Danilo pede a Joana que o acompanhe. Na sala, iluminada com uma luz azul, Danilo está deitado na cama enquanto o médico passa um instrumento de ultrassom em seus testículos, enquanto vemos a imagem dessa ultrassom sendo exibida em uma tela.

O médico avisa que a produção de espermatozoide dele está normal, e que o problema está no semen que é o líquido que mantém vivo o espermatozoide no corpo da mulher. Danilo questiona todos os remédios e vitaminas que está tomando e o médico diz que não houve resultado. Joana pergunta se existe algum tratamento alternativo e o médico responde que depende da fé de cada um. Na cena seguinte, Joana e Danilo estão dentro do carro, tristes com a má notícia. Depois, vemos pessoas do trabalho deitadas na grama num momento de intervalo, relaxando.

Joana vai novamente a Igreja *drive through* para se consultar com o pastor. Ela questiona se Deus não está vendo os esforços que está está prestando já que ela já salvou mais de 11 casamentos. O pastor pede que ela não perca a esperança, e pergunta se Joana ama a Deus. Ela responde que sim e questiona se amar demais é o seu pecado, o pastor responde que nenhum ato feito a serviço de Deus pode ser chamado de pecado.

Danilo está tocando um instrumento, tipo um tambor, enquanto Joana está deitada na cama lendo, parece se incomodar com o barulho. Na cena seguinte, Joana está no cartório e entra em uma sala onde está o seu superior e um casal. Assim que ela entra, a mulher diz foi Joana que ao invés de fazer o seu trabalho, ficou se intrometendo e atrapalhando o seu divórcio. Joana questiona o fato deles terem uma documentação pendente para trazer e a mulher responde que isso não a dá o direito de se intrometer na sua vida. A mulher pede ao superior de Joana que ela faça seu trabalho e não fique complicando as coisas. Joana tenta se defender dizendo que a experiência dela mostrou que no cartório muitos casais chegam querendo se divorciar e acabam se arrependendo. A mulher a interrompe dizendo que se ela for se arrepender para ser para seu pastor e sua Igreja e não para ela. Joana pede desculpas e sai.

A voz over infantil retorna

Para Joana, burocracia era igualdade. O amor ao bem comum, transparência, disciplina e fé. Joana amava ao próximo como a si mesma, mas nem todos sabem o que é amor. (DIVINO AMOR, 2019)

Na cena seguinte, Joana atende um casal de pessoas mais velhas que também está se separando. Joana explica alguns documentos que irão trazer, e começa a fazer perguntas como quantos filhos eles têm, quantos netos, quantos anos de casados. Na cena seguinte, na igreja do divino amor, as mulheres rolam por cima dos homens que estão deitados no chão. Logo após, Joana e Danilo já estão fazendo sexo com o mesmo casal que estava tentando se separar no cartório até Joana interferir.

Na cena seguinte vemos o batizado do casal que Joana havia levado ao divino amor. Enquanto Joana e outras mulheres cantam uma música gospel, as pessoas são batizadas em uma espécie de lago e alguns homens tocam os instrumentos.

Joana e Danilo se aproximam de uma casa de acolhimento chamada Renascer. A voz over retorna explicando a função do local: “Existia um lugar para guardar o fruto amargo: filhos bastardos, sem registro, e sem nome.” Dentro do local, alguns bebês estão em seus berços cobertos com mosquiteiros. Alguns homens seguram bebês no colo. A voz retorna explicando que “Joana queria vencer a dúvida e mudar o seu destino. A lágrima do abandono era a sua promessa de fé.” Joana pega uma lágrima de um dos bebês da casa de acolhimento e coloca na boca de Danilo que medita com a lágrima dentro da boca. “Mas fé e dúvida não cabem no mesmo coração”, finaliza a voz over.

Em seguida, outro casal que também está no processo de divórcio tenta finalizar a ação com Joana. É um casal já conhecido que frequentou o divino amor pela indicação dela. Ela questiona o porquê deles não terem procurado mais o grupo e que nunca pensou que eles fossem dar continuidade a esse processo de divórcio. O homem diz que eles preferiram resolver entre si e reclama que quer dar continuidade ao processo e que tem muito trabalho a fazer.

Em seguida Joana está se banhando e orando, como se fosse uma espécie de auto batizado. Na cena seguinte, ela e seu marido estão transando nas escadas de sua casa. Quando o ato termina, ela se deita em sua cama e coloca uma almofada embaixo do seu corpo esperando a fecundação.

Joana está com seu superior no cartório. Ele está lhe avisando que ela será transferida para uma outra área de usucapião e de compra e venda de bens. Joana pergunta se está sendo transferida porque tentou ajudar o casal que se ama, e porque tentou tornar a burocracia mais humana. O homem diz que não existe burocracia humanizada e que isso se chama privilégio, e que ela continuaria sendo burocrata mas em outro setor.

Na cena seguinte vemos Danilo dirigindo e deixando Joana na frente de um estabelecimento. Quando Joana passa no portal do aparelho leitor, ele informa com uma voz

masculina robótica “Gravidez detectada”. “Feto sem registro”. “A chance para sonhar começa com a chance para nascer”. “Governo brasileiro: a grande obra é cuidar da vida.” Essas mesmas frases são exibidas na parte de cima do aparelho leitor.

Ela volta para casa e agradece em seu oratório a Deus pelo filho concedido. Ela vai até a parte de cima onde Danilo ainda está de cabeça para baixo sendo submetido a luz infravermelha do redfert. Joana pega a mão dele, coloca em sua barriga e diz que tem um milagre dentro dela. Danilo pergunta como ela sabe disso e ela diz que foi na loja, no detector. Ele sai do aparelho e começa a chorar de alegria dizendo “eu consegui.”

Na cena seguinte, Joana está novamente na clínica numa das poltronas de massagem destinadas exclusivamente para gestantes. A luz azul domina a cena. Uma médica entrega o resultado do exame para Joana. Na cena seguinte, vemos Joana em um escritório do cartório, à noite. Não tem ninguém no local. Joana está visivelmente nervosa e liga um dos computadores. Na tela, vemos a mensagem “validar código do documento.” Joana está com um pequeno aparelho na mão que emite uma luz vermelha e lê o código genético do documento em papel. Na tela do computador, vemos a frase “registro do DNA Pré Natal.” Outra tela surge com o nome compatibilidade genética, na qual Joana digita o nome do seu marido “Danilo Fernandes de Lima.”

O carregamento demora alguns instantes e logo a mensagem em voz feminina robótica informa: “cruzamento genético paterno de Danilo Fernandes C lima, incompatível com o DNA do feto.” Joana digita o nome de outro homem e a voz feminina também informa: cruzamento genético paterno de Rodrigo Souza incompatível com o DNA do feto.” Ela digita outro nome e a voz novamente informa: “cruzamento genético paterno de Frederico Cunha Dias incompatível com o DNA do feto.” Mais uma vez ela digita outro nome e a voz informa cruzamento genético paterno de Edivaldo Ferreira incompatível com o DNA do feto.” Ela digita novamente outro nome, e a voz informa: "cruzamento genético paterno de Jamerson Silva Santos incompatível com o DNA do feto.”.

Joana vai até a Igreja *drive through* e está fechada, ela fica gritando e chamando o pastor mas não tem ninguém lá. Já em sua casa, está acordada em sua cama enquanto Danilo dorme. Ela tenta o acordar dizendo que quer conversar. Ela diz que está com um cheiro forte de flor e que não vai conseguir dormir com aquele cheiro. Ela pergunta se ele não quer tomar banho para que depois eles conversem. Danilo fala que teve que fazer uma coroa de jasmim e já irritado diz para Joana deixar de exagero, que se fosse cheiro de cigarro ou cachaça seria motivo, mas cheiro de flor não.

Joana vai se consultar novamente com o pastor e diz que esteve ontem, mas não tinha ninguém lá. Ela conta a ele a novidade que está grávida e ele a abraça falando louvado seja Deus. Joana diz que tem algo de muito estranho naquilo tudo porque não sabe quem é o pai. O pastor já muda de feição dizendo que aquilo não era nada bom e perguntando sobre o marido de Joana. Ela diz que ele não é o pai do filho dela. O pastor pergunta se ela gostaria de pedir perdão. Joana fala que tem alguma coisa sem explicação naquilo tudo. O pastor responde dizendo que tem que ter alguma explicação e perguntando o que Joana iria explicar para o filho dela.

Ouvimos o som da aproximação de outro carro e o pastor fala que lá não tem muito o que ele possa fazer e que pode apenas facilitar o seu arrependimento. Ele diz que tem algum recado de Deus naquilo tudo que não está conseguindo compreender. O pastor pergunta se o corpo dela é puro e ela diz que seu corpo é de Deus. Ele pergunta se ela quer ouvir algum hino para mentalizar arrependimento e ela diz que não está arrependida. Ele avisa que Deus está a escutando.

Joana fala que acha que Deus a tocou. O pastor avisa que o único pecado que não tem perdão é a blasfêmia e pede que ela tenha cuidado com o que diz. Joana pergunta “e se for verdade que Deus a tocou?”. O pastor informa que como protocolo ele irá reportar o caso dela ao centro de atendimento ao fiel. Joana questiona se ele terá que falar com eles e o pastor responde que aquilo não era caso de atendimento rápido. Joana diz que se ela for lá, vão dizer que ela está mentindo e se ela mentir, vão dizer que ela está pecando. O pastor diz que acha que o que ela está querendo dizer, eles não estarão preparados para ouvir.

Na cena seguinte, no Divino Amor, Joana e Danilo estão numa roda com outros casais lendo trechos da bíblia. Danilo pede para ler um trecho que tinha separado especialmente para aquele dia: Samuel, capítulo 1, versículo 11. "Se tu deres atenção à humilhação de tua serva, te lembrares de mim e não te esqueceres de tua serva, mas lhe deres um filho, então eu o dedicarei ao Senhor por todos os dias de sua vida". E termina a leitura anunciando que ele e Joana serão papai e mamãe. Todas as pessoas da roda, param e parabenizam Joana e Danilo pelo filho. Danilo olha feliz para Joana, que responde com reprovação e ele fica apreensivo.

Joana está olhando fixamente para uma folha enquanto a torneira está aberta e jorrando água. Danilo pergunta qual o problema e Joana diz que não queria que ele tivesse anunciado que ela está grávida no divino amor para todo mundo. Ele pergunta qual é o problema já que o detector iria ler e todos iriam ficar sabendo de qualquer jeito. Ele pergunta novamente qual o problema e Joana diz que fez o teste do código genético o que o pai do feto não é ele e nenhum dos homens com quem teve relações sexuais no divino amor. Joana pede

que aquilo fique entre eles e que ninguém precisa ficar sabendo. Danilo diz que aquele filho é dela. E sai.

Na cena seguinte, sua vizinha entrega uma caixa de filhotes para Joana. Os filhotes do seu cão. Joana questiona se eles não precisam mamar e a mulher diz que eles já mamaram e que agora está dando leite de caixa. Joana pergunta se ela quer ficar com algum deles e diz que não pode por conta do documento do pedigree. Ela pergunta se ela quer entrar e ela diz que já está indo. Joana pega filhote por filhote na caixa, são quatro. Ela leva a caixa de filhotes até a beira de uma ponte e os abandona lá.

Ela está resolvendo uma questão com o seu superior quando um dos funcionários do cartório avisa que seu marido acabou de dar entrada no seu pedido de divórcio. Ela vai até ele e tem uma conversa super rápida. Ela pergunta se ele não a ama mais, que aquela criança é um milagre e diz que quem ama acredita e tem fé. Ele diz que a fé dela não o convence mais. Nesse momento, sem muitas delongas, ela manda ele ir embora e ele vai.

Joana tenta entrar no divino amor e é barrada pelo segurança que pergunta onde está o Danilo. Joana mente dizendo que ele não pôde vir hoje e que ela tinha ido rapidamente falar com a mestra Dalva. O porteiro nega a sua entrada dizendo que ela já conhece as regras mesmo ela pedindo por favor, e ele é reticente que “sozinha não”. Joana vai até a igreja *drive through*. Tem outro carro na sua frente, ela deixa seu carro do lado de fora e entra a pé. Ela pede ajuda ao pastor que diz que não pode tratar do seu caso, e ela diz que não é uma desgarrada e que é totalmente devota de Jesus Cristo, mas ele não quer ajudá-la.

Em sua casa, Joana está colocando pigmento azul dentro da água e pintando algumas rosas brancas de azul. E começa a chorar. A voz over infantil retorna

Quem ama não trai, quem ama divide. Joana disse que fez tudo amor e que faria tudo de novo outra vez. (DIVINO AMOR, 2019)

Na cama, sozinha, Joana não consegue dormir. Na cena seguinte ela está queimando restos de flores mortas que seu ex marido usava para os arcos. Na rave do amor supremo, Joana está dançando, mas com uma cara de tristeza e olhando para os lados, como se procurasse alguém e parecendo deslocada. Depois, vemos Joana com a barriga já grande se banhando na água como se estivesse batizando a si mesma e seu filho na barriga.

A voz over retorna

Mais de dois mil anos de espera, todos aguardavam a volta do Messias, mas ninguém estava preparado para receber ele de volta. (DIVINO AMOR, 2019)

Na cena seguinte, vemos Joana deitada na mesa de cirurgia com os braços abertos e lágrimas nos olhos. A câmera vai do rosto de Joana até a sua barriga que está aberta e os

médicos tentam tirar o bebê de dentro, um deles empurra com dificuldade e o outro puxa o bebê. Numa cena muito realista, vemos que o bebê nasceu com cordão umbilical em volta do pescoço.

Na cena seguinte, vemos Joana na janela envolta pela cortina branca. Vemos o bebê na cama nu, sozinho.

A voz over retorna

Um manto branco de luz cobria seu rosto, era uma mulher, minha mãe. Eu era seu rebento, sem nome. O acontecimento maior, o orgulho secreto, o amor divino. Não tenho registro, não tenho nome, nenhum documento. Quem nasce sem nome, cresce sem medo. (DIVINO AMOR, 2019)

O filme acaba ao som de uma música gospel eletrônica.

No filme, o Brasil é dominado pelos evangélicos apesar do estado ainda falsamente se denominar laico. O carnaval, que é uma festa demonizada pelo grupo, é substituído por uma rave gospel, a festa do amor supremo, em que se celebra a espera pelo retorno do messias. A população evangélica representa hoje quase um terço do Brasil e cresce cada vez mais. O neopentecostalismo é a segunda religião mais popular do país, atrás do catolicismo, que está perdendo fiéis.

Segundo Oliveira e Cruz (2020): “Nas últimas décadas, o Brasil tem visto um aumento significativo do número de fiéis evangélicos”(2020, p. 5). Segundo os autores, o neopentecostalismo é a doutrina dentro do campo evangélico que mais cresce, graças também ao seu papel e atuação nas mídias.

Na política, os evangélicos também formam uma bancada e muitos ocupam cargos importantes no atual governo (2018-), sendo muitos ministros, deputados (estaduais/ federais) e senadores pertencentes a tal religião.

Em entrevistas, o realizador e a equipe do longa-metragem fazem questão de afirmar que *Divino Amor* começou a ser concebido em 2015 e foi filmado em 2017, antes do processo eleitoral que deu a vitória aos neoconservadores. Nesse sentido, declaram que a obra tem um caráter premonitório desse novo Brasil. Na atual conjuntura de ataque ao cinema nacional pelo governo Bolsonaro e de ascensão do lobby evangélico, ainda mais com o crescimento da bancada cristã no legislativo, seria muito difícil realizar a película via financiamento público. Segundo Mascaro, “a gente não conseguiria fazer este filme se fosse hoje, [...] é difícil lidar com a urgência do presente” (DEMEROV, 2019 apud SPYER, 2019, p. 103).

Podemos considerar que as religiões de forma geral, e o cristianismo especificamente no Brasil é responsável pela construção de todo um repertório de valores, julgamentos e crenças que alimentam nossa vida em sociedade e são atualizados constantemente pelas

pessoas. Essa concepção da vida a partir da religião tem sido bastante questionada com as transformações que a sociedade vem atravessando, porém ela ainda continua introjetada em nosso inconsciente coletivo por mais que tentemos nos desvencilhar, quando tentamos.

Divino Amor politiza a forma ao radicalizar o processo no qual vivemos atualmente, de imposição de uma agenda conservadora evangélica neopentecostal. Nesta distopia, ainda que oficialmente o Estado seja laico, as práticas mostram o contrário. As minorias tiveram que se curvar às majorias. Embora esta trajetória de conversão não seja explicada no longa-metragem, o público não sabe, mas intui, que o Brasil 2027 está mais próximo do que parece hoje em dia: reconhecemos que o amanhã já chegou. (SPYER, 2019, p. 102)

Divino Amor constrói sua história e narrativa com objetivos claros voltados para o gênero de ficção científica. Enquanto em *Bacurau*, a relação com a ficção científica compete com os diversos gêneros que o filme trabalha, em *Divino Amor* a ficção científica se estabelece como o gênero principal do filme. Enquanto *Bacurau* mostra “daqui a alguns anos” para ajustar sua temporalidade ao futuro, *Divino Amor* já irrompe com a voz over indicando uma data específica do futuro próximo “2027” na primeira frase que a voz over infantil, que depois descobrimos ser do Messias, fala. Existe uma preocupação maior, tanto na ambientação do filme, no próprio roteiro, nas cores, na direção de arte, na relação com a tecnologia, e nas músicas do filme em criar um filme de ficção científica.

Suvín (1979) em sua teoria de definição do gênero de Ficção Científica coloca como critério definidor o *novum*, podendo ser “uma nova invenção (dispositivo, técnica, fenômeno, relação) um cenário (locus espaço-temporal), agente (personagem principal ou personagens), e/ou relações basicamente novas e desconhecidas ao ambiente do autor”(SUVIN, 1979, p. 64). Percebemos que o filme apresenta *novum* tanto em tecnologias quanto em situações dramáticas que ainda não aconteceram ou que ainda não existem na realidade brasileira. Iremos citar alguns exemplos agora, mas também voltaremos a esse conceito em outros momentos da análise.

Por exemplo, na praia as mulheres cobrem o corpo inteiro, local onde normalmente as mulheres hoje ainda usam biquíni.¹⁶ O que também acaba sendo contraditório uma vez que é um futuro em que igrejas como o divino amor propõem a prática de swing (sexo entre casais) para salvar casamentos em crise.

¹⁶ Vimos em muitos sites e blogs evangélicos abordando que as mulheres cristãs na praia devem se guiar pelo lema “quanto mais pano, melhor”, indicando que devem optar por maiôs com shorts ou modelos de biquínis cintura alta, ou biquínis retrô. Em um blog específico, chamado Garotas Fãs de Cristo, a autora Abilene Leite, que se autodeclara cristã protestante ainda sugere o uso de shorts de lycra e blusa para as mulheres cristãs irem à praia. Já que segundo ela, só quem deveria ver o corpo da mulher seminua é o marido ou o futuro marido da mulher. E advertindo caso a igreja específica da mulher ou pastor proíba o uso, que ela deve obedecer ao pastor e suas recomendações, usando de trechos bíblicos para essas argumentações. Disponível em <https://www.garotasfasdecristo.com.br/2014/01/a-garota-crista-pode-usar-biquini.html>

No filme, a principal festa do Brasil, o carnaval, que é uma festa vista de maneira negativa pelos evangélicos, e mistura diferentes culturas e religiosidades de matriz africana e indígena, acaba sendo substituída pela festa do amor supremo, onde as pessoas cantam pela vinda do Messias. É uma festa muito parecida com uma rave, ou um show de músicas gospel, com gelo seco e telões. O filme já começa com Joana nessa festa dançando com seu marido. E já está anunciada a distopia nesse momento, já que se o carnaval deixasse de existir no Brasil, seria uma perda inestimável para a cultura e inclusive para a identidade brasileira. Isso mostra que nessa distopia, toda a diversidade cultural que é representada pelo carnaval é suprimida pelo fundamentalismo religioso.

O carnaval foi sobretudo um espaço importante para a afirmação de religiosidades afro-brasileiras. Mesmo com dispositivos legais e arcabouços jurídicos que garantissem a liberdade de crença, as religiosidades afrodiaspóricas, produto das populações negras, sofreram e seguem sofrendo sistematicamente com o racismo religioso. Desde o Estado, classificando suas práticas como magia e apreendendo objetos rituais, até as construções simbólicas que as associam, de forma eurocêntrica, ou melhor, cristocêntrica, ao mal. (OLIVEIRA; CRUZ, 2020, p. 3)

Nesse futuro de “templos abertos”, tem também as igrejas *drive through* que podemos considerar outro *novum* nas quais o fiel se consulta individualmente com um pastor que fica de plantão no local. Na entrada dessa igreja também existe o reconhecimento da digital (colocando a mão inteira) mostrando que só pessoas já devidamente registradas no sistema poderiam entrar no local.

A igreja supostamente “aberta” já que é um lugar todo visto por fora já que as paredes são de vidro, contrasta com esse sistema de segurança da entrada. O reconhecimento da digital já existe na nossa realidade cotidiana, mas normalmente ele é feito através de um atendimento com uma pessoa de verdade em consultas ou outras situações do tipo. Mas para entrada em estabelecimentos, em que apenas o dispositivo pode liberar ou não a entrada, é uma situação dramática intensificada pelo filme.

A igreja supostamente “aberta” é a mesma igreja que rejeita Joana e não acredita no seu testemunho que espera um filho de Deus, a considera uma pecadora. Assim como no divino amor, que só permite a entrada de casais e no qual Joana também é barrada quando vai sozinha mesmo sendo uma frequentadora assídua. Supondo que Joana tivesse mentido e esperasse um filho de algum dos outros homens com os quais teve relações sexuais na sua Igreja, a forma com a qual ela foi tratada só mostra a farsa daquilo tudo. Já que sempre houve essa possibilidade de gravidez em decorrência do swing com outros casais, porque o líquido

pré ejaculatório pode entrar em contato com o esperma. Ainda que seja em baixa quantidade, é possível acontecer gravidez antes da ejaculação.¹⁷

Além do mais, também seria possível que os homens não conseguissem controlar esse momento, o que também é comum. O que torna a regra da Igreja de que a ejaculação deve acontecer nas respectivas esposas não fundamentada em evidências científicas, e isso só mostra a postura negacionista e anticiência dos fundamentalistas religiosos.

O *novum* central que apresenta essa relação de diferença entre a narrativa do filme, é justamente a detenção e o controle dos códigos genéticos das pessoas, que são arquivados no banco de dados do governo desde o nascimento, como vimos nos registros de nascimento que Joana faz no cartório. E na verdade até mesmo os fetos que nesse futuro são registrados, antes mesmo de nascerem, também têm seus códigos genéticos arquivados.

Essa situação dramática gera outro *novum* em forma de tecnologia, que são os aparelhos leitores em frente de cada estabelecimento que exibem publicamente nome, estado civil, profissão, se há gravidez no corpo na mulher, fetos e filhos das pessoas, informações que o governo possui de todos os cidadãos registrados. Joana descobre sua gravidez assim, ao entrar em uma loja o aparelho leitor indica “feto não registrado”, em vermelho, depois de tanto esforço para conseguir engravidar. Enquanto, as mulheres com fetos registrados, possuem essa informação sendo exibida em na cor verde, como se estivessem quites com essa obrigação.

Pelo menos no Brasil, aparelhos como estes ainda não foram instalados, podendo assim ser considerados esse *novum*. E se trata de um *novum* que representa o auge da distopia representada pelo filme: a vigilância, burocracia e controle que esse estado do futuro exerce. Também se trata de uma tecnologia “passível de existência” como Malmaceda (2021) se refere às tecnologias em *Bacurau*. E que poderiam muito possivelmente servir a um estado controlador, conservador e fundamentalista religioso. Com este tipo de controle, por exemplo, dificultaria muito mais a realização de abortos, por exemplo, já que os fetos antes mesmo de nascerem são registrados mostrando a concepção que muitos religiosos, de maneira geral, possuem sobre o aborto.

¹⁷ WALKER, Jennifer. **É possível engravidar com o líquido pré-ejaculatório?** Clearblue. 2020. Disponível em <https://br.clearblue.com/estou-gravida/engravidar-com-liquido-pre-ejaculatorio>

Embora o fluido pré-ejaculatório em si não contenha esperma, existe a possibilidade de entrar em contato com o esperma. Pesquisas mostram que o esperma vivo pode vazar para o fluido pré-ejaculatório nos homens. Um estudo constatou a presença de esperma no fluido pré-ejaculatório de 16,7% dos homens saudáveis¹. Enquanto isso, outro estudo descobriu que 41% das amostras de fluido pré-ejaculatório de 27 homens continham esperma². Embora esses estudos mostrem que a quantidade de esperma presente era baixa, ainda existe a chance de gravidez.

Podemos citar ainda como o tema do aborto é visto também como pecado e errado (mesmo em decorrência de estupros) por grande parte da população religiosa, mas não apenas. Principal motivo pela prática ainda ser criminalizada no país.

No Brasil, o aborto é considerado crime, previsto nos artigos 124 a 126 do Código Penal, que data de 1940. A lei fixa que uma mulher que provocar aborto em si mesma ou consentir que outra pessoa lhe provoque – um médico, por exemplo – pode ser condenada a um até três anos de prisão.¹⁸

“As únicas exceções previstas na lei são nos casos em que o aborto é necessário para salvar a vida da grávida, ou quando a gestação é fruto de um estupro.” (REDAÇÃO JOTA, 2022). Mesmo em casos extremos como gravidez gerada por estupro, um dos poucos casos previstos em que a prática seria supostamente legalizada, os grupos evangélicos ainda lutam contra a realização dos abortos legais.

Podemos citar o caso que aconteceu em Recife em 2020 onde uma criança vinda do Espírito Santo, de 10 anos, vítima de estupro desde os 6 anos de idade pelo tio, foi exposta e chamada de “assassina” por parlamentares evangélicos e um grupo de católicos também que fizeram protestos em frente ao hospital onde a criança estava internada para realizar o procedimento de forma legal.

Os evangélicos estavam desde meio dia em frente à maternidade, esperando a criança chegar, não permitindo que as pessoas entrassem. Eles criaram uma confusão ao tentar entrar no hospital e xingaram a criança de “assassina”. Comandando o grupo, estavam os deputados estaduais Clarissa Tércio (PSC) e Joel da Harpa (PP), ambos da bancada evangélica. Os dois gravavam vídeos com os apoiadores e postavam em suas redes sociais. Já no fim da tarde, chegaram também o deputado estadual e pastor Clayton Collins (PP) e a vereadora do Recife Michele Collins (PP). “Eles tentaram invadir o hospital, chegaram até a quebrar a porta do hospital. A polícia teve que intervir. Gritavam, chamando a menina de assassina, dizendo que ela tinha que gestar um feto causado por decorrentes estupros que vinha sofrendo há quatro anos. (...) Além de evangélicos, há informações de que um grupo católico contrário ao aborto também fez parte do protesto. A ex-deputada estadual Terezinha Nunes (PSDB) também esteve no ato, chegando já no fim do dia. (BRITTO, 2020)¹⁹

Na ocasião, o próprio diretor do hospital foi impedido de entrar na maternidade, chamado de assassino e só conseguiu entrar após a chegada da polícia. E justamente as pessoas que deveriam proteger as vítimas, fazem exatamente o contrário, como é o caso da ministra da Mulher, família e direitos humanos do atual governo, Damares Alves, por sua vez também evangélica. Segundo a redação do site UOL, a ministra afirmou no programa

¹⁸ REDAÇÃO JOTA. Aborto no Brasil: a legislação sobre interrupção de gravidez e os dados oficiais - JOTA. 2022. JOTA. Disponível em <https://www.jota.info/jotinhas/aborto-no-brasil-a-legislacao-sobre-interruptao-de-gravidez-e-os-dados-oficiais-17052022>

¹⁹ BRITTO, Débora. Parlamentares evangélicos atacam clínica para impedir aborto legal e expõem criança de 10 anos. 2020. Marcozero. Disponível em [Parlamentares evangélicos atacam clínica para impedir aborto legal e expõem criança de 10 anos - Marco Zero Conteúdo](#)

Conversa com Bial da Rede Globo que a menina de 10 anos estuprada deveria “ter levado a gravidez adiante e feito uma cesária.”²⁰

Outra questão horrenda envolvida neste fato, que também se relaciona com a questão central da exposição pública dos dados pessoais pelo filme, é que a criança teve sua identidade vazada. E segundo o site da UOL (2020) “dois assessores do Ministério de Damares são suspeitos de terem vazado a identidade e a localização da menina.” A ministra negou as acusações. Mas independente de quem tenha sido, a questão é que a identidade e as informações pessoais de uma criança vítima de estupro foram expostas publicamente, gerando ataques de fundamentalistas religiosos que nem sequer conseguem respeitar os poucos casos de aborto permitidos pela lei brasileira.

Outro fato mais recente, também parecido com este segundo Paula Guimarães, Bruna de Lara e Tatiana Dias (2022) do The Intercept Brasil²¹ uma criança de 11 anos estuprada foi impedida de realizar o aborto legal por uma juíza chamada Joana Ribeiro Zimmer de Santa Catarina. A menina chegou ao hospital com 22 semanas, dois dias após a descoberta da gravidez, para realizar o aborto e a equipe médica se recusou a realizar o procedimento. Com a judicialização do processo, para impedir a realização do procedimento, a juíza retirou a criança da mãe e a colocou em um abrigo público alegando que a “o risco é que a mãe efetue algum procedimento para operar a morte do bebê”.

Durante a audiência, a magistrada também tentou induzir a criança a manter o feto perguntando se a criança poderia aguentar mais tempo de gestação para dar o bebê a adoção. “A juíza Joana Ribeiro Zimmer, afirmou erroneamente na audiência que, se fosse realizado o aborto, o bebê nasceria e seria preciso esperar ele morrer.” Com a repercussão do caso, a juíza acabou sendo promovida e transferida de cidade e afastada do caso, mas sem perder seu cargo e sua posição. Pelo contrário, ainda foi promovida mesmo agindo contra a própria legislação, à qual ela deveria respeitar. A criança de 11 anos depois de muita luta acabou conseguindo realizar o procedimento, mas sem antes passar por todas essas violências perpetuadas pelo estado, após a violência sexual que sofreu.

²⁰ REDAÇÃO UOL. **Damares diz que menina de dez anos estuprada deveria ter feito cesárea.** UOL, 2020. Disponível em [Damares diz que menina de 10 anos estuprada pelo tio deveria ter feito cesárea \(uol.com.br\)](https://www.uol.com.br/damares/diz-que-menina-de-10-anos-estuprada-pelo-tio-deveria-ter-feito-cesarea/).

²¹ GUIMARÃES, LARA, DIAS. **Suportaria ficar mais pouquinho? Vídeo: em audiência, juíza de SC induz menina de 11 anos grávida após estupro a desistir de aborto legal.** The Intercept Brasil. Junho de 2022. Disponível em <https://theintercept.com/2022/06/20/video-juiza-sc-menina-11-anos-estupro-aborto/>.

Próximo a este acontecimento, também houve a exposição de uma atriz brasileira de 21 anos que foi vítima de estupro e decidiu, manter a gestação e entregar o bebê para adoção. Essa prática que é prevista em lei e independe da gravidez ser gerada por estupro ou não, deveria garantir sigilo para a genitora e para o bebê. O caso veio a público depois que personalidades públicas começaram a conspirar e criar versões da história, com diversos julgamentos que ela teria abandonado seu filho. O que forçou a atriz a ter que escrever uma carta aberta e expor o acontecimento mais traumático da sua vida para o mundo inteiro. No próprio hospital foi violentada por uma enfermeira que contou o caso para a imprensa.

Esses dois acontecimentos juntos mostram como a misoginia acontece no Brasil e que independente das decisões tomadas pelas mulheres ou pelas meninas quando se trata de gravidez gerada pelo estupro, elas serão julgadas pela sociedade em todas essas situações. Ou seja, os estupradores saem ilesos enquanto as vítimas são expostas publicamente, julgadas pela sociedade e sofrem diversos tipos de violências institucionais além da violência sexual.

Outro acontecimento mais recente que também se soma aos ataques aos direitos restantes às mulheres e meninas no Brasil é que, segundo Bruna de Lara (2022) o Ministério da Saúde quer que as vítimas de estupro sejam investigadas após aborto. O documento foi protagonizado por Raphael Câmara, o secretário da Atenção Primária do Ministério da Saúde. O mesmo já havia inclusive incentivado a “violência obstétrica em campanha da nova caderneta da gestante.” (LARA, 2022). Segundo Leonardo Martins (2021): “O médico alinhado ao bolsonarismo também é ferrenho defensor do projeto de abstinência sexual como política pública, encabeçado pela ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damares Alves.”²²

Esse movimento é especialmente preocupante levando em consideração que, segundo um levantamento da revista IstoÉ de 2016, apenas 3% das denúncias de estupro acabam em condenação no Brasil. Ou seja: as mulheres investigadas por fazerem abortos após um abuso têm chances enormes de não conseguirem provar que o procedimento realmente aconteceu em uma gestação decorrente de estupro. (LARA, 2022)²³

²² MARTINS, Leonardo. **Secretário de Pazuello com cadeira no CFM é o elo entre o bolsonarismo e a classe médica.** Raphael Câmara defende abstinência sexual pregada por Damares, medida que dificulta o aborto em casos de estupro, e, claro, falso tratamento precoce contra a COVID-19. The Intercept Brasil. fevereiro de 2021. Disponível em <https://theintercept.com/2021/02/08/raphael-camara-secretario-de-pazuello-e-elo-entre-bolsonarismo-e-cfm/>

²³ LARA, Bruna. **Aborto: governo quer investigação de vítimas de estupro.** The Intercept Brasil. Junho de 2022. Disponível em [Aborto: governo quer investigação de vítimas de estupro \(theintercept.com\)](https://theintercept.com/2022/06/08/aborto-governo-quer-investigacao-de-vitimas-de-estupro/)

Três meses após assumir esse cargo, o dito cujo também já havia tornado obrigatória a notificação dos casos de violência sexual à polícia, e a investigação dos mesmos, independente da vontade da vítima, sendo que antes a investigação só acontecia caso a vítima quisesse. Antes, “as notificações feitas ao Ministério da Saúde não tinham dados que as identificassem.” Mas hoje, por conta dessa medida, o governo tem esses dados. Ou seja, a tentativa do atual governo é de criminalizar mesmos os poucos casos de aborto permitidos por lei.

Esse fato da obrigatoriedade da notificação à polícia, feito supostamente para “ajudar” na investigação do abuso mostrou que o verdadeiro objetivo é a criminalização da vítima, cujos dados agora já pertencem ao Ministério da Saúde, que pretende a investigação das mulheres que buscam o aborto legal. Isso mostra a concepção da cultura do estupro que predomina no Brasil na qual a vítima é considerada a culpada pelo estupro ao invés do estuprador. “Busca na vítima alguma coisa que a condene, que justifique a violência sofrida, que atenue a responsabilidade de quem perpetrou a agressão e/ou desvia atenção do ato brutal sofrido.” (ACIOLI, 2016) ²⁴

Uma vez que todo caso de estupro relatado aos profissionais de saúde passou a ser comunicado à polícia – supostamente, com o objetivo de ajudar na investigação do abuso – era questão de tempo até que se estimulasse a utilização desses dados para a investigação das vítimas de estupro que procuram os serviços de saúde em busca do aborto legal. (LARA, 2022)

Nesse contexto, a previsão de *Divino Amor* que é também o *novum* principal do filme, da vigilância e do governo ser o detentor de tais dados pessoais, como forma de criminalizar e vigiar (especificamente as mulheres) se tornou uma realidade antes mesmo do ano previsto no filme, 2027 como discute Spyer (2019). Ainda que de forma diferente, ainda que não seja necessariamente através dos aparelhos leitores.

O filme é sutil nas suas colocações, ele não expõe nem fala abertamente sobre o aborto em nenhum momento, mas essa relação fica subentendida e é interpretada a partir do controle sob os corpos das pessoas, sobretudo a questão do registro da gravidez e dos fetos e a exposição dessas informações pelos aparelhos leitores. O fato dos fetos serem registrados mostra a concepção que os fundamentalistas possuem em relação ao aborto. Além disso, da forma como o filme dá destaque a questão dos registros de nascimento, dos códigos genéticos, das poltronas destinadas às gestantes e etc.

²⁴ ACIOLI, Marcia. **A cultura do estupro: uma culpa para a vítima**. INESC. 2016. Disponível em [A cultura do estupro: uma culpa para a vítima - INESC](#)

Também não é uma questão diretamente abordada, já que em nenhum momento é falado no tema, ou existe uma situação ou cena abordando o assunto. Isso acontece porque Joana faz parte desse sistema, para ela aquela sociedade é uma utopia e não uma distopia, e impede que outros casais se divorciem, independente das razões e motivos que eles tenham para isso. E ela, de fato, quer ter esse filho e faz de tudo para que isso aconteça.

Na distopia de *Divino Amor*, a tecnologia é usada a serviço do estado burocrático, fundamentalista, controlador e conservador. A questão da vigilância é uma questão clássica nas distopias que é colocada pelo filme se parece com outros tipos de distopias como o clássico *1984* de George Orwell no qual a sociedade é constantemente controlada pelas telas em todos os lugares inclusive nas suas casas. Também vemos em outras distopias como *THX 1138* de George Lucas, mas também em produções mais recentes como *The Hunger Games* e *The Purge*, a vigilância é quase sempre uma constante nas distopias.

Vemos também em *Minority Report* (2002, Steven Spielberg) , o acesso dos indivíduos aos estabelecimentos acontecendo através da leitura ocular. Em *Divino Amor*, não fica claro de que maneira acontece essa associação da leitura corporal com as informações e dados da pessoa. Essa questão da vigilância também está presente em *Bacurau*, mas não com a mesma ênfase ou de forma tão direta quanto em *Divino Amor*. No filme, vemos esse controle sendo exercido em estabelecimentos públicos, e não nas casas (ainda) como *1984*.

São os dados pessoais sendo exibidos para todas as pessoas, nome, profissão, estado civil, se há gravidez ou não no corpo da mulher, quantidade de filhos. Ou seja, são justamente os dados relacionados sobretudo à reprodução que são enfatizados nessa exibição. As informações do espaço privado se tornam propriedade do governo, se tornam públicas.

Para o diretor, ele queria fazer um filme minimalista sobre esse Estado que controla o corpo. Ou seja, a narrativa é concentrada na mudança cultural e não no fetiche da tecnologia. A tecnologia que aparece no filme, que se passa em 2027, já existe hoje, o que muda é a aceitação social de uma tecnologia invasiva, no sentido moral, em que informações privadas se tornam públicas, como o estado marital do casamento – se é casado, divorciado, solteiro – e se uma mulher está grávida, se o feto está registrado ou não e de quem é a sua paternidade. É um estado a serviço da vida, sob o pretexto da segurança da vida. E o filme faz essa discussão sobre o corpo e a privacidade (BARROS, 2019 apud SPYER, 2019, p. 105)

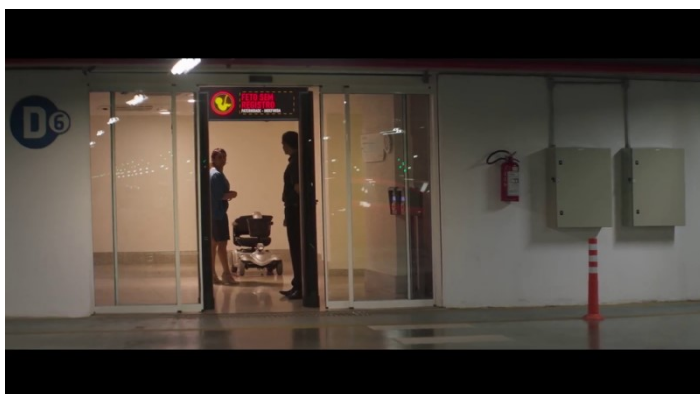
A relação que o filme estabelece nesse futuro próximo (2027) com o cartório e os registros de nascimento, e os documentos num país que segundo o IBGE em 2021 tinha cerca

de 3 milhões²⁵ de brasileiros que não possuem sequer certidão de nascimento, é necessária a reflexão.

Não possuir esse tipo de documento hoje, torna a pessoa um “invisível” sem nenhum tipo de direito básico garantido como saúde e educação. Então, o filme sugere, pela existência de orfanatos de crianças concebidas fora do casamento, e não registradas, que essa segregação entre os registrados e os não registrados, se intensifica. Não vemos necessariamente, no filme uma cena onde uma pessoa não registrada tenta entrar num estabelecimento e é barrada, mas fica o questionamento: e os não registrados crianças e adultos?

O único contato que temos no filme com os não registrados é na cena do orfanato que voz over explica que são os bebês gerados fora do casamento, e que não registrados. Eles vão poder entrar nos estabelecimentos? Como funciona a vida de um não registrado num futuro de um país ainda mais burocrático cujos documentos são digitais e informatizados e cuja própria entrada nos espaços está dependente desse registro?

Figura 7 - Joana descobre a gravidez através do aparelho leitor



Fonte: Divino Amor (2019, Gabriel Mascaro)

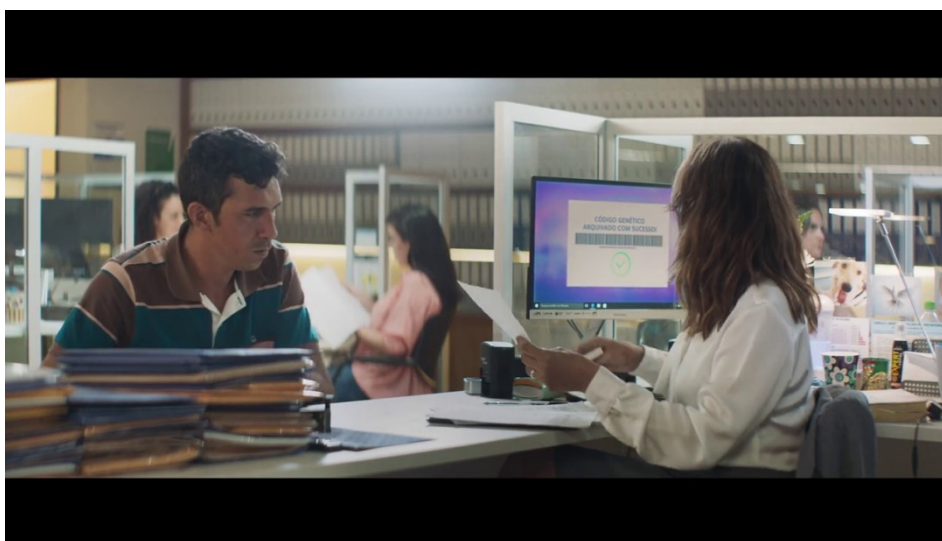
Nos consultórios médicos existem poltronas específicas destinadas às gestantes, bem mais confortáveis do que os assentos normais, mostrando uma sociedade religiosa que supostamente valoriza as grávidas (ou a vida gerada por elas) em detrimento das outras pessoas. O próprio slogan do governo nesse futuro é “Governo brasileiro: a grande obra é cuidar da vida”, mostrando que a questão reprodutiva é central no filme.” Mas desde que essa vida seja concebida dentro de um casamento heteronormativo.

²⁵ LONGUINHO, Daniela. **3 milhões de brasileiros não têm registro civil de nascimento. 2021.** **RádioAgência Nacional.** Disponível em [3 milhões de brasileiros não têm registro civil de nascimento | Rádioagência Nacional \(ebc.com.br\)](https://radioagencia.nacional.ebc.com.br/3-milhoes-de-brasileiros-nao-tem-registro-civil-de-nascimento).

Nesse futuro próximo do Brasil, vemos orfanatos lotados que a voz over explica é onde ficam os bebês gerados fora do casamento e que não são registrados. Joana e seu marido vão até um desses orfanatos e pegam lágrimas de um dos bebês, que eles pensam que poderia ajudar na infertilidade de seu marido. É justamente depois desse ato, que Joana engravida sugerindo que foi esse ato também foi responsável por sua concepção divina. É importante inclusive destacar que em nenhum momento, existe qualquer discussão entre o casal a respeito de uma possível adoção mesmo quando eles vão até esse orfanato. O que nos faz indagar por que para um casal que queria tanto ter um filho, a adoção não era uma opção?

No cartório onde Joana trabalha, são tecnologias que já existem ou são passíveis de existência. Entretanto, o filme tenta mostrar uma informatização maior dos processos burocráticos de cartório como por exemplo, o registro de recém nascidos a partir da leitura de um código de barras e uma arquivagem do código genético da criança.

Figura 8- O registro de nascimento feito com o arquivamento do material genético



Fonte: Bacurau (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles)

Joana e seu marido procuram uma Igreja chamada Divino Amor. É uma igreja com o lema “Quem ama não trai, quem ama divide”. Os casais praticam sexo entre eles, com troca de parceiros, uma prática também chamada de *swing*, porém a regra é que na hora da ejaculação os maridos devem penetrar nas suas respectivas esposas. É feito todo um ritual antes do ato, em que o casal antigo banha o casal novato, para que os corpos estejam “limpos” perante Deus e “consagram” dizendo que essa é uma forma de louvor e que não irá se repetir.

Na igreja do Divino Amor, se trata de uma pastora que conduz as reuniões, indicativo de um futuro próximo que reflete o presente em que algumas mulheres pastoras já se

insurgem na Igreja evangélica. Uma mulher já madura e negra que recita versículos bíblicos que se voltam para a relação conjugal e o ato sexual enquanto os casais se envolvem: dançam, recitam versículos bíblicos, rolam por cima uns dos outros, caem enquanto os outros seguram. Dessa maneira, o filme representa que aos olhos dos evangélicos do futuro próximo do Divino Amor, o prazer sexual é permitido desde que dentro do casamento em uma relação que gere filhos e até o sexo entre casais pode acontecer, quase como uma forma de “prevenção à traição” e apimentação da relação às claras, desde que sacralizada pela Igreja.

O casamento tem sido visto de maneiras diferentes ao longo do tempo. Segundo Bruna Suruagy (2010), antes o casamento era uma união política e estratégica entre pessoas da nobreza para manutenção de riqueza ou questões diplomáticas, que só poderia ser quebrada diante da morte. Hoje, com as transformações sociais, políticas e econômicas, o casamento pode ser uma opção, assim como a separação. Porém, para muitos religiosos e especificamente os evangélicos ainda impera o bordão “até que a morte nos separe”. Segundo José Carlos Fagundes: “o divórcio é interpretado pelos evangélicos como algo negativo, que deve ser evitado, mas não somente por razões espirituais.” (FAGUNDES, 2015, p. 88)

De acordo com Bauman (2001), na pós-modernidade os relacionamentos, inclusive os amorosos, estão se tornando cada vez mais fluidos. Os evangélicos estão inseridos neste contexto social, influenciando e sendo influenciados por este. Mesmo resistentes ao divórcio, este fenômeno tem crescido neste grupo religioso. Apesar de uma maior aceitação do divórcio entre os evangélicos, o provável núcleo central das representações sociais deste grupo aponta para o predomínio de valores tradicionais, conservadores e penosos emocionalmente, tornando o divórcio um último recurso para se resolver as crises conjugais. (FAGUNDES, 2015, p. 89)

Situação que foi apresentada pelo filme através da insistência de Joana no próprio casamento ao procurar o divino amor para resolver suas crises conjugais e a insistência pela não separação de diversos outros casais que tentam o divórcio no cartório onde ela trabalha e que ela dificulta através da burocracia. Ironicamente, quando seu marido pede o divórcio depois de saber que o filho que ela espera não é dele, ela não insiste já que é uma cena rápida também e rapidamente adere a essa separação. O José contemporâneo representado por Danilo abandona a esposa grávida porque o filho que ela espera não é seu. Ou seja, essa situação também corrobora com a colocação acima de Fagundes (2015) de que o divórcio tem crescido entre os evangélicos ainda que seja considerado o último recurso.

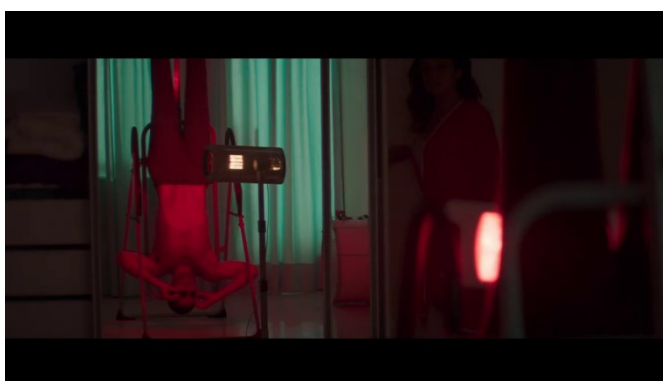
É interessante pensar em como Mascaro articula e projeta o que seria uma igreja evangélica de um futuro próximo, unindo um pensamento conservador a uma prática sexual de sexo grupal feita por casais teoricamente mais liberais. E assim também o faz com a música do filme, gospel eletrônico, um gênero que une duas coisas aparentemente conflitantes

que seria uma música de louvor a Deus, com uma música mais futurista que se tornou bastante codificada pela Ficção Científica.

Segundo Mascaro, ele tentou reler o lugar do corpo e do erotismo na discussão do casamento. Basta uma pesquisa rápida na internet para você perceber que não é tabu entre os evangélicos discutir que a sexualidade é um elemento importante na manutenção do casamento. Há programas de pastores, inclusive, que falam disso abertamente, programas específicos para blindar o casamento. Com isso, eu tentei imaginar uma religião extremamente sofisticada e complexa, capaz de se apropriar da sedução, da cultura pop, da iluminação néon e da música eletrônica. E de práticas eróticas que, nesse caso, são usados para avançar na agenda conservadora cristã, em nome da manutenção da família sagrada (BARROS, 2019 apud SPYER, 2019, p. 106).

Joana quer a todo custo ter um filho. A família para ela não é completa sem o rebento. Na bíblia existe uma passagem em que Deus diz “sedes férteis e multiplicai-vos”. Joana tenta viver sobre esse lema, porém seu marido é infértil. Eles tentam de tudo, compram o redfert, que pode ser considerado também um outro *novum* do filme, um aparelho que emite uma luz infravermelha no qual o marido de Joana precisa ficar de cabeça pra baixo, que supostamente ajudaria a dar mais fertilidade a ele. Porém esse dispositivo acaba não funcionando. Não sabemos que se trata de um instrumento placebo, ou se é a infertilidade de Danilo que não tem cura.

Figura 9- Redfert



Fonte: Divino Amor (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles)

No médico, eles têm a confirmação do problema em seu marido. Ela julga ser castigo de Deus, depois de tantos serviços supostamente prestados a ele, dos casais que ela salvou na separação. Mascaro também não reduz Joana a um estereótipo da evangélica. Ela tem seu próprio trabalho, dirige, tem sua autonomia. Sua ligação mais radical religiosamente falando, está na forma como enxerga a separação, sua relação com a Igreja, e como interfere na vida de outros casais pensando estar servindo a Deus.

Divino Amor é uma distopia que trata da crença em uma utopia neopentecostal. Segundo o diretor Gabriel Mascaro, a personagem Joana, interpretada por Dira Paes “vive em uma utopia. Ela acredita nesse mundo. [...] Ela não está lutando contra. Na verdade, ela acredita na força desse Estado para fazer o bem a favor da vida” (apud CANHISARES, 2019 apud SPYER, 2019, p. 102)

Outra relação tecnológica realçada pelo filme e que acaba comprovando uma situação divina ou sobrenatural, é quando Joana vai a um computador testar a compatibilidade do DNA do feto e é incompatível tanto com o dna do seu marido quanto com os dos outros homens com quem teve relações sexuais no *Divino Amor*. Através desse programa de computador, ela procura pelo nome dos homens cujos códigos genéticos já estão arquivados no sistema, algo que o filme demonstra que já acontece desde o nascimento dos bebês. Apesar dos testes de DNA já existirem, a forma e o acesso com que o filme representa, ainda não existem, o que também poderia ser considerado outro *novum* do filme. De uma maneira bastante sutil, usando apenas um computador simples, mas mostrando uma ferramenta ainda não disponível, mas que poderia facilmente ser estabelecida.

Figura 10 - Incompatibilidade genética do feto



Fonte: *Divino Amor* (2019, Gabriel Mascaro)

E nesse contexto, *Divino Amor* também pode ser considerado um filme pertencente à categoria do fantástico, uma união entre ficção científica e fantasia construída de forma minuciosa uma vez que o filme retrata uma situação sobrenatural que é confirmada por um dispositivo tecnológico. Se para Todorov (1980) o fantástico é um momento de hesitação numa narrativa aparentemente realista que é confrontada com o sobrenatural, não poderíamos chamar de fantástico exatamente nos termos do autor. Já que no filme o sobrenatural é confirmado através dos testes.

Uma vez que todos testes de DNA se mostraram incompatíveis com todos os homens com quem Joana teve relações sexuais, mostrando assim que bebê seria o filho de Deus. Mas podemos sim, relacionar o filme a uma concepção mais ampla de fantástico que o cinema elabora, que não necessariamente precisa ser associada ao sobrenatural, e como esse macrogênero que engloba uma diversidade grande de gêneros e produções distintas, como discutimos no capítulo 1, que não necessariamente.

Também o filme de Mascaro possui temáticas tão próximas da realidade brasileira que confirmam a colocação de Cornea (2007) de que a ficção científica é um gênero situado entre a “fantasia e realidade”. Defendendo sua ligação com o fantástico mas se distingue dos outros gêneros dessa categoria por sua aproximação maior com a realidade, do que a fantasia e o horror, por exemplo.

O tão esperado Messias retornou, mas os próprios cristãos não acreditaram. O tema do Messias também é recorrente na ficção científica e pode ser visto em outras obras como *Matrix* e *Duna*, por exemplo. O arquétipo da Mãe de Jesus, que na bíblia concebe virgem, é adaptado no filme para uma versão contemporânea de Maria representada por Joana, não virgem e mãe solteira, mas cujo filho é de Deus e nasce por cesárea. Na cena do nascimento, a câmera faz um tilt do rosto de Joana com lágrimas nos olhos até a sua barriga aberta e os médicos tentando tirar o bebê de dentro, numa visão bastante realista da cesária e que tem uma duração considerável, um tipo de cena pouco vista no cinema de ficção brasileiro.

O retorno do Messias tão esperado acontece, mas não é acreditado pelos próprios cristãos, que julgam Joana, que se torna uma ovelha desgarrada sendo banida do Divino Amor. Na cena final, Joana olha pela janela envolta por cortinas brancas e sua associação à imagem de Maria, mãe de Jesus fica clara nesse momento.

Divino Amor é narrado em voz off por essa criança que, “como um Deus onisciente não sugere algo inocente ou infantil. Ela soa mais como essas locuções robóticas de aplicativo, alguém que define uma rota que apenas seguimos (CARLOS, 2019). Ao final do filme, nos damos conta de que esse narrador, o rebento de Joana (uma revisão do dogma da Imaculada Conceição), é o Messias, um salvador sem nome, registro e controle (ainda que pernambucano/ brasileiro!). Para Juliano Gomes: “o nascimento do menino Jesus torna-se um espetáculo gore, onde a ideia de artificial se dobra: da trucagem do plano em movimento e da própria noção de parto ‘não natural’ ao acompanhamento dos sintetizadores intensamente à altura da grandeza do acontecimento” (GOMES, 2019 apud SPYER, 2019, p.)

Por conta do teste de DNA, Joana sabe que o filho que espera não é de nenhum dos homens com quem teve relações sexuais. Mas quando ela conta a verdade, o marido a deixa, ela fica sem apoio da igreja e como ovelha desgarrada, ela se deprime. Na cena final do filme,

o bebê estava na cama sozinho, nu, enquanto Joana olhava pela janela. Essa cena demonstra, a nosso ver, sua não conexão com esse filho.

Para esse futuro distópico, o fato de Joana ter continuado sendo mãe solo, faz Joana ter uma atitude contrária até mesmo à forma como agia antes. Para uma mulher que dedicava sua vida à manutenção do casamento não só do seu, mas de outros casais, acabar se tornando mãe solteira é não só o *plot twist* da história, mas também torna Joana uma transgressora, ainda que contra a sua vontade. Também a situação de carregar um filho de Deus sem ser acreditada, faz com que Joana seja forçada a mudar de atitude em relação a separação, já que a cena em que ela tenta convencer Danilo a não se separar é muito rápida e acaba com ela mesma mandando ele ir embora.

Seu filho em voz over diz que não é registrado e crianças não registradas são “sem lei” indicando que ele poderia ser um revolucionário que poderia inclusive quebrar com esse sistema burocrático e fundamentalista cristão. Numa sociedade cristã que faz raves pela espera do retorno do Messias e onde até os fetos são registrados, mas que o próprio Messias não tem registro, exemplifica a decadência desse sistema. Não pode ser reconhecido pelos aparelhos leitores. Mas essa é apenas uma das interpretações que esse final pode ter. As possibilidades que o filme coloca são a partir do nascimento desse bebê que nasce por cesárea.

Então, quando pensamos nos conceitos de distopias e se *Divino Amor* se trata de uma distopia crítica ou se trata apenas de uma antiutopia ou pseudodistopia. Percebemos por exemplo que *Bacurau* se estabelece com uma distopia crítica de forma mais direta do que *Divino Amor*. Na verdade, pelo fato deste último filme ter como protagonista justamente a evangélica que faz parte do grupo que compõe a dominação desse futuro distópico, e que reforça os processos burocráticos a favor da ideologia do governo, essa relação não se mostra inicialmente.

Entretanto, consideramos que ainda que não seja de forma tão direta quanto *Bacurau*, *Divino Amor* também pode ser considerado uma distopia crítica que também aponta caminhos e possibilidades em meios aos problemas das distopias. O final sugere ao menos que esse estado de coisas pode ser mudado. Não consideramos que se trata apenas de uma antiutopia ou pseudodistopia como discute Moylan que só traz conformismo, como se esse mundo apresentado pelo filme fosse dado e imutável, apesar da dominação desse grupo já estar acontecendo.

Assim como *Bacurau*, *Divino Amor* é um filme premonitório de muitos problemas que o Brasil passaria a vivenciar de maneira mais enfática a partir de 2018, com a eleição do governo Bolsonaro. Respondendo nosso problema de pesquisa: Como o cinema brasileiro de

ficção científica contemporâneo tem recorrido às distopias para representar os problemas do contexto político/social do país?

Observamos que a vigilância e a falta de proteção dos dados pessoais somados ao avanço do poder exercido pelo fundamentalismo religioso representado em *Divino Amor*, já está acontecendo na realidade do Brasil hoje, ainda que não seja com essa informatização dos processos representados pelo filme. A exigência de notificação à polícia dos abortos causados por estupro que já está em vigor e a posse desses dados das vítimas pelo governo já é uma realidade.

Essas situações somadas a tentativa do Ministério da saúde em investigar as vítimas de estupro que realizaram o procedimento de forma legal, mostra que são justamente as pessoas em maior situação de vulnerabilidade (mulheres e crianças) que são o foco de controle do governo, controle de seus dados pessoais e controle dos seus corpos. Assim como mulheres e crianças sendo impedidas pelo estado de realizar o aborto legal em casos de estupro.

A questão dos dados pessoais são centrais no filme, dados privados que se tornam públicos, e como mencionamos os dados pessoais das vítimas de estupro estão agora sob o controle do governo, que pode usar contra as próprias vítimas para investiga-las. Assim como os dados pessoais da criança estuprada também foram roubados e expostos aos fundamentalistas anti aborto, que descobriram que a menina estava vindo a Recife realizar o procedimento.

Consideramos como extremamente perigoso o poder que tais grupos fundamentalistas exercem na sociedade e como esses religiosos ocupam cargos políticos. As decisões, direitos e deveres devem ser baseados em fatos, evidências científicas, no bem comum e não favorecer apenas um grupo fundamentalista específico que tem uma visão distorcida da realidade.

Num país tão diverso e com tantas múltiplas religiões, cujo estado deveria ser supostamente laico, como pode ser possível que haja cultos em plenário da Câmara promovido pela Frente Parlamentar Evangélica?²⁶ O que mostra que nosso estado é tão laico quanto o representado pelo filme de Mascaro, ou até menos.

É só pensarmos, por exemplo, na eleição do atual governo onde foram disseminadas muitas *fake news* voltadas para atrair um público religioso e conservador. A notícia falsa mais

²⁶ ROSA, Vera. **Michelle participa de culto na câmara: culto foi promovido pela Frente Parlamentar Evangélica em um plenário da Câmara.** CNN Brasil. Disponível em [Michelle Bolsonaro participa de culto na Câmara | CNN Brasil](#).

famosa, o Kit Gay, por exemplo, tinha como objetivo justamente atrair pessoas homofóbicas e uma parte dos religiosos que consideram pecado a união entre pessoas do mesmo sexo. Muitas pessoas ainda acreditam nessa notícia e nem sequer sabem que se trata de notícia falsa, tal a desinformação de boa parte da população brasileira.

Outro acontecimento que se soma aos problemas reais do Brasil distópico, influenciado pela agenda da bancada evangélica, é o movimento Escola Sem Partido. Um movimento liderado por políticos conservadores especificamente o Flavinho (PSC - SP), pais e estudantes que visava impedir que os professores “transmitam suas convicções, políticas, ideológicas, morais ou religiosas.” Além disso, é um projeto de lei (que se subdivide em diversos outros) que visa “estabelecer os deveres e direitos dos professores em sala de aula, como forma de impedir que os docentes possam transmitir a seus alunos suas visões de mundo.” (CHAGAS, 2018) O que na verdade é algo impossível segundo Debora Duprat que defende que o “ensino neutro não existe no mundo real e que todos nós estamos inseridos em uma sociedade e por isso expressamos nossas concepções ao nos comunicarmos”.²⁷

O Escola sem partido defende neutralidade quando na verdade é um projeto e movimento extremamente ideológico e partidário, apesar de não querer se colocar dessa forma. Essa é uma atitude de vigilância aos professores, uma tentativa de censura para que não possam expressar suas ideias e formar cidadãos. Um dos projetos de lei vinculados ao movimento, o PL 10.577/2018, de autoria do deputado federal Cabo Daciolo, tem como objetivo a proibição dos termos “gênero” ou “orientação sexual” em qualquer componente curricular da escola.

No Brasil, o plenário da Câmara dos deputados aprovou no dia 19 de maio de 2022 um projeto de lei que autoriza o ensino domiciliar do país, o homeschooling²⁸. O projeto é de autoria de Lincoln Portela, um pastor evangélico e deputado federal filiado ao Partido Liberal (MG). “A educação domiciliar é uma das bandeiras do presidente Jair Bolsonaro e de seus apoiadores. O tema estava entre as metas prioritárias para os primeiros 100 dias de governo.” (BARBIÉRI, 2022)

Mais uma ameaça à educação brasileira, o projeto torna as crianças e adolescentes em situação de maior vulnerabilidade e precariza o ensino. No texto é necessário que apenas os

²⁷ CHAGAS, Isabela. **Escola sem partido. Entenda a polêmica.** Politize! 2018. Disponível em [Escola sem Partido: entenda a polêmica - Politize!](#)

²⁸ BARBIÉRI, Luiz Felipe. **Homeschooling': Câmara conclui aprovação de projeto que regulamenta educação domiciliar. Texto principal do projeto já havia sido aprovado na quarta (18), mas faltava análise dos destaques. Proposta altera Lei de Diretrizes e Bases da Educação e segue para o Senado.** G1. 2022. Disponível em ['Homeschooling': Câmara conclui aprovação de projeto que regulamenta educação domiciliar | Política | G1 \(globo.com\)](#) Acesso em 20 de maio de 2022.

pais estejam cursando nível superior ou já tenham cursado, qualquer curso. Além disso, as crianças e adolescentes ficam mais vulneráveis à violência sexual, já que é justamente a escola quem mais denuncia casos de violência doméstica e crimes sexuais que acontecem nas famílias. Também há muitos casos onde as crianças das famílias mais pobres procuram a escola em busca de alimentação.

Ou seja, é uma prática que não entende os principais problemas enfrentados pelas escolas e pela educação no país. Mas fica evidente que a aprovação do homeschooling é um movimento que deriva do Escola sem Partido. Já que beneficia os pais que não querem que os filhos sejam influenciados pelas visões de mundo dos professores e de toda a escola. O projeto ainda vai passar por outras etapas (senado e depois direto para as mãos do presidente), mas o fato de ter sido aprovado pelo Congresso já demonstra o tipo de ideologia dominante na política brasileira.

O *homeschooling* é até então proibido no Brasil pelo STF. Como essa prática poderia contribuir para a educação brasileira? Os cidadãos e cidadãs precisam ter contato e socialização com diferentes professores e alunos e toda a comunidade escolar para poder conviver em sociedade e poder respeitar as diferenças. Fora o impacto intelectual, os pais que cursam qualquer graduação estão mais preparados do que toda uma equipe de professores especializada no ensino? Todos esses exemplos mostram as evidências de que uma agenda conservadora e extremamente ideológica e protagonizada por uma parte dos evangélicos está em curso no país, e o poder que esse grupo possui tem drásticas consequências na realidade brasileira.

Outros eventos que mostram também como evangélicos exercem seu poder através da política é o escândalo do MEC na qual dois pastores cobraram propina aos prefeitos para liberação de verbas destinadas à Educação.

O ministro da Educação, pastor Milton Ribeiro, afirma que o governo prioriza prefeituras cujos pedidos de liberação de verba foram negociados pelos pastores Gilmar Silva dos Santos e Arilton Moura Correia. Ribeiro afirmou que a ordem para favorecer os amigos de Arilton e Gilmar, que não têm cargos no governo de Jair Bolsonaro, partiu do presidente da República. (ALVES, 2022)²⁹

O nosso Brasil real vivencia a aprovação do homeschooling, do escândalo do MEC cujas verbas para melhorias na educação de municípios eram repassadas conforme pagamento

²⁹ ALVES, Renato. **Veja quem são os pivôs do escândalo da liberação de verbas do MEC**

Os três principais personagens são pastores evangélicos. Um deles é acusado de pedir 1 kg de ouro como propina para intermediar liberação de verbas da educação. O Tempo. 2022. Disponível em [Veja quem são os pivôs do escândalo da liberação de verbas do MEC | O TEMPO](#). Acesso em 25/03/ 2022.

de suborno para pastores, como cultos sendo feitos no próprio congresso como o que foi feito pela atual primeira dama, e tantos outros. Então, esses são alguns dos exemplos de como o nosso estado ainda se denomina falsamente laico assim como aquele representado pela distopia de *Divino Amor*.

Divino Amor é uma intensificação do presente, do estado cada vez mais controlado pelos evangélicos, cada vez mais conservador, que impõe a vigilância na população pela religião através da tecnologia. O filme aponta para um futuro próximo mas que já chegou, antes mesmo da data prevista pelo filme. A diferença é que no filme de Mascaro e o *novum* em relação a nossa realidade é que existe uma informatização maior dos processos, mas a vigilância e a dominação evangélica na política e na esfera social do Brasil é preocupante e urgente que seja combatida.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo se voltou para a análise e compreensão das distopias no cinema brasileiro de ficção científica a partir de um contexto de maior produção desse tipo de conteúdo sobretudo a partir de 2014. Vimos que as definições de ficção científica são problemáticas e não chegam a um denominador comum. A concepção mais amplamente aceita foi considerar a a ficção científica como parte de uma macrocategoria geral fantástica, mas reconhecendo seu aspecto mais realista em relação aos outros gêneros como a fantasia e o horror como coloca Cornea (2007).

Também levamos como forma de análise dos filmes aqui escolhidos, a teoria de Suvin (1978) de definição da ficção científica do *novum* e do estranhamento cognitivo, ainda que sua concepção não admita hibridismos. Os hibridismos a nosso ver são parte da ficção científica, e já não é possível uma concepção de gênero puro, para o cinema e menos ainda para o cinema brasileiro. Já que o cinema brasileiro se diferencia dos cinemas comerciais ao redor do mundo, sobretudo do americano que se tornou o padrão. Na abordagem da ficção científica, traz códigos do gênero de forma muito híbrida com o realismo social já característico de sua cinematografia.

A especificidade de um estudo sobre os gêneros cinematográficos no cinema brasileiro também trouxe desafios como a adaptação das teorias estrangeiras como o conceito de *novum* de Suvin para a nossa realidade. A falta de bibliografia específica sobre o tema e do apagamento do cinema brasileiro na bibliografia estrangeira existente também foram desafios para a presente pesquisa.

Também trouxemos a relação com as distopias, utopias e distopias críticas refletindo como esses conceitos nos ajudam a responder nosso problema de pesquisa: Como o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo tem recorrido às distopias para representar os problemas do contexto político/social do país? Segundo Cornea (2007) a ficção científica está situada entre a fantasia e a realidade e este fato também se relaciona com o nosso problema de pesquisa.

Escolhemos como *corpus* justamente os filmes *Bacurau* (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles) e *Divino Amor* (2019, Gabriel Mascaro) ambos produzidos antes da eleição do governo (2018-2022), mas que são filmes premonitórios de muitos problemas sociais enfrentados pelo Brasil desde então, e são filmes que se complementam em suas abordagens.

Em *Bacurau*, vemos a transformação de um vilarejo em local de caça humana para estrangeiros com a ajuda dos governantes do local, serviços básicos de saúde não sendo feitos pelo governo local como o abastecimento de vacinas e intensificação de sistemas de vigilância e de morte como discute Malmaceda (2021) quando se refere às execuções públicas sendo transmitidas pela TV.

Essa distopia reflete muitos dos problemas que o Brasil vivencia, como o descaso com a educação no filme representada pelos livros sendo despejados na rua. As vacinas contra a covid que demoraram a ser distribuídas pelo atual governo, sendo que no filme esse abastecimento de vacinas é feito por ex- moradores do local. Assim como a transformação de um vilarejo em local de caça humana para estrangeiros e a intensificação de um estado de vigilância e de aniquilação midiaticizados se relacionam com os linchamentos públicos gerados por *fake news* e o perigo da legalização do porte de armas, que tem sido uma pauta defendida pelo atual governo (2018-2022).

Também concordamos com Torres e Rocha (2021), que consideram o filme uma distopia crítica, aquela que apresenta caminhos e possibilidades mesmo no caos distópico, como representado pela organização coletiva da comunidade que se ajuda e se respeitam nas suas diferenças. Tendo uma múltipla diversidade de corpos, de gêneros e de orientação sexual que sofrem diariamente com preconceitos e com violências.

Em *Divino Amor*, vemos um estado conservador e fundamentalista religioso ainda mais vigilante, que controla as entradas dos indivíduos nos estabelecimentos por aparelhos leitores que exibem dados pessoais de maneira pública como nome, estado civil, profissão, se há gravidez ou não no corpo da mulher e se este feto é registrado. As festividades culturais centenárias como o Carnaval que reúne diversas religiosidades inclusive de matriz africana e indígena, são substituídas por raves gospel que se festejam a espera pelo retorno do Messias. O controle de dados pessoais e códigos genéticos são feitos por um governo ainda menos laico do que o atual.

A *Divino Amor*, a questão reprodutiva é a central desse governo, o filme mostra o controle ainda maior sob os corpos sobretudo das mulheres, já que até mesmo os fetos são registrados. O futuro Brasil representado já reflete muitos dos problemas reais vivenciados pelo país com o crescimento da influência e do poder político que os fundamentalistas religiosos estão tendo e o impacto direto na legislação e na vida das pessoas, sobretudo das mulheres. O filme reflete a misoginia e a falta de poder de escolha e de autonomia a qual as mulheres estão submetidas no Brasil da realidade. Já que mesmo os casos de aborto previstos

pela lei estão sendo negados às mulheres e meninas vítimas de estupro. Mostrando a concepção da cultura do estupro na qual a vítima é sempre colocada como a culpada.

No filme, todos esperam pelo retorno do Messias, mas ninguém acredita em Joana quando ela diz esperar um filho de Deus. A protagonista faz parte do grupo da dominação, impedindo o divórcio de casais, mas ela mesma é abandonada pela Igreja quando se separa do seu marido que também não acredita nela e pede o divórcio. O filme mostra que mesmo as mulheres como Joana e assim como tantas outras fundamentalistas, ao final são abandonadas e julgadas em quaisquer decisões que elas tomem, pelo fato de serem mulheres.

Ambas as distopias foram formas de acessar um viés mais político ao qual essa produção se vincula e que também pode ser vista em outras produções mencionadas ao longo da dissertação como *Branco Sai, Preto Fica* (2014, Adirley Queirós) e *Carro Rei* (2021, Renata Pinheiro)

Vimos que de uma forma mais direta em *Bacurau* ou de forma mais indireta em *Divino Amor*, os filmes se voltam para as distopias críticas, que é a forma com a qual mais nos identificamos já que sugerem alternativas em meios aos problemas colocados pelas distopias ou que ao menos essa realidade pode ser transformada. E não apenas como as antiutopias que sugerem esse caos distópico não é passível de transformação.

Ou seja, não são apenas filmes que usam dos códigos das distopias e da ficção científica para criticar o contexto político e social, mas também sugerem mudanças como a organização coletiva de *Bacurau*, por exemplo.

Temos uma produção muito diferente de cinema de ficção científica, com um enfoque político sofisticado, que trouxe características próprias ao gênero, que precisa ser mais estudada e cujos debates e produção precisam ser ampliados. Essas distopias, até trazem novas tecnologias, mas o foco são as tecnologias já em uso ou passíveis de existência. E o foco nas distopias não é na tecnologia em si, mas como aquela tecnologia pode ser apropriada para vigilância, aniquilação e morte favorecendo grupos específicos que detêm o poder.

Segundo Sobchack (2001) a ficção científica se ocupa de questões coletivas da sociedade. Dessa maneira, o medo coletivo da catástrofe ambiental, da crise política e social, da ameaça à democracia, da instabilidade gerada pela precarização do trabalho e da vida pelo neoliberalismo, das guerras, da fome e do desemprego tem feito a ficção científica brasileira se voltar para as distopias. Se o século XX foi chamado de século distópico devido a duas grandes guerras, o século XXI não parece muito melhor como já colocava Sargent (2010).

A pandemia de COVID-19 que começou em 2020 (e ainda não acabou) e as catástrofes ambientais anunciadas em 2022 também são motores propulsores de novas

produções distópicas. Se mesmo os filmes lançados em 2019, não conseguiram prever o horror de uma pandemia, é porque a realidade ainda mostra que pode ser imprevisível e que distopias reais e fílmicas estão em constante disputa nas definições de uma “sociedade pior”.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando (Orgs.). **Brasil Distópico** (Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017).
- BASÍLIO, F. **Não pode ser, mas é. Fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo**. Dissertação de mestrado. UFF. Niterói. 2018.
- BASÍLIO, F. As problemáticas de uma abordagem híbrida: o fantástico enquanto gênero literário e cinematográfico. *Anais Abralic*. 2017.
- BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York and London: Routledge, 2003.
- BERCHEZ, Amanda. Doenças e distopias, doenças nas distopias, distopias nas doenças. *Revista Estudos de Cultura*. n. 17 (2020): Jul. - Dez.: Dossiê História das Doenças e Epidemias. Disponível em <https://seer.ufs.br/index.php/revec/article/view/15726>
- BOOKER, M. Keith. **Historical dictionary of science fiction cinema**. Lanham, Toronto,
- CHATTOPADHYAY, Bodhisattva. **Recentering science fiction and the fantastic: what would a non anglocentric understanding of science fiction and fantasy look like?** *Strange Horizons*. 2013 Fund Drive Special. 2013. p. 213-228. Disponível em <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/recentering-science-fiction-and-the-fantastic-what-would-a-non-anglocentric-understanding-of-science-fiction-and-fantasy-look-like/>
- CAUSO, Roberto de Souza. **Ficção científica, horror e fantasia no Brasil 1875-1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2003.
- CORNEA, Christine. **Science Fiction cinema: between fantasy and reality**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- CLAEYS, Gregory. **Dystopia: a natural history**. London: Oxford University Press, 2017.
- DOMINGUEZ, M.; BARROS, S.; DOURADO, T. . A esquerda brasileira e a percepção dos efeitos das fake news. **E-Compós**, [S. l.], v. 24, 2021. DOI: 10.30962/ec.2113. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2113>. Acesso em: 9 jun. 2022.
- ELIAS, Herlander. **Cyberpunk 2.0: Fiction and contemporary**. Portugal: LabCom. 2009.
- FAGUNDES, José Carlos. **Representações sociais do divórcio: um estudo entre evangélicos**. 2015. Dissertação de mestrado. Mestrado em Psicologia. Departamento de Psicologia. Instituto de Educação. Seropédica, Rio de Janeiro. 2015.
- FAHLENBRACH, Kathrin. **Utopia and dystopia in science fiction films around 1968**. p 83-101. In: *The Global sixties in sound and vision: media, counterculture and revolt*. BROWN, Timothy Scott; LISON, Andrew. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

FILHO; ITO; SUPPIA. **Cinema de ficção científica e efeitos especiais: uma relação intrínseca e inseparável?** 2011. Vol. 13, Nº 12- janeiro/junho de 2011

FEELEY, L. Jennifer, WELLS, Sarah Ann. **Simultaneous worlds: global science fiction cinema.** London: University of Minnesota Press, 2015.

FEIX, Daniel. De Tropa de Elite a O animal Cordial: sintomas do fascismo no cinema brasileiro (2007-2018). Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 4 a 9/10/2021

GINWAY, Mary. **Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro.** São Paulo: Devir Livraria. 2005.

HORA, Tatiana. Corpos interditos em Era uma vez Brasília. XXIX Compós. Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020.

JAMESON, Frederic. **Archeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions.** London and New York: Verso, 2005.

LYRA, B. **A emergência dos gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas.** 2007.

LYRA; SANTANA. **Singularidades dos gêneros cinematográficos nos filmes brasileiros.** Compós. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo”, do XVII Encontro da Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.

MESQUITA, Cláudia. Memória contra utopia: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014). Compós.

MALMACEDA, Luise. Bacurau: ficção weird e estética aceleracionista de expurgo colonial. Revista Philia v.2 nº 1.

MOYLAN, Tom. **Scraps of the untainted sky: science fiction utopia and dystopia.** Colorado: Westview Press, 2000.

MOYLAN, Tom. **Becoming utopian: the culture and politics of radical transformation.** London: Bloomsbury Academic, 2021.

MOYLAN, Tom. **Demand the impossible. science fiction and the utopian imagination.** Germany: International Academic Publishers, 2014.

NUNES, R. **O cinema fantástico no Rio Grande do Sul (1960-2020).** Dissertação de mestrado. PUCRS. Porto Alegre. 2021.

NEALE, S. 2003, Questions of Genre. In: B.K. GRANT (ed.), Film Genre Reader III. Austin, University of Texas Press, p. 160-184.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. London and New York: Taylor and Francis e-library, 2000.

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. São Paulo: Labcom Books, 2010.

OLIVEIRA JUNIOR, M. C.; CRUZ JUNIOR, L. J. G. da. Sambistas (e) evangélicos. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 833-847, dez. 2020.

PRYSTHON, Ângela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Eco-Pós. As formas do artifício*. Vol. 8, nº 3. 2015. p. 66-74

REDMOND, Sean. **Film since 1980**. In BOULD, Mark *et al.* *The Routledge Companion to science fiction*. London and New York: Routledge, 2009. p. 468-472

ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROBERTS, Adam. **A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas**. 2018. Editora Pensamento-Cultrix Ltda.

ROBERTS, Adam. **Science Fiction**. Second Edition. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2006.

RIEDER, John. **Colonialism and the emergence of science fiction**. Middletown: Wesleyan University Press, 2008

SURUAGY, Bruna. Sexualidade, cristianismo e poder. *Estudos e pesquisas em Psicologia*, UERJ, RJ, Ano 10, n.3, p. 700-728.

SERGEANT, Alexander. **Encountering the Impossible: The Fantastic in Hollywood Fantasy Cinema**. New York: State University of New York Press, 2021.

SARGENT, Lyman Tower. **Utopianism: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre**. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

SUPPIA, Alfredo. **Limite de alerta! Ficção Científica em atmosfera rarefeita: Uma introdução ao cinema brasileiro de Ficção Científica e outras cinematografias off hollywood**. Tese de doutorado. Unicamp. Campinas. 2007.

SPYER, Tereza. Distopias à brasileira: ‘Bacurau’ e ‘Divino Amor’. *Revista Epistemologias do Sul*. Unila. 2019.

SOARES, José Lima. Da experiência do cinema novo ao novo cinema brasileiro do século XXI: uma abordagem sociológica e política do filme Bacurau. v. 5 n. 1 (2020): *Revista Wamon* 2020.1 - Dossiê temático: Cosmologia, pessoa e gênero.

SOBCHACK, Vivian. **Screening space: the american science fiction film**. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2001.

TELOTTE, J.P. **Science fiction film**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2004.

TORRES, J. W. L.; ROCHA, W. DOS S. Crônica de uma resistência anunciada: os traços da distopia crítica em Bacurau, de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Gragoatá, v. 26, n. 55, p. 718-748, 1 maio 2021.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. México: Premia editora de livros, 1980.