

# O PORVIR IMAGINADO PELO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: A FICÇÃO CIENTÍFICA NO PAÍS DO FUTURO<sup>1</sup>

ARTHUR SILVA BARBOSA<sup>2</sup>

**RESUMO** Neste artigo em caráter ensaístico, propõe-se a análise da emergência de uma tendência contemporânea no cenário cinematográfico brasileiro, caracterizada pela representação de tempos e espaços especulativos – um elogio ao artifício e um apelo à imaginação enquanto potência criativa. Nesse contexto, gêneros previamente menos explorados no âmbito dessa cinematografia, como a ficção científica, ganham visibilidade. O objetivo central é compreender de que maneira esse gênero possibilita a expressão artística e crítica, além de assimilar tais narrativas em relação ao contexto contemporâneo em que estão inseridas. A abordagem adotada neste estudo busca uma compreensão abrangente do gênero narrativo, considerando tanto sua evolução histórica quanto uma análise contemporânea. Destaca-se a importância de examinar a especificidade da ficção científica, identificando suas características distintivas e suas convenções.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema brasileiro; cinema contemporâneo; gêneros narrativos; ficção científica; distopia.

**ABSTRACT** This article, in an essayistic disposition, proposes to analyze the emergence of a contemporary trend in the Brazilian cinematographic scene, characterized by the representation of speculative times and spaces – an homage to the artifice and an appeal to imagination as a creative force. In this context, genres previously less explored within this cinematography, such as science fiction, gain visibility. The central objective is to understand how this genre enables artistic and critical expression, as well as to assimilate such narratives in relation to the contemporary context in which they are situated. The approach adopted in this study seeks a comprehensive understanding of the narrative genre, considering both its historical evolution and a contemporary analysis. It is relevant to examine the specificity of science fiction, identifying its distinctive characteristics and conventions.

**KEYWORDS** Brazilian cinema; contemporary cinema; narrative genres; science fiction; dystopia.

1. Este artigo é fruto de reflexões suscitadas pela escrita da dissertação intitulada "As imagens distópicas no cinema contemporâneo do país do futuro" orientada pela Profa. Dra. Claudia Linhares Sanz (Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília), em 2024.

2. Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília, graduado no curso de Artes Visuais pela mesma instituição.

## INTRODUÇÃO

O cineasta Kleber Mendonça Filho, um dos realizadores de *Bacurau*, na época do lançamento de seu filme, disse em entrevista<sup>3</sup> que o efeito especial mais barato que um filme pode ter é inserir o letreiro “Daqui a alguns anos...”, como fez na referida obra; a intenção, ele acrescentou, seria deslocar o espectador imediatamente para outra atmosfera sem ser necessário apelar para artifícios digitais ou práticos que possam demandar trabalhos adicionais. Podemos notar como esse recurso foi introduzido na montagem: logo nos primeiros minutos, enquanto a câmera tenta se aproximar de um caminhão-tanque que corta o sertão do Nordeste, temos a visão de sua traseira, quase como se o veículo quisesse se afastar do espectador – nesse plano, uma frase surge em *fade in*: “OESTE DE PERNAMBUCO”. A cena é cortada e em sequência, vemos agora o caminhão de frente, movimentando-se em direção à câmera (que agora parece querer se afastar), quase cambaleante, desviando dos buracos da estrada – outra frase surge em *fade in*: “DAQUI A ALGUNS ANOS”. Essa curta cena de apresentação sugere a aproximação quase violenta de uma impetuosa máquina, de certa forma, a locomotiva benjaminiana do progresso (Benjamin, 1994), um futuro (ou progresso) que se aproxima cada vez mais veloz.

A cena descrita assemelha-se muito aos planos iniciais de *Brasil ano 2000*, filme longa-metragem de Walter Lima Jr. lançado em 1969. Neste, a estrada vazia, novamente, é tomada pela impetuosidade de um caminhão que persegue a objetiva, que, por sua vez, tenta se afastar do automóvel. No para-choque do veículo, estão inscritos os versos icônicos do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade “*Tupi or not tupi, that is the question*”, em alusão ao modernismo artístico dos anos 1920 com que a Tropicália do fim dos anos 1960 guarda uma taxativa relação. A rima visual sugere uma conexão entre as duas obras, e os contextos em que ambas foram produzidas; relação que se observa em outros momentos, como o uso da canção *Não Identificado* composta por Caetano Veloso e interpretada por Gal Costa, também lançada no ano de 1969.

A música, que refletia o momento da corrida e exploração espacial da Guerra Fria, parece brincar, tanto em sua poesia quanto em sua melodia, a partir de uma perspectiva terceiro-mundista – parece desvelar o aspecto, um tanto “fora de lugar”, da experiência brasileira em relação aos avanços tecnológicos incessantes inserido no contexto da corrida espacial, como um comentário a respeito do deslocamento de um país alheio às inovações, mas ao mesmo tempo que lida com o estranhamento em notas desarmônicas, incorpora-o. É a canção que encerra a obra de Walter Lima Jr., embalando o andar da personagem de Anecy Rocha em direção ao horizonte, numa estrada muito semelhante à do cenário inicial – o caminhar, vetorizado pela estrada é, nas palavras de Ismail Xavier (2014, p.

3. BACURAU é um filme de resistência..., 2019. Disponível em: <https://x.gd/OhMDR>.

120), “metáfora do tempo”. A câmera exerce um duplo movimento de *travelling*, elevando-se e lentamente se afastando da personagem que caminha ao centro na estrada vazia, até a vermos pequena em meio ao espaço da cena, em um grande plano geral; por fim, um leteiro surge em *fade in*: “e foi feliz para sempre”.

Cinquenta anos mais tarde, a canção volta a ser utilizada, agora em *Bacurau*. A melodia se inicia junto a uma imagem do espaço sideral, e, aos poucos, a câmera se movimenta lateralmente até revelar o planeta Terra – um satélite artificial corta o plano ao passo que a imagem gerada digitalmente se aproxima do território brasileiro. Ao fim da canção, a imagem do espaço se dissolve na de uma estrada, a mesma já descrita anteriormente, também semelhante à estrada vista em *Brasil ano 2000*. Encontramos nessas pistas um conector, indícios da retomada de algo deixado no futuro que Walter Lima Jr. imaginou em *Brasil ano 2000* – uma questão talvez ainda não resolvida ou que tenha voltado para nos alertar –, algo que parece ser um grande paradigma que ainda ecoa em *Bacurau*.

*Brasil ano 2000* é lançado em 1969, em plena ditadura militar, momento em que a esperança (refletida tão evidentemente no cinema do início daquela década) parece enfraquecida. Nesse futuro fictício, no início do século XX, seus personagens fogem de Brasília após uma guerra nuclear mundial devastar parte do território nacional. O prenúncio – ou resignação – da derrocada de um dos últimos respiros da utopia moderna brasileira (encarnados na nova capital), tornava-se evidente na fuga desses personagens, em um movimento de contrafluxo migratório, que agora rumavam ao norte do país, até chegarem à cidade de Me Esqueci, território que, assim como a cidade de Bacurau, perde seus referenciais geográficos – “No seu diagnóstico geral, o filme de Walter Lima Jr. fala de um país que, ao recalcar sua história, embaralha sua modernização” (Xavier, 2014, p. 120).

Tanto em *Brasil ano 2000* quanto em *Bacurau*, define-se um espaço-tempo diegético localizado em um futuro que certamente guarda relações especulares com o contexto que lhes é contemporâneo, artifício bastante comum nas ficções científicas. O primeiro parodia o gênero, sintetizado, por exemplo, não apenas por se deslocar para um futuro especulativo: na cena em que um foguete seria lançado pelo governo militar em direção ao espaço (como uma alegoria que reflete as convicções modernas de progresso científico e tecnológico que cingiam o espírito quase messiânico de um Brasil enquanto terra do futuro durante a ditadura militar), o foguete, centro dos olhares de todos em cerimônia na cidade de Me Esqueci, em um movimento completamente anticlimático, não decola. *Bacurau*, por sua vez, evoca a ficção científica de forma menos irônica – a iconografia comum ao gênero, como o drone caracterizado como um disco-voador, tantas vezes relacionado à ideia de invasão (habitualmente alienígena), é um disfarce rapidamente identificado pelos habitantes da cidade. A referência ao filme de Walter Lima Jr., décadas

depois, talvez se fundamente como uma tentativa de sugerir como o epíteto “país do futuro” pudesse justificar as atrocidades reiteradamente cometidas no passado brasileiro. É possível considerar o eco de *Brasil ano 2000* em *Bacurau* como sugestão de uma recorrência histórica, ou a provocação de um senso de futuridade semelhante ao melancólico desenlace que interrompeu a continuidade (ou, ao menos o *sentimento*) de uma normalidade institucional.

Há que se considerar, evidentemente, como o contexto histórico tenha impactado a antevisão de aspectos recorrentes em tais obras, sobretudo ao apontar como os caminhos tomados em ambos os momentos históricos sugerem a ameaça à própria existência dessa parcela mais vulnerável da sociedade brasileira. Nesse aspecto, Xavier (2014) é categórico ao sugerir uma relação de totalidades semelhantes ao comentar *Brasil ano 2000*, uma vez que a alegoria pressupõe uma permanência de estrutura (contextos, poder, relações) e uma diferença de superfície (Me Esqueci), onde se encena o futuro com o intuito de desnudar a condição presente – lógica que podemos estender também ao filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Em ambos os casos, podemos notar que ao deslocar para o futuro uma tensão estabelecida como questão histórica, sugere-se uma condição cíclica, um mal crônico da sociedade brasileira, ou, como bem sintetiza Ismail Xavier (2014, p. 120), “nos termos em que a experiência se dá, não há promessa de que o futuro venha redimir o passado”. Se ao final dos anos 1960 a desilusão irrompe com o golpe militar, nos anos 2010 parece se manifestar após o emergir de forças reacionárias e o golpe parlamentar de 2016.

## **A FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: ENTRE A NEGAÇÃO DA UTOPIA E A RESISTÊNCIA À DISTOPIA**

Poderíamos considerar que a relação entre as narrativas fantásticas da ficção científica (FC) não encontraram no cinema brasileiro, ao longo dos anos, um território “fértil”. De fato, podemos falar em períodos ou obras de diferentes expressões artísticas pontuais que fizeram uso da iconografia ou de outras convenções já estabelecidas pelo gênero, mas não em uma produção contínua e acentuada, muito menos de forma industrial e massiva (Suppia, 2013). Por outro lado, a cinematografia contemporânea, nos últimos anos, parece se voltar para as convenções de gêneros fantásticos, como podemos notar nos filmes *Divino Amor* (2019, Gabriel Mascaro), *Batguano* e *Sol Alegria* (2014 e 2018, Tavinho Teixeira), *Ciclo* (2022, Ian SBF), *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília* (2014 e 2017, Adirley Queirós), *Carro rei* (2021, Renata Pinheiro), *A nuvem rosa* (2021, Iuli Gerbase), *Loop* (2019,

Bruno Bini), *Medusa* (2021, Anita Rocha da Silveira), *Ontem havia coisas estranhas no céu* (2020, Bruno Risas), *O homem que parou o tempo* (2018, Hilnando SM), entre outros.

De forma objetiva, até então a FC não se percebia como um gênero profícuo, produzido em larga escala, em primeiro lugar porque não há, no Brasil, uma indústria que justifique o mapeamento de um gênero complexo como a FC (a própria condição histórica do cinema nacional reflete a dificuldade para o desenvolvimento do *fazer* cinematográfico). Por outro lado, a questão se revela mais intrincada do que pensar a existência ou não de determinado estilo ou divisão. Para Suppia (2013, p. 11), “O cinema nacional é muitas vezes pensado em ciclos, e abordagens de gênero não são muito frequentes, até porque parecem mais adequadas à análise de um contexto cinematográfico industrial, o que não seria exatamente o caso brasileiro”. Soma-se a isso um aspecto cultural, no sentido de compreender a FC como um “gênero estrangeiro”, distante de nosso horizonte artístico, ou, em hipóteses que germinam dessa, de que seria uma representação inautêntica, não representativa da cultura brasileira e que não faria sentido um país subdesenvolvido produzir um gênero amplamente associado ao poder econômico e desenvolvimento tecnológico. Essa hipótese foi previamente levantada na crítica literária por autores como M. Elizabeth Ginway ao descrever a condição de expectativa eterna atribuída ao país, como um desígnio de grandeza profetizado.

Saudado como um paraíso tropical, mais tarde como um gigante adormecido, e finalmente como o país do futuro, pleno de possibilidades latentes, o Brasil tem sido apontado por cronistas e historiadores desde sua descoberta pelos portugueses em 1500, como estando destinado à grandeza. Durante a segunda metade do século XX, o Brasil lutou para modernizar-se, em uma tentativa de realizar esse potencial há muito anunciado. A ficção científica, por causa de suas ligações com a ciência e a tecnologia, é o veículo ideal para o exame da percepção do impacto cultural do processo de modernização no Brasil. (2005, p. 13)

É curioso refletir, no entanto, dois aspectos: o primeiro é a relação quase *sine qua non* que o porvir guarda como condição das ficções científicas; o segundo é o epíteto atribuído ao Brasil – “país do futuro”. Para Fred Coelho (2019), embora haja conhecimento dos gêneros voltados ao fantástico, raros foram os autores brasileiros que se empenharam em obras especulativas ou mesmo projeções distópicas – nessa chave, o imaginário coletivo careceria de elaborações que transcendam a perplexidade histórica do Brasil.

De certa forma, a modernidade partilha com o gênero de FC aspectos fundamentais em sua caracterização: se o ímpeto pelo progresso tecnológico e científico orientava o pensamento moderno, é na FC que a fabulação se

somará à epistemologia a fim de conceber os resultados do progresso, ou, em outras palavras, o que seria possível engendrar a partir das condições de possibilidades até então postas; essa questão guarda uma relação hermética com os mitos nacionais brasileiros, sobretudo ao ser referido como um território “virgem”, campo de infinitas possibilidades. Não deixa de ser uma manifestação até mesmo antecipatória do interesse pelas inúmeras inovações que surgiam cada vez mais depressa, ou como nos relacionaríamos, enquanto sociedade, com tais avanços. Neste sentido, Ginway destaca também uma concepção tácita a respeito do gênero de FC, sobretudo se retornarmos à sua origem e contexto de desenvolvimento: o desencaixe que um gênero inclinado à percepção de progresso científico e tecnológico sofreria em uma região ainda em desenvolvimento, e, em muitos aspectos, dependente de mercados externos.

A ficção científica, como um gênero associado ao Primeiro Mundo, torna-se uma mistura curiosa, no Brasil. Ao mesmo tempo como resistência a, e aceitação do processo de modernização, ela com frequência projeta mitos brasileiros de identidade herdados do passado, para uma sociedade do futuro, como forma de oposição cultural à tecnologia percebida como ameaça, especialmente antes do final da ditadura, em 1985. (2005, p. 16)

É certo que, a partir de uma perspectiva ocidental, os territórios colonizados – os quais, em sua maioria sofreram processos de modernização forçados e até mesmo tardios – não partilhassem de um contexto “favorável” ao surgimento de estilos e gêneros artísticos ou culturais específicos, como, por exemplo, o fértil pensamento europeu moderno e as primeiras histórias de ficção científica. Poderíamos, no entanto, distanciarmos-nos de tais proposições, em primeiro lugar, por entender que a FC não se restringe a alguma nacionalidade específica; trata-se, na verdade, de um fenômeno transfronteiriço. Ora, se a origem das utopias, precursora direta das ficções científicas, remete ao sonho da alteridade radical, inevitavelmente vinculada ao “Novo Mundo” em seus primórdios, o gênero pode ser entendido como uma manifestação global. Por outro lado, seria oportuno questionarmos o fato de que tais utopias não foram projetos auto idealizados pelos povos que viviam em tais “novos mundos”, mas, ao contrário, reputou-se, como uma incumbência, um projeto de grandeza importado, reflexo de uma organização social já estabelecida, de desenvolvimento e progresso pensados como projetos modernos, e, sob tal perspectiva, adequada à crítica benjaminiana ao compreender que determinada concepção de progresso estaria fundamentada na ideia de catástrofe.

Ao que parece, a ficção científica distópica se tornou, para muitos realizadores, um dos vetores de um mal-estar latente na sociedade brasileira – dentro das características de um gênero fundamentado na epistemologia e que desafia a própria noção de devir histórico, faz sentido que essas histórias olhem para o futuro com desconfian-

ça, especialmente ao se considerar a “história cíclica” de exploração e despojo a que seu povo foi submetido. A expressão formal do ressentimento, não apenas atual, como também relativo ao passado e até mesmo ao porvir, sobretudo em relação a projetos que se refundam como novas formas de atravancar a auto idealização e/ou auto-determinação do povo brasileiro – mas que parecem encontrar na promessa de uma terra atrelada a prospectos utópicos uma pretensa justificativa para se intervir (ainda que forçosamente). Se olharmos em perspectiva, um outro momento histórico em que a distopia se manifestou de forma mais incisiva, seja no cinema ou na literatura, deparamo-nos com o período da ditadura militar, em que “um processo de modernização forçada aconteceu de mãos dadas com um regime militar repressivo e tecnocrático, obras distópicas demonstraram a relevância do gênero para a realidade brasileira” (Ginway, 2005, p. 33).

A respeito do que caracterizou o gênero ao longo de sua história, Darko Suvin (1979), teórico literário, elabora uma perspectiva de especificidade do gênero de ficção científica a partir do termo *novum* – que toma emprestado de Ernst Bloch –, conceito muito caro aos trabalhos que tratam do gênero de FC. Para Suvin (1979, p. 63,<sup>4</sup> tradução nossa), “A FC se distingue pelo domínio narrativo ou hegemonia de um “*novum*” (novidade, inovação) ficcional validado pela lógica cognitiva”. Tal conceito se orienta, portanto, como um fenômeno ou relacionamento narrativo que desloca, de modo totalizante, a noção de realidade do autor ou do leitor – ou, como bem interpretou Alfredo Suppia (2013, p. 20) “o *novum* promove uma “descontinuidade” entre a diegese e o ambiente empírico do leitor/espectador implícito”. Suvin destaca a inovação como aspecto inexorável à caracterização da FC e cita desde o desenvolvimento de novas tecnologias, ações, relações e contexto espaço-temporal. É também essa noção de estranhamento cognitivo, ou melhor, o *novum*, como elaboração de Darko Suvin (1979), um dos aspectos que chama a atenção de Fredric Jameson (2021), pois a ficção científica se caracteriza por um aspecto essencialmente epistemológico, que poderíamos entender como, ainda que de maneira especulativa, parte de pressupostos da realidade material e das possibilidades científicas, que de certa forma se distancia do estado fundamentalmente onírico e sobrenatural das fantasias. Dessa forma, a FC é aqui compreendida como um processo, a origem de uma produção ou a formulação de “verdades” históricas. Ao projetar futuros, essas obras lidam “com rastros de possíveis, que, resgatados de um plano virtual e trazidos à atualidade como imagem, chocam-se com seu tempo presente, realizando uma espécie de leitura extemporânea dos atuais modos de existência” (Albuquerque, 2020, p. 138).

Admitimos a concepção imediata de “gênero”, isto é, como um conjunto taxativo de características comuns a determinado grupo, insuficiente para ser articulado na contemporaneidade, especialmente dentro das particularidades do cinema brasileiro, considerando, as transformações, interseções e descontinuações que um gênero es-

4. No original: “[...] SF is distinguished by narrative dominance or hegemony of a fictional “novum” (novelty, innovation) validated by cognitive logic” (Suvin, 1979, p. 63).

pecífico abarca; o que se pondera, portanto, são determinadas convenções admitidas historicamente e que podem, ou não, se prolongar no presente. Podemos lidar com a questão do gênero sob duas amplas perspectivas, como destacou Stam (2003): a teoria crítica genérica, que tende a categorizar de forma mais normativa as convenções de determinado gênero; e, sob outro entendimento, a teoria intertextual, que admite fluidez, interseções e contemporiza tradições e contextos culturais em que os gêneros se situam.

Compreendemos que *definir* encerra certa arbitrariedade, a determinação de limites que poderia estreitar as ideias de um determinado gênero, assim, uma definição, para permanecer inclusiva e relevante, deve acomodar o fluxo e a mudança presentes em qualquer forma de arte viva e popular. Por mais que possamos admitir tais características não meramente como “definidoras”, mas como uma convenção comum, a própria questão do gênero merece atenção por sua relevância dentro dos estudos e da teoria cinematográfica; compreender como se constituíram, transformaram-se, e mesmo quando se manifestaram de maneira mais contundente em determinados momentos históricos nos auxilia a “ler a história e o mundo, cristalizando nossos desejos e temores, tensões e utopias” (Stam, 2003, p. 147). Essa primeira teoria do gênero, taxativa, em muito influenciada por uma leitura estruturalista, padece de uma série de questões que, de forma geral, estreitam a produção artística, sem considerar ainda que as particularidades históricas, culturais e sociais de determinado polo cinematográfico possam fugir às regras herméticas da primeira crítica genérica – no Brasil, por exemplo, é comum notar um amálgama acentuado, como o próprio *Brasil ano 2000*, que se compõe com elementos do musical, da comédia e da ficção científica. Na contemporaneidade, é possível observar caminhos para se pensar o gênero de forma menos restritiva:

Talvez a forma mais proveitosa de utilizar o gênero seja entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponta para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero “baixo”, vulgarizar um gênero “nobre”, revigorar um gênero exaurido [...]. Deslocamo-nos, desse modo, do campo da taxonomia estática para o das operações ativas e transformadoras. (Stam, 2003, p. 151)

É interessante perceber a forma “sintônica” com que muitas dessas obras de ficção científica lidam com o estado conturbado em que se configurava o Brasil na década passada – um presente instável e um futuro cada vez mais nebuloso. Para Roger Koza (2019) essas ficções atuam quase em caráter premonitório, como “sismógrafos” do cenário político de um Brasil que se desenhava no futuro a partir dos episódios que se desenrolavam ao longo dos anos 2010 – o tom subiu e foi preciso responder à altura (foi preciso *sonhar* à altura). São filmes autorais, que,

aparentemente, incorporavam cada vez mais o panorama político-institucional em suas narrativas, tangenciando a realidade que nos foi presente – a votação de abertura do processo de impeachment, no Congresso Nacional, contra a presidenta Dilma Roussef, em 2016, é utilizada como *motif* em *Era uma vez Brasília* e parodiada em *Voltei!* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2021). A distopia brasileira parece se servir do subdesenvolvimento e da precariedade, em meio ao autoritarismo da racionalidade neoliberal, para não necessariamente se debruçar em um novo projeto de refundação. Podemos considerar, ao contrário, uma narrativa que, no geral, busca pela experimentação, ao radicalizar a condição de subalternidade, quase antecipando a frustração e, ao mesmo tempo, não parece interessada em perseguir a utopia.

Vladmir Safatle (2016) segue essa linha ao pontuar que um tempo orientado pela utopia é, simultaneamente, um tempo de expectativas; expectativa e utopia, enquanto afetos, potencializam a direção do tempo rumo a um futuro previamente projetado, isto é, trata-se de uma imagem de porvir já determinada que orienta o presente. Quando essa imagem se aproxima, intensifica a esperança; quando se distancia, retraindo o horizonte de expectativas, estimula a melancolia. É, de certa forma, curioso que Safatle proponha a recusa ao tempo da expectativa (tempo marcado pelas utopias) e a reconciliação com o presente absoluto – mas não um presente autoritário, e sim conectado às suas complexidades temporais, que admita suas contradições e potencialidades. Por conseguinte, um tempo que abarca, no presente, todas as condições para as transformações que se fizerem necessárias.

Em *Era uma vez Brasília*, Adirley embaralha o tempo: presente, passado e futuro se misturam em uma confusão esquemática, um sinal de seu próprio momento – descaso com o espaço de experiência, achatamento do horizonte de expectativas e um presente absoluto; o tempo está represado, materializado pelos planos longos, pelas ações sem objetividade, pela imobilidade narrativa. E se em *Era uma vez...* a distopia é uma condição posta, a utopia também não é perseguida, são valências de polos opostos cingidas pelo medo ou pela esperança do porvir; para além disso: é o projeto utópico de Brasília que condena seus personagens. Nesse cenário, poderíamos compreender a contraconduta como mote, isto é, a negação ao que está posto pode se configurar como chave, mas essas ações esbarram na errância e na estagnação de um país cuja noção de tempo está embaraçada.

Já na imaginação distópica de *A Seita* (André Antônio, 2015), demonstra-se menos o temor pelo futuro catastrófico que o desejo de desertar dos horizontes disponíveis de redenção histórica (Callou, 2021) – a chave parece ser o desvio de aceções taxativas da própria subjetividade. No conto fantástico de André Antônio, as elites se retiraram para as chamadas “colônias”, povoamentos espaciais, enquanto os desafortunados permaneceram na Terra.

O recorte de tal experiência é a cidade de Recife, representada como um espaço vazio, decadente, silencioso, ocupado por construções deterioradas e abandonadas por onde o personagem vagueia errantemente. Outro elemento necessário à narrativa proposta pelo diretor, nesse futuro distópico, é a inserção de uma vacina obrigatória que havia interrompido o ciclo do sono de todos os habitantes do planeta e das colônias, aos moldes da pior hipótese conjecturada por Jonathan Crary em *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono* (2016). Nesse cenário, não se dormia, e, conseqüentemente, não se sonhava – ou ao menos era o que acontecia ao protagonista. O fim do sono, aqui, também se articula à mesma lógica do ócio como elemento narrativo distópico, além de ser apresentada como uma política coercitiva. A última barreira natural a qual o capitalismo tardio não pôde suplantar é também vetor do sonho, que, para além das imagens que surgem enquanto se dorme, carrega também um significado bastante relevante que se aproxima do próprio conceito de utopia – sonho não somente cenário onírico, mas como um ideal.

Por mais que seja mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, como argumenta Fisher (2020), muitas dessas obras, como é o caso de *A Seita*, parecem mais interessadas em tentar imaginar outras formas de ser e estar no espaço, não apenas como resistência contra hegemônica, mas, talvez, simplesmente como uma maneira de existir. Dentro do contexto em que a distopia emerge como um paradigma predominante, surge a indagação sobre como lidar com sua imposição. Diante das condições catastróficas e do pessimismo iminente que delineiam nosso horizonte, é crucial explorar as estratégias-chave para lidar com essa realidade. Será viável superar a distopia a partir de sua própria configuração? Por outro lado, não parece ser o objetivo primordial pensado nessas obras, buscar a restauração das utopias como guias para nossa experiência no tempo. O que se observa é uma forma de contraconduta, ou mais precisamente, uma resistência à autoridade imposta pela distopia. O desafio, então, reside em discernir estratégias eficazes para lidar com a distopia enquanto paradigma e, simultaneamente, explorar formas de resistência e superação que transcendam sua lógica intrínseca.

O convívio com a crise parece ter atabalhado uma certa percepção de projeto de progresso, colocado em prática muito tardiamente em nossa história. A produção cinematográfica passou a questionar as possibilidades que se avizinhavam e o porquê de o pressentimento de instabilidade persistir em sua antevisão. A figuração do tempo (e suas irregularidades) enquanto elemento repetidas vezes distorcido, parece ter sido agregado, assumido como um traço que justifica o próprio momento histórico. Às vezes um futuro bastante atual, outras vezes, são os desdobramentos e atenuações de situações contemporâneas que guiam uma percepção cética em relação ao porvir. O cinema brasileiro desse período será marcado, provavelmente, também por seu empenho em destoar do sentido de tempo (e progresso) que se configurou, sobretudo, nos anos 2000.

O horizonte de incertezas crescente que capturou a percepção e a produção dessas imagens se engendrou em um momento que nem mesmo as frágeis garantias do pacto de redemocratização estariam a salvo. Neste sentido, é um tanto evidente que os filmes distópicos busquem, de alguma forma, tangenciar a realidade experienciada no Brasil dos anos 2010 e mesmo de relacionar sua história ao que então lhes era contemporâneo. De fato, seria possível apontar também para o aprofundamento da crise nos episódios da política institucional – como a onda de protestos de 2013, o conturbado pleito eleitoral de 2014, o *impeachment* de Dilma Roussef em 2016, e a emergência de discursos e figuras conservadoras, por exemplo, – espelhados no panorama brasileiro de forma ampla. Como destaca Ginway (2005), a distopia é geralmente considerada um subgênero da FC por empregar técnicas que caracterizam o gênero, como a “desfamiliarização” ou “estranhamento cognitivo”, isto é, corresponde ao uso de elementos familiares e por fazê-los parecer estranhos em um nível que ainda pareçam cientificamente factíveis. Em termos mais diretos:

[a] metáfora primária da ficção científica distópica é a sociedade como uma máquina que usa a tecnologia para o controle social e político. Ao empregar um mundo futurista imaginário, as distopias efetivamente se concentram em temas políticos e satirizam tendências presentes na sociedade contemporânea (Ginway, 2005, p. 93).

No período politicamente conturbado dos anos 2010, o cinema parece ter encontrado uma forma “sintônica” nas distopias, embora sua manifestação, no caso brasileiro pareça transcender questões notavelmente presentes em obras do gênero se considerarmos que além da perversão social e política ou da ruína ambiental que outras ficções abrangeriam, as feridas abertas de um país historicamente saqueado emergiam não apenas como ressentimento, mas como um clamor de mudança. Se o ciclo vicioso a que o Brasil está submetido inevitavelmente tende a perdurar, seria necessário interrompê-lo, e a solução encontrada, em muitas das narrativas visitadas, acompanha o “tom” que ressoa no país. Nesse sentido, as distopias se voltam aos mitos nacionais e aludem à narrativa do sequestro de uma identidade genuinamente brasileira, e, ao rejeitar a tecnologia, símbolo de uma modernização desenfreada, adotam os mitos da natureza como seu antídoto (Ginway, 2005). Tal aspecto é particularmente apropriado à condição da ficção científica (e à utopia) no país, principalmente ao observarmos como o gênero lida com os mitos nacionais, seja de uma terra edênica, da harmonia racial, de grandeza nacional ou do espaço urbano. Acrescenta-se uma condição debilitante às possibilidades que se expecta em relação ao Brasil e seus projetos. Inevitavelmente se submete tais processos a circunstâncias hegemônicas e se desconsidera as próprias condições de possibilidade particulares de determinado contexto em que se encontra o país. Ao se levar em conta a máxima “a utopia de uns é a distopia de outros”, o projeto de utopia brasileira, eminentemente alheio,

talvez estivesse sempre mais próximo da imagem de uma distopia para aqueles que de fato sofreram as consequências de seu processo.

Desde os primeiros indícios de desconformidade ou mudança no panorama político e social, passou-se a questionar – talvez em um ansioso impulso involuntário – o porvir. O sentimento de estabilidade, agora abalado, concorreu para a maior proximidade de uma arte que desafiasse as convenções estabelecidas de uma gramática cinematográfica clássica e que pudesse extrapolar a condição de mal-estar. Nesse sentido, as figuras do subdesenvolvimento pareciam se desprender do lastro melancólico prevalecente no cinema dos anos 2000 e passaram a protagonizar suas próprias rebeliões. Nessas circunstâncias, outros temas, gêneros e estilos assumem relevância. A continuidade (de desenvolvimento, do progresso, política, do próprio tempo), agora ameaçada, despertava uma potencialidade aparentemente mais enérgica a partir de uma conjuntura em que o pessimismo perdurava no espírito do tempo – “O Cinema brasileiro recente tem, pois, trazido à tona com uma frequência contundente “versões” do real a partir de temporalidades estranhas, diferentes, dissonantes. Temporalidades que desfiguram e transfiguram o real” (Prysthon, 2015, p. 68). São obras que aderem ao

artifício para elaborar sobre o real, criando heterotopias, estabelecendo mundos alternativos. São filmes que se utilizam de certas convenções do gênero ficção científica mais pelas possibilidades que os artifícios utilizados têm para provocar fissuras, para encontrar soluções estéticas emancipatórias para problemas de ordem política. (Prysthon, 2015, p. 68)

São manifestações de um cinema que, ao que parece, quis se desprender tanto de suas próprias normas e costumes recentes quanto das próprias temáticas e representações sedimentadas nas décadas anteriores; da mesma forma, poderíamos compreender que também floresceu como um ímpeto de experimentação, não somente tributário de uma arte paradigmática, mas que também não a negasse e concorresse para novas possibilidades a partir das próprias potencialidades que lhes eram permitidas – nas palavras de Prysthon (2015, p. 68) “A representação nesses filmes é marcada pela ideia de transfiguração ou desfiguração do real que é utilizada justamente para criar mundos (ou realidades) alternativos”. Nessa perspectiva, poderíamos compreender que a fabulação dessas realidades alternativas desvela como o sentido de tempo e o que se projeta para o futuro se articulam diante dos acontecimentos da realidade material da última década. É coerente que algumas escolhas, até mesmo estilísticas, em muitos desses filmes, tendessem a carregar uma intenção política bastante evidente, sobretudo enquanto negação no processo de recrudescimento social pelo qual o país atravessou nos últimos anos.

O gênero de ficção científica serve como um dos vetores de articulação desses discursos, curiosamente um estilo afeito ao entretenimento, pejorativamente reputado como inferior; na consideração de Angela Prysthon (2015, p. 69), “parece-nos essencial pensar o gênero ficção científica, nessa sua encarnação mais alternativa do cinema brasileiro contemporâneo, como um elogio do artifício, como uma afirmação da imaginação sobre a realidade”. Mesmo a partir dos elementos formais e estilísticos da arte cinematográfica, extrapola-se visões de mundo para buscar construir o que, aparentemente, é negado por uma lógica que condiciona o próprio horizonte de possibilidades a uma única realidade. Nesse sentido, o que se nota são dinâmicas criadas a fim de se projetar alguma alteridade na própria experiência de tempo e espaço, o que, na esteira do que fora exposto, está condicionado, narrativamente, a um certo nível de hermetismo, uma barreira a qual o pensamento não pudesse “atravessar” – o trunfo da ficção científica a partir desse paradoxo, é o de poder dramatizar essa própria contradição (Jameson, 2021). A criação (ou distorção) de espaços com dinâmicas próprias, de certa forma, carrega o peso de articular uma negação ao real sem deixar de o refletir – nesse sentido, como afirma Prysthon, “os filmes propõem potentes heterotopias fílmicas, exercícios de resistência ao real ou premonições sombrias, e se revelam extremamente pertinentes para pensar o contemporâneo” (2015, p. 69).

De certa maneira, a tônica do cinema que observamos, parece ser a consciência de seu tempo, de suas limitações, do (seu) peso da história cinematográfica nacional; da mesma forma que não se entrega ao conformismo, também não parece refletir um voluntarismo incongruente às instabilidades institucionais que atabalhoaram a própria percepção de normalidade e progresso que orientavam o país nos anos anteriores. O apelo aos *gêneros*, como a ficção distópica não parece ser ocasional: colocar o futuro no centro das discussões, ainda que acentuando o mal-estar, articula o desconforto com o próprio presente. Nesse sentido, o porvir especulativo ofereceria uma crítica extemporânea que nos permite conceber suas imagens como um duplo distorcido de nossa realidade (Albuquerque, 2020). O que se percebe é a articulação da compreensão de uma crise quase crônica, circular, manifesta contundentemente em determinadas ocasiões de nossa história, seja como projetos de obrigação de futuro ou a descontinuação de tais programas. Trata-se de uma produção que parece florescer pelas brechas, negando aquilo que está posto, e, de forma simultânea, é despreziosa ao não oferecer conclusões extrínsecas às fraturas que procura expor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se vê são obras que, ainda que não assumam uma postura fundamentalmente pessimista, ambientam-se em uma conjuntura desoladora e se norteiam pela superação ou negação dessa configuração posta. Refletimos a condição de nosso tempo e território sob um regime histórico de verdades e imagens; como um ideal de nação, fundado e refundado sob a perspectiva (e obrigação) de potência – sempre atrelado ao futuro como uma condição quase imanente –, localiza-se na contemporaneidade, sob um senso de futuridade pessimista. As manifestações desse paradoxo (a do “país do futuro” se perceber sem um amanhã que superasse as crises do presente) pareciam passar também pela história do cinema brasileiro, tanto pelo peso de sua produção pretérita e das vicissitudes do presente quanto pelas perspectivas do porvir – fossem elas trágicas ou combativas. O que poderíamos constatar são imagens, de forma geral, autoconscientes (de seu passado, presente e futuro, de seu peso, e condição histórica). Se não conseguem fugir à lógica hegemônica, poderíamos dizer, parecem ao menos negá-la, como chaves de resistência às práticas discursivas e não discursivas da contemporaneidade; nesse sentido, parecem também fugir das armadilhas de uma criticidade nula que se incorpora à própria condição do capitalismo.

Não seria contundente, de certa forma, questionarmos a escassez de futuros utópicos – reiteramos a possível incongruência de um fazer artístico que restituísse voluntariamente à utopia um aspecto que lhe foge no contemporâneo (a de um projeto de futuro melhor). Por outro lado, o declínio das utopias parece permitir uma conexão com a responsabilidade histórica de presente e futuro; demonstramos como a utopia se originou ligada a uma lógica sacrificial, do hoje em detrimento de um amanhã, como promessa de progresso – lógica sob a qual se formou um ideal de nação para o Brasil. Essa condição, qual seja, a renúncia aos projetos utópicos e a resistência às configurações distópicas, parece ser a chave que orienta esses filmes. A complexidade dessa questão se mantém para além deste trabalho, restando aqui, talvez, mais interrogações que certezas.

## REFERÊNCIAS

- A NUVEM rosa. Direção: Iuli Gerbase. Brasil: O2 Play, 2021 (105 minutos). Disponível em <https://x.gd/svOxp>. Acesso em 31 de maio de 2024.
- A SEITA. Direção: André Antônio. Brasil: Surto & Deslumbramento, 2015 (70 min.). Disponível em: <https://x.gd/qemau>. Acesso em: 30 de janeiro de 2024.
- ALBUQUERQUE, Alana Soares. "Ser imortal diante do fim do mundo: corpo, ciberutopia e transcendência". *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 33, n. 69, 2020, p. 133-151.
- BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Brasil: Vitrine Filmes; França: SBS Distribution, 2019. 1 filme (132 min.). Disponível em <https://x.gd/fPI8U>. Acesso em: 30 de janeiro de 2024.
- BACURAU é um filme de resistência, defendem os diretores Kleber Mendonça e Juliano Dornelles [S. l.; s. n.], 2019. 1 vídeo (7:50 min.). Publicado pelo canal CartaCapital. Disponível em <https://x.gd/HUEVH>. Acesso em: 30 de janeiro de 2024.
- BARBOSA, Arthur. *As imagens distópicas no cinema contemporâneo do país do futuro*. Dissertação de Mestrado, UnB, Brasília, 2024.
- BATGUANO. Direção: Tavinho Teixeira. Brasil: Van Ventura, Vermelho Profundo e Pigmento Cinematográfico, 2014 (74 minutos). Disponível em <https://x.gd/Tc9Y9>. Acesso em 31 de janeiro de 2024.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Brasil: Vitrine filmes, 2015. (90 minutos). Disponível em <https://x.gd/xa8Vt>. Acesso em 31 de maio de 2024.
- BRASIL ano 2000. Direção de Walter Lima Jr.. Rio de Janeiro: Mapa filmes do Brasil, 1969. 1 DVD (95 min.).
- CALLOU, Hermano. "Um dândi na periferia do futuro". *Cinética - Cinema e crítica*. Disponível em: <https://x.gd/Ztup5>. Acesso em: 12 de setembro de 2023.
- CARRO rei. Direção: Renata Pinheiro. Brasil: Aroma filmes, 2021 (99 minutos). Disponível em <https://x.gd/CjuKe>. Acesso em 31 de maio de 2024.
- CICLO. Direção: Ian SBF. Brasil: O2 Play, 2022. 1 DVD (87 minutos)
- COELHO, Fred. "O Brasil como frustração". *Revista Serrote*, n°31, 2019. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fred-coelho/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024.
- DIVINO amor. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. 1 filme (101 minutos). Disponível em <https://x.gd/tcOEt>. Acesso em 31 de maio de 2024.
- ERA uma vez Brasília. Direção: Adirley Queirós. Brasil: Cinecei, 2017. 1 DVD (99 min).

- FISHER, Mark. *Realismo Capitalista – É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* 1. ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção científica brasileira*. São Paulo: Devir, 2005.
- JAMESON, Fredric. *Arqueologias do Futuro: O desejo chamado Utopia e outras ficções científicas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.
- KOZA, Roger. “Las ficciones proféticas del nuevo cine brasileño”. Con los ojos abiertos, 11 fev. 2019. Disponível em: <https://x.gd/Oajlk>. Acesso em: 24 de outubro de 2023.
- LOOP. Direção: Bruno Bini. Brasil: ELO Company, 2021 (98 minutos). Disponível em <https://x.gd/xpdxl>. Acesso em 31 de maio de 2024.
- MEDUSA. Direção: Anita Rocha da Silveira. Brasil: Vitrine filmes, 2021 (127 minutos). Disponível em <https://x.gd/XG6ik>. Acesso em 31 de maio de 2024.
- PRYSTHON, Angela. “Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo”. *Revista Eco Pós*, v. 18, n. 3, 2015.
- SAFATLE, Vladimir. “Viver sem esperança é viver sem medo ou contra a utopia”. In. NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o novo espírito utópico*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- SOL alegria. Direção: Tavinho Teixeira. Brasil: Gatopardo filmes, 2018. 1 DVD (90 minutos).
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003.
- SUPPIA, Alfredo. *Atmosfera rarefeita: a ficção científica no cinema brasileiro*. São Paulo: Devir, 2013.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction - on the poetics and history of a literature genre*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1979.
- VOLTEI!. Direção: Glenda Nicácio; Ary Rosa. Brasil: Rosza filmes, 2021. 1 DVD (77 min.).
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.