



Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos de Ficção Científica
Vol. 6 n. 1 2o sem/2020

Dossiê "Avistamentos do Cinema Brasileiro de Ficção Científica, vol. 1"
Orgs. Alfredo Suppia, Lucas Procópio Caetano e Luiz Felipe Rocha Baute





Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Sumário

Editorial

<u>Primeiros avistamentos</u>	1-2
Equipe Zanzalá	

Resenhas

<u>Casuística (2019), dir. Lucas Baldasso e Lucas Mancini</u>	3-6
Lucas Procópio Caetano	
<u>Brasil, ano 2000 (1969), dir. Walter Lima Jr.</u>	7-12
Luiz Adriano Daminello	
<u>Plano Controle (2018), dir. Juliana Antunes</u>	13-18
Camila Montagner Fama	
<u>Janaína Overdrive (2016), dir. Mozart Freire</u>	19-26
Isabella Herling e Larissa Kilian	
<u>O Irmão do Jorel (2014), criado por Juliano Enrico</u>	27-40
Tayna Mioni Nakamura	
<u>O 5º poder (1962), dir. Alberto Pieralisi</u>	41-42
Ágatha Nunes	
<u>A retirada para um coração bruto (2017), dir. Marco Antônio Pereira</u>	43-44
Ágatha Nunes	
<u>Cosmoverse Arkestra (2020), dir. Transälien</u>	45-50
Clarissa Reche	
<u>Plano do Ano (2014), dir. Raphael Cruz</u>	51-62
Clarissa Reche	

Personal Vivator (2014), dir. Sabrina Fidalgo.....63-70
Natasha Romanzoti

Arzok (2019), dir. Ian SBF.....71-76
Luiz Fernando Valente Roveran

Retrovírus (2011), dir. André Duarte.....77-82
Luiz Fernando Valente Roveran

Algoritmo (2020) e Invasão Espacial (2019), dir. Thiago Foresti.....83-86
Alfredo Suppia

Divino Amor (2019), dir. Gabriel Mascaro.....87-92
Alfredo Suppia

Autor Convidado

Apresentação do web-livro Antropokaos: Mostra de Ficção Científica Brasileira.....93-94
Alfredo Suppia

Artista Convidado

Arte da capa — Zanzalá - vol. 6, n. 1.....95
Eryk Souza



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Primeiros avistamentos

Esta nova edição da *Zanzalá* tem o prazer de apresentar o esboço do primeiro volume de uma “mini-enciclopédia” do cinema brasileiro de ficção científica. Trata-se de um projeto nascido no contexto das disciplinas de pós-graduação “DE-016: Cinema de Ficção Científica” e “CS-203: Tópicos em Modos de Conhecimento I ‘Objetos Audiovisuais Não-Identificados: o Cinema Brasileiro de Ficção Científica’”. As disciplinas DE-016 e CS-203 pertencem, respectivamente, aos currículos do curso de pós-graduação em Multimeios e do doutorado em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). As disciplinas foram unidas e transcorreram concomitantemente no 2º semestre de 2020, como um só curso voltado à história do cinema de ficção científica, com ênfase na história do cinema brasileiro do gênero.

Ao longo das aulas, tivemos a ideia de confeccionar um conjunto de resenhas de filmes brasileiros de ficção científica, em curta e longa-metragem e de diferentes épocas, a pretexto de um eventual projeto futuro: uma enciclopédia do cinema brasileiro do gênero. Chamamos provisoriamente nosso projeto de “mini-enciclopédia” e todos nos envolvemos na escrita de resenhas de filmes comentados, discutidos, ou até mesmo ignorados em nossos encontros virtuais, ao longo das aulas.

Este vol. 6 de *Zanzalá* corresponde, portanto, ao resultado do trabalho de equipe conduzido por alunos e pesquisadores que frequentaram ambas as disciplinas (DE-016 e CS-203). Depois que todos submeteram suas resenhas, fizemos um rodízio de revisões de texto entre nós mesmos. Em seguida, a equipe editorial da revista *Zanzalá* deu início a um processo de revisão, organização e editoração do material. Foi então que surgiu, por sugestão do editor-assistente Lucas Procópio, a ideia de batizar o volume como se fosse um dossiê, intitulado “Avistamentos do Cinema Brasileiro de Ficção Científica, vol. 1”. A ideia de “avistamentos” nos pareceu muito feliz, pois não apenas remete a um *tropos* frequente nas narrativas de ficção científica, como também dá conta do caráter aproximativo do conjunto de textos oferecidos aqui. Trata-se verdadeiramente de “avistamentos”, “olhares”, “contemplações”, uma ocasião

em que pudemos visualizar, com alguma proximidade e atenção, esses “objetos audiovisuais não-identificados” que associamos a uma parcela do cinema brasileiro. O presente volume reúne, portanto, resenhas sobre uma ampla variedade de manifestações da ficção científica no cinema brasileiro, do icônico filme de Carlos Pedregal, dirigido por Alberto Pieralisi, *O 5º Poder* (1962), até a série *Irmão do Jorel* (2014-), criada por Juliano Enrico, perpassando por outros “objetos audiovisuais” tão diversos como *Brasil Ano 2000* (1969), de Walter Lima Jr., *Personal Vivator* (2014), de Sabrina Fidalgo, *A Retirada para um Coração Bruto* (2017), de Marco Antônio Pereira, e *Divino Amor* (2019), de Gabriel Mascaro, entre outros títulos.

A produção do presente volume coincidiu com a realização de dois eventos importantes para nosso horizonte de discussões – *Antropokaos: Mostra de Ficção Científica Brasileira*, de 6 a 28 de março, (<https://Antropokaos.com.br/>), e o 11º *Cinefantasy*, o Festival Internacional de Cinema Fantástico, de 16 a 29 de abril de 2021 (<https://cinefantasy.com.br/>). A Mostra *Antropokaos* resultou num livro-catálogo, disponível em <https://Antropokaos.com.br/livro/>. O artista responsável pela identidade visual da Mostra *Antropokaos*, Eryk Souza, gentilmente aceitou nosso convite para confeccionar a capa da presente *Zanzalá* (vol. 6, n. 1) - “Avistamentos do Cinema Brasileiro de Ficção Científica, vol. 1”. Uma feliz coincidência termos conhecido Eryk, autor da capa e nosso artista convidado para o presente volume da *Zanzalá*. Baseado em São Paulo, capital, Eryk Souza produziu os quadrinhos *Uma e o Pombo* pela editora Sê-lo; *KÁROS*, pela RISCO HQ; e *Pomo*, pela editora Mino. Eryk também é autor de editoriais para as revistas *Mundo Estranho*, *Revista Conhecer* e UOL. Eryk trabalha com ilustração digital e pintura em bases diversas, sendo que boa parte dos seus trabalhos mescla o onírico com a ficção científica (Instagram: @kyreryk).

A seguir, apresentamos nossos breves “avistamentos” da ficção científica no cinema brasileiro. Façam todos uma boa viagem!

Alfredo Suppia

Carolina de Oliveira Silva

Isabella Ricchiero Stefanini

Lucas Procópio Caetano

Luiz Felipe Baute

Matheus Mendes Schlittler



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



A Casuística

de Lucas Baldasso e Lucas Mancini (2019)

por Lucas Procópio Caetano¹

O curta-metragem *A casuística* foi escrito e dirigido pela dupla Lucas Baldasso e Lucas Mancini no ano de 2019, porém de maneira um tanto inusitada. O filme é resultado de um concurso promovido pela secretaria de cultura do município catarinense de Cascavel, o qual consistia na roteirização, pré-produção e filmagem de um curta-metragem em até 100 horas (pouco mais de quatro dias). A partir desta limitação, os dois realizadores conceberam um filme bastante impressionante do ponto de vista técnico (inclusive ganhando o prêmio de Melhor Fotografia no Festival Gato Preto em 2019), e cuja instigante premissa enuncia um dos pilares centrais da Ficção Científica enquanto gênero: a especulação.

O filme se inicia em um dia ensolarado, com dois investigadores chegando até um barracão, localizado em uma área rural. Ao adentrarem o espaço, eles se deparam com um corpo rodeado por uma poça de sangue. A nós, espectadores, só é possível ver um fragmento do que a dupla de detetives examina, a mão do cadáver. Há um corte, no qual somos apresentados ao título e em seguida acompanhamos um jovem chegando de carro na mesma propriedade – desta vez a cena se passa à noite.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), pelo qual também é Mestre, obtendo o título em 2018 com a dissertação *Monstros gigantes para jaulas pequenas - o modo horrífico no cinema brasileiro contemporâneo*, na qual explora a produção contemporânea do horror no cinema brasileiro. Possui graduação em Imagem e Som com bacharelado em Audiovisual pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Roteirizou e dirigiu os curtas-metragens *Luz Escura* (2015) e *A Última Coisa Qualquer* (2016).



O sujeito se encontra com um outro rapaz, o morador daquela propriedade, que o convida para o interior da casa principal (os personagens são interpretados pelos dois diretores do filme). Na sala, o anfitrião agradece a vinda do visitante, que por sua vez pede maiores explicações a respeito de um e-mail, o qual seu interlocutor só responde dizendo que “houve contato” e que acredita estar infectado. A revelação faz com que os dois personagens procurem um lugar mais reservado.

A forma com que eles se comunicam, muito próximos um do outro, hesitando antes de cada fala e o pedido por um lugar ainda mais reservado que a sala (vazia) ou o quarto, sugerem certa tensão homoerótica entre os personagens. Porém antes que o aparente desejo seja consumado, os rapazes vão até o barracão visto no início do filme. Lá é também onde um deles morrerá e as verdadeiras intenções por trás do encontro serão reveladas: na última cena, um dos personagens, banhado de sangue, faz uma contagem regressiva no meio de um milharal enquanto aguarda ansiosamente a aparição de algo no céu, o qual ele observa com o auxílio de um binóculo.

Segundo Causo (2013), o caráter especulativo das ficções científicas estaria ligado intimamente com a fabricação de uma realidade simultaneamente próxima e distante da nossa percepção enquanto leitores ou, no caso, espectadores. Este processo nos proporciona um acesso a nossa própria realidade, porém sob uma nova perspectiva que nos permite especular acerca do “real”, seus paradigmas e nossa própria assimilação destes.

Desde seu título, a especulação surge como tema central. A definição da palavra “casuística” se refere ao exame de eventos que apresentam dilemas morais em oposição a leis e normas estabelecidas por doutrinas filosóficas ou religiosas, ou ainda uma argumentação que busca legitimação através da simulação dos eventos supostamente ocorridos. É também muito associada a ufologia, que se vale do termo “casuística ufológica” para definir os chamados avistamentos de objetos voadores não identificados.

Apesar do mundo diegético do filme se apresentar como um simulacro perfeito do “mundo real”, há ao longo da narrativa certos indicadores que nos convidam a questionar, a especular. Quem foi assassinado, por quem e por quê? O contato ao qual os personagens se referem seria com extraterrestres? O que seria a infecção a qual se referem? O que o personagem ao fim do filme aguardava, afinal? Um

OVNI? Ser abduzido? Afinal, ele teve sucesso em quaisquer destas tentativas? Havia de fato uma tensão sexual entre os dois?



Estas inquietações apresentadas pelo filme nos permitem traçar paralelos com as visões conflitantes de dois nomes bastante importantes no pensamento das ficções científicas e dos gêneros narrativos como um todo: Tzvetan Todorov e Darko Suvin.

Para Todorov (1970), os textos filiados a determinado gênero não seriam aqueles que os transgrediriam, mas sim os textos capazes de se conformar às regras do gênero em questão. Narrativas de ficção científica, desta forma, seriam aquelas que correspondessem com a expectativa gerada a partir da consolidação daquele gênero. Suvin, por sua vez complexifica a questão ao propor que gêneros seriam sistemas coletivos de expectativas, compartilhados por leitores/espectadores, e que seriam originários de experiências prévias que estes tiveram com narrativas similares que, em seu conjunto, compuseram a noção de filiação a dado gênero. O autor vai adiante e argumenta que mesmo transgressões podem ser percebidas como parte integrante de determinado gênero (SUVIN, 1988, p. 26).

Voltando ao filme, seu título, palavras-chave como “contato” e uma imagética que coletivamente associamos aos extraterrestres, como o milho, funcionam menos como pistas capazes de nos levar à algum tipo de revelação ou desfecho satisfatório, e mais como convites à especulação enquanto exercício do próprio gênero. Ou seja: o filme coloca em dúvida sua própria filiação ao gênero da ficção científica – além da relação e atração entre os dois rapazes ser abordada de maneira ambígua. Afinal, poderia ser apenas um crime bárbaro cometido por um sujeito que sofre com algum grau de paranoia e/ou dissociação..., mas também poderia ser uma tentativa desesperada de fazer contato com seres extraterrestres.

Tais características podem também se relacionar com algo que Suvin classifica como “estranhamento” cognitivo, o qual, na ficção científica se opõe frontalmente ao estranhamento metafísico e sobrenatural ou ao naturalismo e empiricismo. Ou seja, tal estranhamento destacaria a FC das demais ficções uma vez que elementos próprios do gênero, como a ambientação ou a caracterização dos

personagens, por exemplo, estão totais ou ao menos parcialmente distantes do que associamos ou esperamos das narrativas comprometidas com o “realismo”.

Contudo, ao escolher nos mostrar exatamente estes elementos tão próprios da FC e, mais ainda, tão reconhecíveis para o imaginário coletivo como parte integrante da ufologia, para, em seguida, frustrar nossas expectativas acumuladas através de nossas experiências prévias com o gênero, *A casuística* se coloca justamente em um limiar genérico: um interregno cujo grande mérito é justamente não se resolver, mas ao invés disso, se especular.

Ficha técnica

Título: A Casuística

Ano de produção: 2019

Duração: 9:58'

País: Brasil

Estado: Santa Catarina

Direção e Roteiro: Lucas Baldasso e Lucas Mancini

Produção: Lucas Baldasso

Elenco: Brenda Sodré, Michael Genofre, Lucas Baldasso, Lucas Mancini

Referências

CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil, 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

SUVIN, Darko. *Positions and presuppositions in science fiction*. Kent: The Kent State University Press, 1988.

TODOROV, Tzvetan. “Tipologia do romance policial” em Idem. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Brasil, ano 2000

Filme de Walter Lima Jr. (1969)

Luiz Adriano Daminello¹

No ano de 2000, uma família de retirantes que ruma em direção ao norte, acaba parando em uma cidade chamada Me Esqueci, que irá inaugurar uma base de lançamento de foguete. Lá irão conviver com um indigenista, um repórter e um general, serão convidados a se representarem como índios e assim compõem um microcosmo sociedade brasileira. *Brasil, ano 2000* é um filme de Walter Lima Jr. lançado em 1969, já na fase final do Cinema Novo, quando a ditadura entrava no período mais violento após a promulgação do AI-5. Com estéticas típicas do movimento *Tropicalista*, e utilizando muitas músicas dos artistas que participaram do disco *Tropicália*, como Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso e Rogério Duprat, o filme é uma ficção científica que se passa em 2000, mas que na verdade é um espelho da sociedade brasileira e sua incapacidade de conciliar as diferenças culturais e sociais e então poder se tornar uma nação desenvolvida.

A ficção científica nunca foi um gênero muito comum na produção de filmes do Brasil. Poderíamos deduzir que os efeitos especiais que os filmes do gênero de maior sucesso exigem estão longe do alcance das produções brasileiras, que quase sempre estiveram à mercê de orçamentos modestos. Ou talvez porque a ciência no Brasil sofre do mesmo mal, não conseguindo se instaurar na produção nacional, ficando relegada a acontecer apenas em alguns casos isolados sem continuidade. Assim, ao invés de ser um gênero com histórico exclusivo, no Brasil ele está adaptado às tendências de outros

¹ Formado em Cinema pela ECA/USP e com pós-graduação em Multimeios no IA/UNICAMP. Professor do curso de cinema da UFPA. Desenvolve pesquisas em cultura popular, documentário, filme etnográfico e cinema comunitário. Diretor de Fotografia e realizador de documentários, tendo como principais obras a série Mário e a Missão sobre as pesquisas folclóricas de Mário de Andrade. Atualmente concluindo o documentário Floresta Encena sobre processos educativos e cinema realizado com ribeirinhos moradores da Floresta de Caxiuanã.

movimentos do cinema nacional em voga quando da sua realização. É esse o espírito do filme *Brasil, ano 2000* de Walter Lima Jr. um filme do *Cinema Novo* e do *Tropicalismo* que usa e abusa de alegorias. Antes de analisar o filme, cabe ressaltar que os filmes de ficção-científica são, por natureza, alegorias, já que mesmo quando representam um tempo futuro ou um ambiente inexistente na realidade, estão concretamente se referindo ao presente e as contradições reais da sociedade.

Brasil, ano 2000 de Walter Lima Jr., é o segundo filme do diretor, um dos expoentes do Cinema Novo, lançado em 1969, apenas um ano após o AI-5 em 1968 e o recrudescimento da ditadura que havia sido implantada com o golpe militar de 1964. Vale lembrar que o Cinema Novo surge com o intuito de se contrapor às populares “chanchadas”, aos musicais baratos recheados de comicidade, e às grandes produções que tentavam imitar Hollywood. O “novo” dessa onda de filmes estava inserido no espírito do que acontecia em outros pontos do planeta, como o *Neorealismo* italiano, a *Novelle Vague* francesa, a *Nueva Ola* argentina e o *New Cinema* inglês. Tinha como principais pretensões fazer um cinema popular, com linguagem acessível à maioria da população semianalfabeta, mas com conteúdo social e político que discutisse a realidade brasileira. Ganharam um grande impulso durante o governo dos presidentes progressistas Juscelino Kubitschek e João Goulart, período em que a conjuntura política favorável influenciou a renovação da cultura popular brasileira. Como estética, adotava a total liberdade de estilos, se afastando dos modelos clássicos e das narrativas lineares. No primeiro momento do Cinema Novo, antes do golpe, os filmes abordavam mais claramente as questões sociais da população pobre, a fome sempre rondando outros problemas relacionados à exploração dos trabalhadores ou a alienação religiosa. Podemos destacar também que uma das crenças dos novos cineastas consistia em enxergar o cinema como ferramenta de transformação social, mas que não conseguiu atingir muito mais do que um público universitário ou de intelectuais e artistas de esquerda. Por isso, surpreendidos pela interrupção da democracia no Brasil, passaram a fazer uma autocrítica quanto às verdadeiras possibilidades do cinema como instrumento político para educação das massas.

A censura às liberdades artísticas e às críticas ao sistema impunham restrições à representação da sociedade brasileira de forma mais realista e documental, como o Cinema Novo havia apresentado nos filmes iniciais do movimento. Por isso, a nova fase, que segundo a maioria dos historiadores inicia em 1968, estará apoiada no *Tropicalismo*, movimento artístico do período que envolvia principalmente a música popular e as artes plásticas, e que rompe com a arte explicitamente militante do período anterior, passando a codificar sua mensagem por um jogo de alegorias, deboches e paródias que disfarçavam sua verdadeira crítica através de uma narrativa disfarçadamente desconectada da realidade que estava tratando. Mistura aspectos da tradição da cultura popular brasileira com experimentações estéticas mais radicais, influenciadas pela massificação dos meios eletrônicos e pela mistura de gêneros cinematográficos, referências imagéticas, literárias e musicais.

É esse o espírito do filme *Brasil, ano 2000* de Walter Lima Jr. que explicita a intencionalidade de se ligar ao movimento *Tropicalista*. Com alguns números musicais, a trilha sonora tem músicas de Gilberto Gil e Rogério Duprat, que neste mesmo ano lançariam o disco *Tropicália* que marcou o movimento. As letras das músicas são de Gilberto Gil, Capinam e do próprio Walter Lima Jr., interpretadas por Gal Costa e Bruno Ferreira. Acompanhando a estética *Tropicalista* de misturar tradição e modernidade, o filme apresenta no seu enredo o conflito da tentativa de conciliação da identidade imaginada de um país orgulhoso de suas riquezas naturais, dos povos autóctones ancestrais e das ricas tradições da cultura popular, com o avanço tecnológico que surge como horizonte e desafio para a superação do subdesenvolvimento. Como afirmou o censor que impediu a exibição de algumas partes do filme na ocasião, o filme era uma sátira chula, que tentava imitar a linha do chamado cinema novo e que estava cheio de ofensas à cultura, ao progresso e à dignidade da nação brasileira.

Brasil, ano 2000 apresenta algumas situações e personagens já utilizados no Cinema Novo, como a vida rural, a família de retirantes, a pobreza e a fome, mandatários arrogantes e a crítica às instituições políticas e religiosas. Porém faz isso dentro de uma estética brega, misturando estilos que vão da chanchada ao musical, privilegiando uma narrativa anarquista que se afasta das representações naturalistas ou realistas. São clássicos dessa fase filmes como *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Herdeiros* (1969) de Cacá Diegues (1969) e *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos.

A história do filme roteirizado por Walter Lima Jr. acontece em 2000, alguns anos após a 3ª Guerra Mundial. Como afirma o diretor, a virada do milênio era uma meta imaginária messiânica que alimentava a esperança da sua geração na transformação do Brasil em um país de primeiro mundo, substituindo o subdesenvolvimento pelo progresso.

A narrativa é protagonizada por uma família de 3 retirantes, a mãe e um casal de filhos jovens que, inversamente aos tradicionais retirantes, caminham rumo ao “Norte” para ocupar terras oferecidas pelo governo. Arrastam pelo trajeto uma “cristaleira”, alegoria de um passado luxuoso agora perdido, uma alusão à falência da classe média. Um caminhoneiro passa por eles e anuncia que os “povos desenvolvidos do norte” haviam sido exterminados por bombas e que nada mais existia por lá. Não fica claro no filme se esse “Norte” está relacionado à Amazônia brasileira que era parte do projeto desenvolvimentista do governo militar e que dizimou vários grupos indígenas com armamento bélico, ou se está se referindo ao hemisfério norte global, onde estão as nações desenvolvidas.

O fato é que o caminhoneiro oferece a eles, como alternativa, uma carona até a cidade do litoral que ironicamente se chama “Me Esqueci”. Vagando pelas ruas desertas da cidade, os retirantes são abordados por um habitante local, que lhes oferece abrigo e comida em troca de uma tarefa. Diretor de uma escola de educação indígena, este homem, vestido em trajes iguais aos antigos desbravadores

ingleses em suas colônias, ocupa um cargo público inútil, pois todos os índios se retiraram sem uma explicação. A situação significa um problema para o funcionário, já que a cidade está às vésperas de receber as autoridades para a inauguração de uma base de lançamento de foguetes, fato que colocaria o Brasil em uma situação de liderança mundial. Uma ilusão que persiste até hoje de que nosso atraso é mais tecnológico do que social.

O funcionário propõe aos três personagens que se finjam de índios, e assim componham a representação da sociedade brasileira. Essa necessidade de conjugar a modernidade tecnológica com as raízes da identidade nacional e a complacência da classe média na divulgação de um falso país integrado, conduzem a crítica que o filme pretende construir sobre a sociedade brasileira e que irá gerar o conflito que conduzirá a narrativa. Conforme revela o diretor, a ideia foi retirada de um fato real, de uma reportagem publicada no jornal *Correio da Manhã* no qual ele era crítico de cinema, e que relatava um comício do militar Henrique Teixeira Lott à presidência da República, quando ele teria sido fotografado ao lado de um negro e de um falso índio.

A família decadente do filme, para garantir a sobrevivência, se dispõe à falácia. Mas não sem que haja conflitos familiares, afinal ali estão dois jovens que, apesar de rebeldes, são inteiramente dependentes da mãe. Ávidos pela modernidade, se incomodam em representar o papel de índios, mas como não encontram maneiras de se emancipar, partem para o trabalho. A primeira aparição vai ocorrer na igreja, que para além de local de culto, é uma espécie de feira onde tem de tudo, aulas de inglês, ringue de boxe, hospital, uma releitura dos vendilhões do templo narrado na Bíblia, um resumo da sociedade, uma menção da posição da Igreja alinhada com o projeto capitalista.

Nesse momento do filme aparece o personagem que irá desmascarar a falsa identidade indígena da família. Um repórter, com características anarquistas e que não teme interpelar os governantes com insinuações e perguntas incômodas. Desconfiado, começa a perseguir a jovem que se faz passar por índia e descobre a farsa. Surge entre eles um romance e a jovem filha vê nele, além de uma esperança amorosa, uma possibilidade de fugir daquele lugar. É ele também que conduz o jovem filho, em um momento de fuga, para um subterrâneo da cidade, um lugar com aparência de museu e biblioteca, guardada por um homem que representa uma intelectualidade escondida. Há o embate entre o repórter, uma espécie de revolucionário que enfrenta as incoerências do sistema, e o intelectual amedrontado, que aguarda inerte o momento certo para voltar ao mundo. Afirma ele que os fatos adversos podem servir para alguma coisa e é preciso paciência para agir no momento certo. Uma alusão ao nacional desenvolvimentismo do Brasil da década de 50/60 que uniu o nacionalismo dos militares e da esquerda. A esquerda passou a ser criticada por ter se acomodado ao governo Kubitschek e Jango e ter abandonado as metas revolucionárias pelo reformismo eleitoral.

O repórter desdenha do posicionamento do intelectual, há anos ouve essa história. E assumindo o papel de anarquista heroico, vai à igreja denunciar o engodo para a população, revelar a falsidade daquela família travestida de indígena. Tenta sem sucesso mover as massas para a realidade do que está acontecendo. A população, por sua vez, vira as costas às denúncias do repórter. Não quer ouvir, não quer se deparar com a sua própria realidade. O repórter é convidado a se apresentar junto ao general e os outros envolvidos na questão, e em um jogo de cartas fazem um acordo de silêncio. O repórter é contratado para registrar o lançamento do foguete. Os membros da família e o funcionário público são beneficiados por cargos. Assim, com todos sendo culpados e cúmplices pelos desmandos do Brasil, o filme caminha para o final. Os personagens trocam de função, mas a sociedade continua exatamente da mesma forma.

Segue uma série de fracassos. Como era de se esperar, devido a uma falha técnica inexplicada, o lançamento do foguete não aconteceu como programado. Irão acontecer mais alguns eventos no filme antes que, inesperadamente, sem nenhum comando nem piloto, o foguete sobe sem direção nem objetivo. O Cinema Novo tinha essa característica de querer sintetizar toda a sociedade brasileira em um filme, explicar a enorme complexidade que envolvia as relações entre as várias classes sociais, as várias culturas, os vários anseios da população, uma tentativa de encontrar uma explicação que desse lógica, que transformasse o Brasil em um foguete com destino e pilotado. Algo que o final pessimista do filme não permite acontecer.

Como um dos grandes atributos da ficção científica é imaginar o futuro, *Brasil, ano 2000* previu, já em 1969, os projetos megalomaniacos e fracassados que comandaram a administração dos militares em tom ufanista. Faz parte de um conjunto de filmes do Cinema Novo, como *Pindorama*, *Os Deuses e os Mortos*, *O Dragão da Maldade*, *Fome de Amor* e *Os Herdeiros*, que vão usar e abusar das metáforas para retratar as impressões que os artistas tinham do momento traumático de nossa história.

Ficha técnica

Título: *Brasil, ano 2000*

Ano de produção: 1969

Duração: 95 minutos

País: Brasil

Estado: Rio de Janeiro

Direção, Roteiro e Produção: Walter Lima Jr.

Elenco: Raul Cortez, Rodolfo Arena, Afonso Stuart, Aizita Nascimento, Anecy Rocha.



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Plano Controle

de Juliana Antunes (2018)

por Camila Montagner Fama¹

“Sempre tem mais de uma reprise passando” é uma afirmação que traz consigo um ar de definição, de potencial lei não escrita do cardápio das emissoras de televisão de sinal aberto brasileiras. Seja a reprise como um estofo de programação ou uma busca de Sísifo pelo retorno do brilho inicial, ao se pintar a fórmula do sucesso daquilo que um dia foi inédito com uma enésima demão de tinta. Talvez as duas coisas ao mesmo tempo. De um jeito ou de outro, as medidas disponíveis parecem inadequadas diante dessa pretensa lei, ainda a ser lavrada. Quantas reprises cabem em um dia? Quando é chegada a hora de parar de reprisar?

Plano Controle parece trazer consigo uma versão especulativa das duas questões, ao se perguntar se seria possível as reprises serem tão presentes na grade da TV aberta brasileira a ponto de sua expressão cultural operar rupturas no sentido do tempo.

O filme narra a saga de Marcela (Marcela Santos) para viajar de Belo Horizonte à Nova Iorque, uma jornada que começa num momento bastante marcante da história recente. Diante da notícia do impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff e dos aborrecimentos cotidianos de portas que teimam em não abrir, da sua busca infrutífera por alguém que não chega a aparecer onde supostamente deveria estar, a protagonista decide deixar o país. No entanto, ao tentar fazer a viagem pelo serviço de teletransporte oferecido pela sua operadora de celular, Marcela é surpreendida por uma série de escalas não solicitadas. Em vez de se aproximar do destino planejado, Marcela é constantemente interceptada e acaba indo parar no que parece ser o limite da área coberta pelo sinal da sua operadora naquela cidade, situado num bairro

¹ Graduada em jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, mestre pelo programa de pós-graduação em Divulgação Científica e Cultural (Labjor/Unicamp). Doutoranda em Ciências Sociais (IFCH/Unicamp).

homônimo da metrópole mais populosa dos Estados Unidos. Acontece, diz o teleatendente do suporte da operadora de celular, que ela tinha contratado um serviço pré-pago, o Plano Controle, sem cobertura para a viagem internacional pretendida.



Em um primeiro momento, ela parece desorientada ao olhar ao redor, mas não demora muito até a protagonista encontrar uma bodega que venda créditos extras para turbinar o serviço contratado. Não era para menos, os créditos anteriores andavam tão minguados que, na primeira escala, a protagonista foi despachada pela operadora a apenas algumas baldeações de ônibus de distância do local de partida da viagem. Uma vez recarregados os créditos do celular, ela parte para o segundo trecho da viagem, mas vê logrado de novo o seu intento de deixar o país. Na terceira tentativa, ela se intromete numa pelada de fim de tarde. É só na quarta vez que ela encontra uma paragem mais amigável, um bar de beira de estrada, onde fica logo sabendo que fez mais que uma simples mudança de ares. Apesar de não ter atravessado nenhuma fronteira nacional, Marcela viajou não só no espaço, mas também no tempo. É assistindo à televisão do bar enquanto joga sinuca que a protagonista percebe estar diante de uma reprise, embora as torrentes de notícias antigas sejam anunciadas com a inconfundível e exata urgência intempestiva, própria do calor da hora.

Ainda no bar, ela arruma uma companhia (Uirá dos Reis) vinda do Maranhão, também viajante e, também, numa escala inesperada, com quem ela descobre que, ao enviá-la para o ano de 1996, a operadora de celular tinha dado a ela a chance de reviver os dias de um passado não muito distante em um lugar diferente, sem rejuvenescer um dia sequer, nem esquecer do futuro do qual ela partiu em fuga. O outro personagem, entretanto, revela ser um marinheiro de primeira viagem, a viver pela primeira vez o ano de 1996. Ele não conhece a profusão das notificações nas telas dos celulares nem o triângulo retângulo como símbolo da internet 3G. Tampouco ele viveu no Brasil governado por Dilma Rousseff, pois acaba de desembarcar vindo do ano de 1972, em meio a uma tentativa de viajar para São Francisco.

Mesmo nesse canto não nomeado, onde os dois se encontram entre rebanhos, casinhas salpicadas em montanhas e trilhas que vão dar em cachoeiras, o sinal da TV segue transmitindo. O próprio teletransporte de Marcela se passa em lampejos que lembram curtos-circuitos, em intervalos nos quais ela aparece espasmando no topo de uma laje, entre telhados coroados por um sem-número de antenas. Se, nesse futuro do qual ela debandou, a urbanidade era mais densa ou o sinal de TV ganhou mais concorrentes para disputar o espectro eletromagnético faixa a faixa, isso já não tem a mesma importância.

A recém-adquirida companhia de viagem logo trata de repreender a amiga vinda do futuro, ao

pedir que a protagonista pare de anunciar o desdobrar de acontecimentos que, para o outro personagem, eram frescos.



Enquanto Marcela acaba de chegar ao passado na procura de um refúgio em face aos anseios decorrentes dos eventos políticos de 2016, sua companhia continua a seguir a flecha do tempo ao debandar do período ditatorial e desembarcar nos primeiros anos após a ditadura militar, sendo poupada do esgotamento dos anos de chumbo e dos anos iniciais de retomada civil, quando se deu o impeachment de Collor. Isso porque a viagem do outro personagem se dá na contramão da trilha percorrida pela protagonista. Pelo sentido contrário, o personagem interpretado por Uirá dos Reis não volta, mas avança no tempo a golpes de braçada que, de tão ávidos, se prestam a mover águas um tanto além daquelas que seus braços conseguem alcançar. Afinal, nem tudo se resume a sinais, seus emissores e receptores na história que é contada na tela.

As pistas deixadas pelas antenas de TV e pela presença do aparelho sempre ligado nos ambientes fechados que aparecem no filme, enquanto os protagonistas se encontram distantes dos centros de transmissão, podem ser desdobradas em relação ao que Martín-Barbero (p. 130-131) chama de deformação do tempo cíclico – que seria o tempo vivido em comunidade ao redor de um eixo, que é a festa – pela sua espetacularização, que o transforma em algo a ser visto e admirado. Ao voltar no tempo e rever o acidente do avião que se chocou contra a Serra da Cantareira e levou consigo os integrantes da banda Mamonas Assassinas, o piloto, o copiloto, o *roadie* e o segurança, a protagonista relembra o acontecido como o motivo de grande tristeza de quando ela ainda era criança. Já adulta, sua expressão é lânguida ao assistir aquilo de novo no televisor do bar.

Entretanto, o efeito de distanciamento causado pela espetacularização de eventos extraordinários, como festas e tragédias, não esgota as aproximações possíveis com a abordagem de Martín-Barbero no livro *Dos meios às mediações*. Uma outra aproximação a ser feita, que também pode ser frutífera, tem a ver com o modo pelo qual as transmissões televisivas se integram e participam da organização da “cotidianidade”, para usar um outro termo do autor (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 292). Logo antes de Marcela aterrissar no bar, onde está escuro, são as intermissões com cenas populares e inconfundíveis dos

idos dos anos 1990 que se dão durante a viagem de Marcela e que apontam para o público do filme o malogro que mais de uma vez intercepta a sua ambicionada partida para além das fronteiras nacionais, além de indicar a época na qual se deu o último desembarque. Ainda que a protagonista aparente ter ido mais longe no espaço em relação à primeira tentativa de teletransporte e, não obstante, também tenha viajado no tempo, ela se mostra bem menos desorientada nessa quarta escala da viagem, que parece não ser a última, mas ser aquela na qual ela encontra a companhia de um amigo somada à insistente companhia da programação televisiva.

O modo pelo qual a televisão pode marcar e, em alguma medida, organizar a passagem do tempo, é algo que também pode ser visto no longa *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010). *Um dia na vida* foi montado a partir da gravação simultânea de transmissões de diferentes canais da TV aberta ao longo de um mesmo dia, editadas e montadas em um filme de 94 minutos, composto com essas imagens. Em *Um dia na vida*, as transmissões da TV aberta se mostram aberrantes e vertiginosas, mas, ainda assim, se prestam a exibir a marca da coletivização de uma certa expressão da temporalidade. Que essa temporalidade seja ou não, primordialmente, aquela das reprises, ainda é uma questão que precisa de um fôlego maior do que o cabível em uma resenha cuja proposta é dedicar atenção a um outro filme.

O humor de fundo presente em *Plano Controle*, talvez até em maior grau que as pistas visuais tiradas dos arquivos televisivos e que são recorrentes entre as viagens malfadadas, é o que mais sugere que a reprise é uma das arquitetas do encontro da protagonista com aquele que se torna seu amigo de estrada. A estética do filme remonta com cuidado elementos de destaque da televisão dos anos 1990 nas cenas com os personagens principais. Um detalhe são as cores da época, que se tornam cada vez mais presentes na tela conforme se aproxima o final.



A displicência com que as viagens de teletransporte são operadas, tanto a “volta ao passado” de um personagem, quanto a “ida ao futuro” do outro, aparece como mais importante para a trama que a novidade da tecnologia teletransportadora, guiada pela operadora de celular. A protagonista enfatiza isso em um diálogo no qual ela tenta, sem sucesso, explicar seu perrengue com a operadora. Apesar de ter

entrado na mesma situação que ela, seu interlocutor chegou ali por outra porta e em outra toada. Em vez de partir por almejar um destino de acomodações bem-sucedidas, tinha buscado alcançar uma atmosfera respirável para tocar a vida. Assim como a presença do coadjuvante que encara como novidade episódios que para o espectador são batidos, mas que para ele são inéditos, as cenas em grandes espaços abertos dissipam aos poucos o efeito de clausura causado pelas repetições de falas e situações no roteiro e a recorrência de imagens canônicas pinçadas de modo competente nos anais televisivos para atizar o açodamento de memórias de um passado já não tão recente assim.

Recompostas pelas tramas kafkianas da burocracia edificada pelas empresas de telecomunicação, as fronteiras espaciais em Plano Controle continuam sendo opacas e especialmente seletivas naquilo que barram ou deixam passar. O ar desinteressado da viagem ao passado, que pode parecer tão fácil quanto se agarrar ao controle remoto e rebater os canais estirado no sofá, dura até que as reprises de novelas e outros sucessos do passado sejam interrompidas por notícias que localizam e especificam na viagem de Marcela as limitações de se deixar levar ao sabor do tempo e do plano de celular pré-pago: é permitido zapear no calendário e até sair do lugar, mas só ligeiramente. Tão cedo se começa a achar que tudo parece o mesmo, o incômodo com a repetição também se reinventa.

A própria Marcela já tinha se visto em situação parecida, tal como quando, no início do filme, se desentendeu com um elevador que seguia intrépido e parecia decidir por si em quais andares parar e por quais outros passar batido. Na subida, o elevador em questão fez paradas não solicitadas em alguns andares e, em outros, se recusou a atender a demanda de quem queria desembarcar. Na descida, de novo se pôs a parar ou a seguir viagem à revelia da protagonista, assim como dos demais passageiros encaçapados naquela situação. Entre uma viagem e outra no elevador-roleta-russa, ela deu de cara com a porta trancada, bem onde esperava encontrar alguém para recebê-la. Foi então que irrompeu a bater na porta e a gritar: “28”, “28”, “28”, “28”, “28” (...). Por último, vale a pena lembrar da vez que Marcela tentou falar ao telefone para reclamar do serviço de teletransporte. Por ter sido levada, mais uma vez, para outro lugar que não o seu rumo, ela de novo se põe a ligar para repetir a reclamação contra a operadora de celular a outro teleatendente, e adverte que vai trocar de operadora. Ainda que as tentativas continuassem a dar errado, seus dissabores não chegaram ao ponto de abalar a persistência da protagonista, que seguia disposta a se desfazer da operadora, para quem sabe, ser bem-sucedida em alguma outra vez, com algum outro plano.

Ficha técnica

Título: Plano Controle

Ano de produção: 2019

Duração: 15 minutos

País: Brasil

Estado: Minas Gerais

Direção e roteiro: Juliana Antunes

Produção: Camila Bahia Braga, Laura Godoy, Marcella Jacques

Elenco: Uirá dos Reis, Marcela Santos, Christian Bravo, Katia Aracelle

Referências

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Janaina Overdrive

de Mozart Freire (2016)

por Isabella Herling¹ e Larissa Kilian²

Sobrevivência *queer* na distopia fortalezense

Janaina Overdrive é um curta-metragem brasileiro de 2016, dirigido por Mozart Freire³. O filme foi realizado como trabalho de conclusão do curso de Realização Audiovisual da Vila das Artes, em Fortaleza, participando de festivais como Fantaspoa 2017 e Cine Ceará 2016, no qual foi premiado, assim como no Festival do Rio 2016, Festival Internacional de Cinema de Pernambuco 2016 e Goiás Horror Film Festival 2016. Atualmente está disponível na conta do Vimeo de seu diretor, assim como no YouTube em canais com conteúdo voltado a exibição de curtas-metragens.

Janaina é uma transciborgue⁴ e trabalhadora sexual que luta para sobreviver ao domínio da Corporação, que quer desligá-la e substituí-la por um modelo com hardware e software mais atualizados. Ela busca a liberdade tentando fazer o upload da sua mente para a internet, sendo perseguida pelos executivos-clone da Corporação. Durante seu processo de fuga, ela navega pelo submundo da metrópole com os contrastes entre a tecnologia e pobreza, com detalhes e referências à cultura local cearense, passando por personagens como “ciberrappers”, ciborgue skinhead, cafetina punk e um pastor de dados. Na busca pelo terminal pirata para realizar sua transferência, ela encontra tais personagens, realizando funções e obtendo informações que a levam em sua jornada.

¹ Isabella Herling é mestranda do programa de pós-graduação em Multimeios pelo Instituto de Artes da Unicamp. Possui bacharelado em Imagem e Som pela UFSCar, com ênfases em Direção e Direção de Fotografia.

² Larissa Kilian é mestranda do programa de pós-graduação em Multimeios e possui bacharelado em Comunicação Social Midialogia, ambos pelo Instituto de Artes da Unicamp.

³ Mozart Freire é um cineasta (também professor e sociólogo) cearense. Além de Janaina Overdrive (2016), dirigiu mais dois curtas: Pop Ritual (2019) e Cinemão (2015). Todos disponíveis em <https://linktr.ee/mozartfreire>.

⁴ Ciborgue é “um híbrido de máquina e organismo” (Haraway, 2000, p. 36).

Entre todos esses personagens, assim como cenários, figurinos e caracterizações em geral, residem várias referências clássicas ao gênero de ficção científica que classifica o filme. O título do filme em si já traz a referência ao livro *Monalisa Overdrive*, terceiro livro da trilogia *Sprawl* de William Gibson, romance *cyberpunk* estruturador do gênero. O filme segue ainda com referências a esse universo dominado pela tecnologia, que apesar de apresentar conveniências, também retrata novas formas de controle e opressão ao ser dominada por uma elite econômica-social; seja em referência na iluminação utilizada, pouco natural e voltada para uma iluminação colorida como leds, seja em personagens como a Cafetina Punk, que em sua caracterização e maquiagem lembra a Pris de *Blade Runner*, ou ainda, e principalmente, no executivo-clone da Corporação, que poderia ser visto como uma alusão ao Agente Smith de *Matrix*, se diferenciando dos demais personagens com sua caracterização sóbria baseada somente no seu terno sem demais adereços. Tratando da cenografia, essa é repleta de típicos ideais *cyberpunk*, com fios, cabos, telas e demais itens identitários do gênero que se juntam a iluminação e personagens. Tudo isso, porém, tem o acréscimo de uma versão brasileira do assunto, seja nas falas, nas escolhas de locações, como a festa que é referência a uma conhecida festa fortalezense chamada Dança das Sombras, nos ciborgues deitados em redes ou na banda escolhida para a trilha sonora; assim como apresentam questões *Queer* para a discussão, não só pela Janaina ser uma transciborgue e trabalhadora sexual, mas pela utilização do gênero do *cyberpunk* que dá abertura para a construção de um ambiente que questiona a heteronormatividade e demais construções sociais a partir de seus ciborgues e robôs.

Em *Metamorphoses of Science Fiction* (1979), Darko Suvin define a ficção científica como "um gênero literário cujas necessidades e condições são a presença e a interação de estranhamento e cognição, em que os dispositivos formais principais são uma estrutura imaginativa alternativa à do ambiente empírico do autor." (SUVIN, 1979, pg. 375, Tradução nossa). Estranhamento (*Estrangement*) seria a ambientação da história, cuja realidade deve ser diferente da de quem a escreveu. Cognição (*Cognition*) seria uma lógica rigorosa e consistente da narrativa.

Pode-se definir *Janaina Overdrive* como uma ficção científica não apenas por seus elementos estéticos (luzes neon, cabos, fios e telas expostos) em um universo repleto de ciborgues onde é possível fazer o upload da sua consciência para a internet (*estrangement*), mas também por fazer o uso de elementos tecnológicos/*cyberpunk* para realizar um debate coerente de questões que são relevantes para a nossa realidade (*cognition*): corpo, gênero, uso da tecnologia como instrumento de dominação, capitalismo. Em *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986), Ursula K. Le Guin também define ficção científica:

Ficção científica propriamente concebida, como toda ficção séria, mesmo que engraçada, é uma maneira de tentar descrever o que de fato está acontecendo, o que as pessoas realmente fazem e sentem, como as pessoas se relacionam com tudo que acontece neste

vasto saco, neste ventre do universo, neste útero de coisas que virão a ser e nesta tumba de coisas que já foram, esta história sem fim. (LE GUIN, 1986, pg 170. Tradução nossa).

O curta aborda esse nível de identificação ao tratar de temas como liberdade, autonomia corporal, direito de escolha, liberdade sexual, questões de gênero. Ao abordar a distopia *cyberpunk*, as questões de gênero e sexualidade através da transciborgue trabalhadora sexual, uma figura marginalizada que se opõe a sociedade cis-heteronormativa não só por existir, mas por desfrutar da sua existência, e por lutar por sua liberdade ‘de cu e de sistema’; Janáina Overdrive une a ficção científica com a teoria *queer*.

A teoria *queer* surge nos anos 80. O termo “queer” é apropriado e ressignificado, de difícil tradução, podendo em língua portuguesa ser algo como algo esquisito, estranho, excêntrico ou extraordinário. Era inicialmente usado na língua inglesa como um insulto a aqueles fora do padrão heteronormativo, e com a apropriação do termo há sua positivação e mudança do discurso de poder.

a proposta é dar um novo significado ao termo, passando a entender queer como uma prática de vida que se coloca contra as normas socialmente aceitas. (COLLING, 2007, pg. 01).

Os primeiros estudos *queer* partiram dos estudos gays, lésbicos e principalmente de teoria feminista, sendo inclusive Judith Butler, apontada como uma das precursoras e mais importantes estudiosas dessa área. Os estudos *queer* aprofundam o estudo de gênero, sua performatividade e critica a norma heteronormativa, adotando uma postura de não assimilação. Uma estratégia comum no ativismo gay da época, assim como até hoje, é comparar e demonstrar a igualdade entre homossexuais e heterossexuais, enquanto o *queer* surge para demonstrar que o próprio padrão de normalidade é criado e heteronormativo, que a homossexualidade não tem a necessidade de se encaixar nessa norma, portanto abraça todas as características que o termo *queer* insultava. O *queer*, portanto:

adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a ‘norma’ daquilo que é normal’, seja heterossexual ou homossexual. Queer não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la (GAMSON, 2002 *apud* COLLING, 2007, p. 02).

O ciborgue, que é como a personagem principal é retratada, começou a ser estudado já nos anos 60 pela cibernética, sendo nessa década que foi usado pela primeira vez o termo “*cyborg*” a partir da junção das palavras “*cybernetic*” e “*organismo*”. Atualmente está também na área de estudos pós-humanos e é estudado também como é a performance e a construção do ciborgue e do sujeito pós-humano.

O robô e o ciborgue⁵, na sua essência, por se tratar de uma construção artificial, escancara e questiona a construção social do gênero e de normas, se aproximando muito dos questionamentos *queer*.

⁵ “Tal perspectiva provém de uma classificação tradicional que Patricia Warrick apresenta logo na introdução de seu estudo

Inclusive, os estudos do pós-humano e do ciborgue, assim como uma das autoras mais importantes nesses estudos, Donna Haraway, vieram dos estudos e teorias feministas, do mesmo modo e na mesma época que a teoria *queer* também se formava. Ambos, portanto, questionam a formação e normas estabelecidas, em áreas e com focos de pesquisas diferenciados.

O *queer* é facilmente aceito na academia e se faz presente nas mais diversas áreas. No cinema, a teoria aparece em filmes já concebidos como *queer*, principalmente a partir do “New Queer Cinema”. Mas o *queer* não é uma teoria cinematográfica, portanto o cinema *queer* pode ser entendido de forma muito mais ampla. Não há um único gênero para o cinema *queer*, com características específicas para ser produzido ou como retratar pessoas e personagens *queer*. Seria além disso um cinema que, lido por essa teoria, abraça o extravagante e estranho, quebrando as normas de representação heteronormativas, repensando e criticando a construção social de gênero, sexualidade e sua performance, por exemplo. E por essa teoria é possível fazer uma leitura do *cyberpunk* justificando o curta cearense *Janaina Overdrive* se apresentar e reforçar enquanto *queer* não só pela narrativa e personagens, mas como se aproveita do próprio gênero.

Assim como o pós-humano e a cibernética, surge também o *cyberpunk* como uma subcultura e gênero inicialmente literário, que se estendeu a outras mídias, como o cinema. Considerado o marco inicial e criador desse gênero está a publicação do livro *Neuromancer*, do já citado William Gibson, em 1984, que popularizou o termo *cyberpunk*, criado somente um ano antes por Bruce Bethke. Esse livro deu início a trilogia *Spraw* do autor, que finaliza com o livro *Monalisa Overdrive*, de onde vem à referência do título do curta. O gênero como estruturado pelo autor retrata alta tecnologia e baixa qualidade de vida (STERLING. 1986), une a cibernética ao universo punk alternativo, tornando os indivíduos *cyberpunks* personagens que fogem do padrão e contrariam as normas impostas pela sociedade. Esse gênero é utilizado para questionar o controle de corporações e governos sobre os indivíduos e a sociedade, o estabelecimento dessas regras na qual os protagonistas das narrativas *cyberpunk* normalmente se desviam.

Logo, novamente há uma aproximação com o *queer*. O *cyberpunk* não é um gênero *queer*, mas pode ser facilmente interpretado dessa forma tanto pela formação da área de pesquisa do ciborgue e do pós-humano ser próxima, inclusive tendo a origem quase no mesmo ponto, quanto pelo gênero em si retratar uma cultura underground e um indivíduo alternativo que questiona seguir a norma estabelecida. Assim, um filme *queer* que se disponha trabalhar com o cinema de gênero ter escolhido partir do

The Cybernetic Imagination in Science Fiction Film: “Um robô é definido como uma máquina móvel feita de material não-biológico tal como metal, plástico, e dispositivos eletrônicos. O robô pode ser autocontrolado (ter um computador em seu interior), controlado remotamente (ter um computador externo que o comande), ou uma máquina intermediária, parcialmente autoativada e parcialmente controlada por dispositivo remoto. (...) robôs devem ser distinguidos de andróides, os quais são definidos como criaturas humanoides, projetadas por homens, feitas de material biológico. Robôs também são diferenciados dos *cyborgs* (uma fusão das palavras *cybernetic* e *organism*), os quais são definidos como entidades construídas pela junção de mecanismos a organismos biológicos.” A perspectiva de Warrick é correta, embora um tanto restritiva e objetiva demais à luz de novas análises da questão e frente ao desenvolvimento tecnológico constante (SUPPIA, 2002, p. 172).

referencial *cyberpunk* pode ser interpretado também pelo questionamento típico do gênero quanto às normas que seus personagens que não se encaixam no padrão quebram, e não um fruto do acaso.

A aproximação do *queer*, do ciborgue e o *cyberpunk* funciona como modo de reafirmar o filme ser *queer*, não sendo somente por retratar como protagonista uma personagem transexual e tratar de forma desviada da norma heteronormativa os personagens. Partindo agora para analisar mais especificamente do curta-metragem, há ainda outras características a serem analisadas que interagem com o *queer* e com o *cyberpunk*.

A estética do gênero foi popularizada pelo filme *Blade Runner* (1982), com muitas luzes coloridas, neon, roupas escuras e baseadas no punk, um ambiente escuro e perigoso da cidade quando fora dos centros que possuem todas as placas neon, também muito inspirado em filme *noir*.

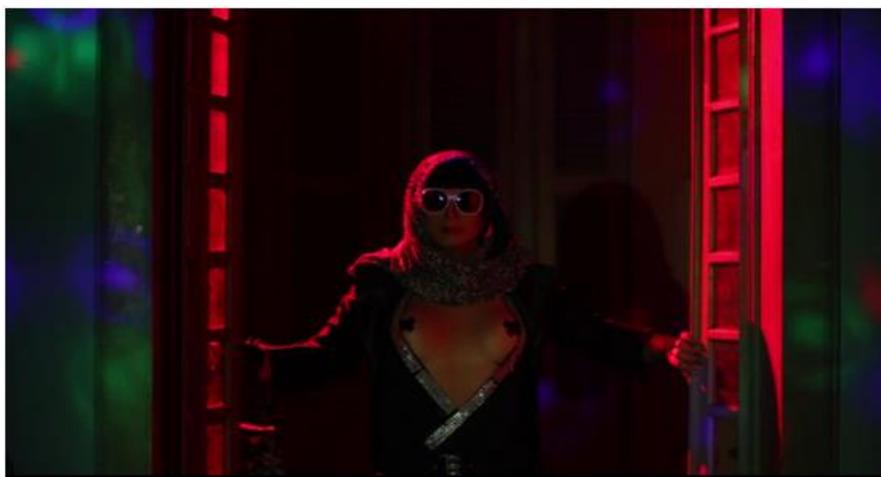


Figura 1: A personagem Janaina

Todas essas características são reproduzidas no curta como um todo: a cidade violenta, as luzes neon que a circundam, mas são feitas de um modo barato, sem grandes orçamentos de estúdios de Hollywood, demonstrando a baixa qualidade de vida das pessoas mesmo em um ambiente altamente tecnológico (característico do gênero *cyberpunk*). Assim, ele abraça a falta desta, a exagera e reafirma, tendo uma abordagem que poderia ser interpretada como “*camp*” dentro de uma leitura *queer*, um conceito pertencente aos estudos *queer*, mas não *queer* por si só.

O *camp* está muito presente nos estudos *queer* e foi bem definido no clássico ensaio de Sontag que está presente no livro *Contra a interpretação*. Neste, já no início do ensaio a autora explicita que “na realidade, a essência do *camp* é a sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero” (SONTAG, 1987). O *camp* é uma qualidade que pode ser encontrada em pessoas e nos mais diversos objetos, que foi bem integrado pela cultura *queer*, mas não faz parte exclusivamente dela. Ele participa dessa cultura porque reafirma o extravagante e estranho.

(...) o camp pode ser comparado com a fecheação, a atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação. Já como questão estética, o camp estaria mais a esfera do brega assumido, sem culpas. (LOPES, 2002 *apud* COLLING, 2007, p. 2).

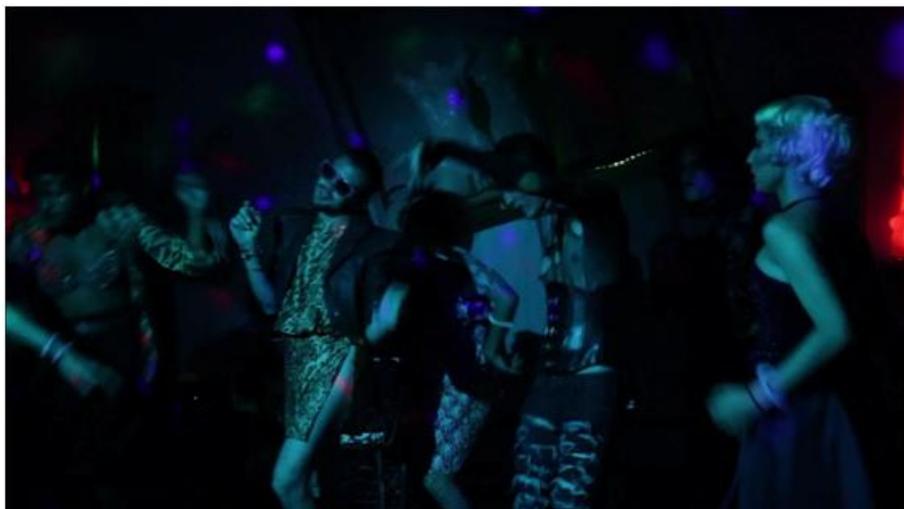


Figura 2 - o camp em *Janaina Overdrive*.

Assim, a adaptação *camp* da estética *cyberpunk* clássica é mais um dos modos como o curta dialoga com o *queer*. As roupas, as maquiagens, a própria locação e o modo de se movimentar dos personagens, como possível visualizar na figura 2, evoca o *camp* e enfatiza o *queer*. São roupas que trazem a inspiração punk, mas estão junto com as estampas de onça, o brilho, a falsidade do couro, das perucas e dos objetos tecnológicos; é uma festa que aparenta ser grande, mas tem cinco pessoas dançando de maneira específicas; e uma locação que é a típica casa brasileira com luzes baratas. E tudo isso é exagerado, escrachado e faz parte da construção do filme enquanto *queer*, e funciona. E pensando novamente o *cyberpunk* por uma lógica *queer*, pode-se questionar o quanto também a própria estética clássica não é por si só *camp*, ou pelo menos lhe faz referência também, com seus exageros tecnológicos, luzes e caracterizações. Citando *Blade Runner* novamente, há um exagero na cenografia que faz referência ao filme, como, por exemplo, uma reutilização e referência da maquiagem da androide Pris.



Figura 3 - À esquerda, Pris, de *Blade Runner*. À direita, personagem do curta *Janaina Overdrive*.

A ficção científica e a figura do ciborgue não são essencialmente *queer*, mas aqui se trata especificamente dessa abordagem quanto a esses temas, trazendo uma leitura desses a partir da teoria *queer*. Vale ressaltar, portanto, que só presença ou existência do ciborgue não extingue ou transforma as categorias de gênero como conhecemos e vivenciamos. A ficção científica, como já citado anteriormente, descrita por Le Guin tanto no seu texto *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986), assim como na introdução de seu livro *A mão esquerda da escuridão* (1976), não é uma imaginação do futuro, mas uma descrição do presente, de como as pessoas agem e sentem agora.

Por ser uma descrição do presente, inclusive, faz muito sentido um gênero de ficção científica se aproveitar de suas próprias ferramentas para discutir questões tão debatidas atualmente, como opressões relacionadas a gênero, sexualidade e classe social, unindo-se para isso com a teoria *queer*. O ciborgue não tem a premissa de acabar com o gênero por si só e no próprio curta, mesmo que *queer*, não há esse rompimento também. A personagem principal, inclusive, é apresentada como uma transciborgue, enfatizando seu gênero. A eficiência de seu plano, que consiste em transcender a vida física através do upload de sua mente como uma forma de salvação (e que frequentemente ultrapassa certas questões de gênero), é questionada, uma vez que somente a tecnologia não é capaz de tal mudança, já que própria é criada por e para humanos segundo seus contextos históricos-sociais, e a própria personagem no fim acaba não conseguindo atingir tal objetivo. Mas se tratando de ficção científica, uma imaginação do futuro com as vivências e questionamentos descritos sobre o presente, talvez essas reflexões atuais sobre gênero possam vir a desenvolver tecnologias que venham a ser utilizadas no futuro como instrumento de liberdade e mudança, e não de dominação.

Ficha técnica

Título: Janaína Overdrive

Ano de produção: 2016

Duração: 19 minutos

País: Brasil

Estado: Ceará

Direção e roteiro: Mozart Freire.

Produção: Ton Martins, Natasha Silva.

Elenco: Layla Kayã Sah, Euzébio Zlocowick, Jéssica Texeira, Felipe Nascimento, Graco Alves, Rc Campos, Hamilton Sales

Referências

- COLLING, L. “Teoria Queer” em ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira (org.). *Mais definições em trânsito*. Salvador: Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf>. Acesso em: 05/05/2021.
- GIBSON, W. *Neuromancer*, São Paulo: Editora Aleph, 1991.
- HARAWAY, D.J. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX” em TADEU, Tomaz (org. e trad.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 33-118.
- LE GUIN, U. *The left hand of darkness*. Nova Iorque: Ace Book, 1976.
- LE GUIN, U. *Dancing at the Edge of the World*. Nova Iorque: Grove Press, 1986.
- SUPPIA, A. *A Metrópole Replicante: de Metropolis a Blade Runner*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2002.
- SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LPM, 1987.
- STERLING, B. “Preface” em GIBSON, Willian. *Burning Chrome*. Londres: Harper Collins, 1986.
- SUVIN, D. *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.



Irmão do Jorel

de Juliano Enrico (2014)

por Tayna Mioni Nakamura¹



Imagem 1: Irmão do Jorel (esquerda). Irmão do Jorel e sua família (direita).

Brasil, transição dos anos 80 para os 90. Telhado de telhas, escola com pichações, passas na comida de Natal. É nesse cenário que vive Jorel, um garoto esplêndido, lindíssimo, perfeito, talentoso e popular: orgulho da família, com cabelos absurdamente sedosos. Filho de uma bailarina proativa e carinhosa com um jornalista idealista e excêntrico – que no passado lutou contra um governo de militares por meio de uma transgressora peça teatral infantil e, no seu tempo livre atual, dedica-se ao cinema conceitual. Mas a série não é sobre o magnífico Jorel, mas sim sobre seu irmão mais novo, que é irmão do Nico também. Um garotinho de nome desconhecido, chamado por todos apenas de irmão do Jorel, enfrentando os primeiros obstáculos da vida enquanto tenta criar sua própria identidade, ofuscada pelo

¹ Licenciada em Física, mestra e doutoranda em Ensino de Ciências e Matemática pela Unicamp. Dedicou-se a analisar as representações de ciências e cientista em séries de desenho animado acompanhadas pelas crianças atualmente.

brilho dos cabelos sedosos e da popularidade de Jorel.

Uma produção fruto da parceria entre a TV Quase, o Copa Studio e a Cartoon Network Brasil, com financiamento da Ancine, a série animada infantil *Irmão do Jorel* foi pensada originalmente para ser um programa de humor. Mas a trama, que explora conflitos humanos universais carregados por uma forte identidade latina, vai muito além do humor. Numa mistura de gêneros, o show traz também elementos de fantasia, ação, aventura, havendo episódios que exploram o fantástico, o *western*, o horror e o musical, por exemplo. E, claro, há também muitas pitadas de ficção científica.

Aclamada como uma das melhores séries animadas da atualidade dentre o público e a crítica brasileiros, o show criado e dirigido por Juliano Enrico subverte os discursos que questionam a viabilidade de mercado desse segmento na indústria do audiovisual no Brasil. Mas a produção não desponta sozinha nesse cenário, ela faz parte de uma promissora geração de animações nacionais, dentre elas *Sítio do Picapau Amarelo* (Rodrigo Castilho, 2012), *Historietas Assombradas (para crianças malcriadas)* (Victor-Hugo Borges, 2013), *O Show da Luna!* (Célia Catunda e Kiko Mistrorigo, 2014), *O (Sur)real Mundo de Any Malu* (Anderson Mahanski e Fernando Mendonça, 2015), *Oswaldo* (Pedro Eboli, 2017) e *Turma da Mônica Jovem* (Roger Keesse, 2019). Apesar do público-alvo de *Irmão do Jorel* ser de crianças entre 9 e 11 anos, a série conquista também os jovens e adultos. Talvez a presença de conflitos familiares universais, ambientados num cenário nostálgico, inspirado na transição dos anos 80 para os 90, explique um pouco desse fenômeno, mas cabe ao roteiro, escrito para ter camadas de interpretação, a cereja do bolo na animação. A série segue o estilo de produções da Cartoon Network, que cativa pelo show sem deixar de respeitar e desafiar a inteligência das crianças. Assim, os roteiristas não se furtam a recheiar os episódios de referências a outras obras ficcionais e à própria realidade, tecendo críticas e especulações sobre a sociedade em que vivemos. Tudo isso com um toque de humor nonsense e, ao mesmo tempo, bastante delator da realidade, característico das produções da TV Quase, como *O Último Programa do Mundo*, *Falha de Cobertura* e, o mais recente, que se tornou um fenômeno na internet brasileira: *Choque de Cultura*.

Mas tem mesmo ficção científica em Irmão do Jorel?

Elementos de ficção científica ou especulativa espalham-se por todos os cantos dessa doideira bem-humorada que é *Irmão do Jorel*. Ao longo dos episódios encontramos aqui e ali uma máquina de viajar no tempo, um míssil que reconhece e persegue seu alvo automaticamente, uma caneta que possui 250 cores de tinta, um irmão robô, um skate voador (referência ao filme *De Volta Para o Futuro 2 / Back to the Future Part II*, de Robert Zemeckis, 1989), objetos e estojos “multiuso” com múltiplas funções inimagináveis, entre outras traquitanas e situações típicas do universo da ficção científica. Destaque para

personagens insólitos como Gesonel e seus companheiros, os patos de estimação da Vovó Juju que têm Q.I. aparentemente muito acima da média humana e a habilidade de falar, além de superpoderes como viajar entre planetas e soltar raios lasers pelos olhos capazes de prender alguém no espaço sideral.

O episódio *De Volta para o Futuro do Passado* (roteirizado por Valentina Castello Branco, Daniel Furlan e Juliano Enrico, 2017) é uma preciosidade entre os fãs. Com referência à série de filmes *De Volta Para o Futuro* já no título, a trama gira em torno de irmão do Jorel viajando no tempo em busca de seu boneco de brinquedo perdido ao som de uma paródia de *Time* (1973), canção da banda Pink Floyd. Segundo Seu Edson, pai do menino, a maneira mais fácil de recuperar um objeto perdido é viajar no tempo, perseguindo seu eu do passado até o momento exato em que ele perdeu o boneco. Para isso, basta conseguir energia suficiente para que toda a massa do objeto atinja a velocidade da luz, viajando no tempo.

A teoria de Edson é inspirada na teoria da relatividade restrita de Einstein, a qual prevê ser possível “viajar para o futuro” (e apenas para o futuro) movimentando-se próximo à velocidade da luz. Isso faz com que o tempo do viajante passe mais devagar que o tempo decorrido na Terra, de forma que, uma vez de volta ao planeta, o viajante se depararia com um cenário à frente do tempo por ele vivenciado. Trata-se do princípio científico explorado em *Planeta dos Macacos* (*Planet of the Apes*, de Franklin J. Schaffner, 1968). Entretanto, na versão de Seu Edson, há também a possibilidade de viajar para o passado. Tal possibilidade é explicada no enredo da animação por meio de uma paródia da teoria de Einstein. Visando movimentar-se rápido o suficiente para viajar no tempo, irmão do Jorel embarca num brinquedo do shopping em formato de espaçonave, mas o brinquedo tedioso movimenta-se tão lentamente, para frente e para trás, que acaba transportando a criança ao passado.

No passado, irmão de Jorel conhece seus pais muito mais jovens e, inclusive, é responsável por incentivar seu próprio pai a iniciar um relacionamento amoroso com sua mãe – aqui a referência à segunda parte de *De Volta para o Futuro*, de Zemeckis, é bem explícita. No decorrer da viagem o menino chega mesmo a encontrar seu boneco perdido, mas acaba sendo interceptado por seu próprio eu do futuro, já idoso, que também está viajando no tempo a fim de impedir a criança de recuperar o boneco, justamente com o objetivo de ensinar a si mesmo uma valiosa lição sobre cuidar das próprias coisas para não se tornar um adulto irresponsável.

Aí o leitor pode perguntar: “Mas é esta a ficção científica de Irmão do Jorel?” Calma, a gente chega lá. Eu prometo.



Imagem 2: Irmão do Jorel observa seus pais jovens enquanto viaja no tempo (esquerda). Seu pai carrega para casa uma placa preta gigante que encontrou na rua, referência ao monolito negro, de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968, de Stanley Kubrick). Irmão do Jorel encontra o seu eu idoso enquanto ambos viajam no tempo em busca do boneco perdido (direita).

Ironizando a realidade: a Shostners & Shostners e os dinossauros alienígenas

Falemos do primeiro episódio da série. Em *O Fenomenal Capacete com Rodinhas* (roteirizado por Juliano Enrico e Caito Mainier, 2014), Seu Edson, pai do menino, cria uma máquina chamada Biciclotron. Trata-se de um meio de transporte sustentável, movido à base de gás metano expelido por animais. O gás alimenta um filtro, capaz de transformar toda a poluição do caminho em oxigênio. O plano de Edson era divulgar o Biciclotron durante a Grande Corrida Anual de Bicicletas, quando Jorel ganharia a competição ao utilizar sua invenção.

Entretanto, executivos espíões da empresa Shostners & Shostners (a vilã corporativa de toda a série) descobrem os planos de Edson e roubam sua ideia, fabricando e divulgando um meio transporte também chamado Biciclotron antes que o fizesse. Tal veículo leva a tecnologia de Edson de utilizar gás metano proveniente de animais como combustível, mas não segue os mesmos princípios de sustentabilidade. Visando a atratividade comercial, em nome do capital, o Biciclotron da Shostners & Shostners possui um motor de 10 mil cilindradas e dois mini roteadores nucleares, gerando uma potência que resulta em muita poluição. Mesmo assim, como propaganda, a empresa se vale de um falacioso discurso de preocupação ambiental para conquistar o público. Diz que o mundo seria mais sustentável se todos utilizassem bicicletas como meio de transporte e que seu Biciclotron não polui a cidade, pois possui tecnologia para jogar sua fumaça diretamente no mar. A empresa ainda incentiva que todos joguem seus carros fora e adquiram seu produto a fim de serem “sustentáveis”. Segue-se o fato que a Shostners & Shostners é a principal patrocinadora da Corrida Anual de Bicicletas, e William Shostners, riquinho mimado herdeiro da empresa e colega do irmão de Jorel na escola, participa da competição com o

veículo.



Imagem 3: (esquerda) O Biciclotron sustentável de Seu Edson. (centro) O Biciclotron da Shostners & Shostners. (direita) Seu Edson realiza um protesto pacífico durante a corrida de bicicletas.

A tecnologia fictícia deste episódio é retratada, portanto, como elemento de disputa. Ainda, por meio da ficção, a série denuncia o incentivo ao consumo exacerbado propagado pelas grandes empresas, as quais visam apenas lucrar sem arcar com responsabilidades socioambientais, valendo-se de meios desonestos e discursos cativantes para iludir o consumidor por meio da propaganda. A dissimulação de algumas grandes corporações que se vendem como empresas preocupadas com o meio-ambiente é alvo de uma crítica bem-humorada. Enquanto isso, Seu Edson, o verdadeiro inventor da tecnologia, vê seus princípios sendo totalmente distorcidos em nome do capital. Numa relação de poder desbalanceada, sua reação é apenas protestar pacificamente durante a corrida, invadindo-a com cartazes e gritando palavras como “liberdade”, “ecologia” e “respeito”, tentando alertar as pessoas sobre a cultura consumista e poluidora propagada por uma empresa que se fantasia de “verde”. Como resultado, Seu Edson é expulso da corrida, sendo taxado de cafona e vândalo.

No universo de *Irmão do Jorel*, a Shostners & Shostners (cujo nome é uma possível referência à poderosa *Johnson & Johnson*, empresa de produtos farmacêuticos e de higiene) é uma grande corporação, com recursos e poderes gigantescos. Anuncia-se como “o maior conglomerado comunicacional e alimentício do mundo, dona de praticamente tudo que tocamos, enxergamos, usamos, comemos e jogamos fora” – qualquer paralelo com a *Procter & Gamble* (P&G), a *Johnson & Johnson* e mesmo a *Schutzstaffel* (SS) nazista pode não ser mera coincidência. Responsável pelos mais diversos produtos e serviços (de refrigerantes a shoppings e aeroportos), também é proprietária de canais de televisão e de uma produtora de filmes blockbuster, de forma a poder controlar a mídia, vendendo seus produtos por meio da propaganda e induzindo a opinião pública. Diante disso, Seu Edson, um mero jornalista idealista que recebe ordens, não possui poder nem voz. Quando se levanta sozinho para denunciar a empresa, é ridicularizado e apagado.

O curioso na série é que, indo em sentido contrário ao comumente retratado na ficção científica

brasileira, a Shostners & Shostners parece ser, a princípio, uma empresa nacional, que desenvolve ciência e tecnologia em território latino. Apesar de ela estar presente em outros países e o casal fundador da empresa possuir sobrenome estrangeiro, o jovem “empreendedor” Willian Shostners, filho e herdeiro do casal, é um garoto residente do Brasil, colega de sala de irmão do Jorel. Com frequência também aparecem cenas de executivos da Shostners & Shostners em reunião numa sede brasileira, desenvolvendo novos produtos para ser comercializados. Assim, boa parte das tecnologias desenvolvidas (ou roubadas, como no caso do Biciclotron) pela Shostners & Shostners parece ser de origem nacional, passando a ideia de um Brasil que não apenas importa ciência e tecnologia, mas também a produz. Entretanto, atualmente pouco sabemos sobre os fundadores da empresa ou se há pessoas mais poderosas escondendo-se por trás do jovem Willian, de forma a ainda ser difícil saber se há influência internacional sobre as decisões e produtos desenvolvidos no Brasil.

Além disso, é interessante notarmos como a ciência e a tecnologia não são postas como naturalmente boas **ou** ruins em *O Fenomenal Capacete com Rodinhas*. É comum encontrarmos representações audiovisuais planejadas de ciência, em que ela ocupa o lugar de salvadora da humanidade, em alguns casos, ou condenadora de sua autodestruição, em outros. Mas os Biciclotrons de *Irmão do Jorel* trazem uma perspectiva diferente. Aqui, não são a ciência e a tecnologia salvadoras ou destruidoras da humanidade por definição. Troca-se “ou” por “e”, de modo que a ciência e a tecnologia podem servir a finalidades distintas a depender de quais os valores aos quais estão à disposição. Quando os valores são sustentabilidade, ecologia e preservação ambiental, o Biciclotron de Edson parece ser uma boa promessa para a humanidade e o ecossistema. Mas quando a mesma tecnologia é utilizada sob princípios do capital e do consumo desenfreado, ela corrobora para a situação de desequilíbrio ambiental em curso.

Outra ironização da realidade por meio da ficção científica é desenvolvida no episódio *Sucesso interplanetário* (roteirizado por Raul Chequer, Juliano Enrico e Daniel Furlan, 2017). Nele, descobre-se que irmão do Jorel possui um vídeo viral na internet com mais de 3 trilhões de visualizações. Na cena, o som característico da conexão de internet discada e os monitores de tubo dos anos 80 e 90 contrastam com uma plataforma online de vídeos semelhante ao *Youtube*, criado apenas em 2005 e tida no enredo como uma novidade. Curioso notar que esse vídeo viral corresponde precisamente a uma imagem do irmão de Jorel no brinquedo em forma de nave espacial no shopping center frequentado pela família, numa circunstância semelhante à que antecedeu a viagem ao passado descrita anteriormente – a série é mista de episódica e encadeada, uma vez que motivos, situações e personagens reaparecem ou são citados em novos episódios, consecutivamente.

O número exorbitante de visualizações do vídeo parece incompatível com a quantidade de habitantes da Terra, e a explicação para isso logo aparece: o vídeo é um viral na internet de um planeta

chamado Hein, mais populoso que o nosso, sendo, portanto, um sucesso interplanetário. Eis que dinossauros alienígenas, habitantes desse planeta, sequestram irmão do Jorel e o levam para Hein, onde a criança é aclamada como o maior astro do universo. Numa sátira sobre nossos hábitos atuais de consumo de vídeos online, é explicado que aqueles dinossauros não possuem a capacidade de se concentrar o suficiente para assistir a um filme inteiro. Por isso, os vídeos virais da internet da Terra são um sucesso lá. Mas eles vivem uma epidemia de vícios em entretenimento, de modo que os virais da Terra já não bastam para saciar sua sede de diversão. Assim, a solução é colocar irmão do Jorel para reproduzir seu vídeo ao vivo, um novo patamar de entretenimento. Ao seu lado, outros astros de virais da Terra são apresentados, como um gatinho que cai do sofá e um poodle saxofonista que toca a mesma música do famoso vídeo *Epic Sax Guy*² (2012).

O novo patamar de entretenimento visionado pelos dinossauros alienígenas da trama nos faz refletir sobre o nosso próprio consumo de produtos audiovisuais. Eles não queriam um entretenimento mais elaborado. Mesmo saturados, queriam consumir repetidamente apenas aquilo que já conheciam, num loop infinito dos mesmos estímulos rápidos de prazer: de fato, um vício. Não seria isso o que ocorre por de trás do nosso consumo de memes e vídeos virais também? E quanto ao caso de filmes sucessos de bilheteria que parecem contar sempre a mesma história, seria o mesmo caso de busca pelo consumo repetitivo do já conhecido? Ou, neste caso, já estaríamos pisando no terreno dominado pela indústria do entretenimento, em que grandes corporações sempre investem em produções com as mesmas fórmulas pré-estabelecidas para garantir o lucro? Ao longo da série, a *Shostners & Shostners* mostra conhecer bem essas fórmulas de mercado, produzindo uma quantidade infinita de filmes de uma mesma franquia de ação com o ator Steve Magal (inspirado no ator Steven Seagal), todos igualmente repletos de lutas e explosões (e com apenas lutas e explosões).

Especulações a ritmos alucinantes: o robô carente, belezitos e piolhos mutantes

No episódio *Maquinito, o Robô Amigo* (roteirizado por Pedro Leite, Juliano Enrico e Daniel Furlan, 2017), a citação e a paródia do cinema internacional de ficção científica são intensas. Maquinito tem a forma do robô Ar-tur comercializado pela fábrica Estrela no Brasil, nos anos 1980, e é dotado de sentimentos humanos, possuidor de uma nova tecnologia chamada “chip do amor”. Sem a necessidade de pilhas ou baterias para funcionar, a única fonte de energia do robzinho é o amor infinito que ele sente por seu dono, irmão do Jorel. Com o tempo, Maquinito vai ficando cada vez mais carente a ponto de começar a perseguir o menino de forma agressiva em busca atenção. Conforme revelado na série: “o chip do amor impede que ele tenha bom senso”.

² Ver Kristoffer (2012).

Eis que um ciborgue inspirado em Steve Magal (o “astro” da série, herói venerado pelo irmão do Jorel), bem ao estilo de Arnold Schwarzenegger em *O Exterminador do Futuro 2: O Julgamento Final* (*Terminator 2: Judgment Day*, de James Cameron, 1991) é enviado do futuro para proteger a criança e impedir que Maquineto e seus semelhantes escravizem a humanidade. O ciborgue, desprovido de sentimentos (e expressões faciais), explica:

Maquineto é apenas o primeiro dos muitos robôs carentes que dominarão o mundo no futuro. Em breve a humanidade estará tão ocupada tirando selfie com o telefone que não terá tempo para cumprir tarefas básicas. Estas missões passarão a ser realizadas pelos Maquinetos, que amam infinitamente os humanos graças ao chip do amor. Logo os Maquinetos exigirão cada vez mais atenção e carinho, e o amor deles seguirá o curso natural: se transformará em mágoa, rancor e ódio.

O cenário descrito pelo ciborgue assemelha-se ao presente. Na cena, vemos as pessoas utilizando smartphones e bem sabemos que as selfies são para alimentar as redes sociais. Por trás do chip do amor, é claro, está a empresa Shostners & Shostners, que planeja implantá-lo em milhares de robôs a fim de tornar a amizade entre seres humanos obsoleta em cerca de cinco anos. Assim, quem quiser se sentir amado terá que comprar seus produtos.

Dessa forma, neste episódio Irmão do Jorel traz um futuro distópico no qual máquinas se rebelam contra a humanidade não por conta de um curso natural das coisas, em que algo saiu de controle por acidente, como é o caso da inteligência artificial ocasional da saga *O Exterminador do Futuro*. A distopia é, desde o início, fruto do uso indiscriminado e sem ética, em nome do capital, de uma tecnologia delicada como é a tentativa de reprodução de sentimentos humanos em máquinas. Novamente, podemos interpretar que o perigo não é derivado da tecnologia em si, mas dos valores que a motiva. Mais uma vez, a série coloca em questão o uso desprovido de ética que as grandes corporações fazem da tecnologia, visando apenas o acúmulo de riquezas.



Imagem 4: O ciborgue do futuro protege irmão do Jorel de Maquineto (esquerda). Executivos da Shostners & Shostners em reunião planejando a produção em série de Maquinetos (centro e direita). Qualquer semelhança com a franquia cinematográfica *Terminator* não é mera coincidência.

Já *A Vida Secreta dos Belezitos* (roteiro de Victor Gáspari Canela, Daniel Furlan e Juliano

Enrico, 2017) e *O Terrível Ataque dos Piolhos Mutantes* (roteiro de Juliano Enrico e Valentina Castello Branco, 2015) são dois episódios que exploram ao máximo a ficção especulativa no cenário presente. No primeiro, irmão do Jorel descobre a razão da beleza descomunal de Jorel. Inspecionando o rosto de seu irmão com um microscópio, descobre a existência de pequenos seres que ali habitam: os belezitos, os quais passam os dias massageando a pele de Jorel, fazendo circularem as energias, promovendo conforto e bem-estar.

Na cena, irmão do Jorel aparece como se fosse uma grande entidade extraterrestre ou mística que chega a um planeta desconhecido, sob a perspectiva dos belezitos. Para os pequeninos, Jorel é o mundo, onde vivem desde o início dos tempos trabalhando por eras à espera daquele que viu o verdadeiro rosto de seu “planeta Jorel”. Esse então os levará ao paraíso, onde poderão descansar e apreciar a beleza de toda sua obra.

O Terrível Ataque dos Piolhos Mutantes explora a mesma ideia, mas vai além. Nesse episódio, irmão do Jorel pega piolho e contamina toda sua família. Com o auxílio de um microscópio, via-se que uma civilização inteira de piolhos, com prédios e transportes, habitava a cabeça da criança. Com pena do sofrimento do menino caso tentassem resolver o problema utilizando o pente fino e contra a ideia de raspar os cabelos de todos, a família decide pelo plano de tornar o ambiente de suas cabeças insalubre para a sobrevivência dos piolhos. Para isso, aplicam uma vitamina intragável que Dona Danuza, mãe de irmão do Jorel, havia feito para tomarem, capaz de aniquilar os insetos, envenenando-os com seu gosto horrível. Eis que a vitamina nutre os piolhos, tornando-os gigantes, do mesmo tamanho das pessoas.

Para os insetos gigantes é um choque descobrir que viviam na cabeça das pessoas. Eles passam a compreender o universo com outros olhos. Mas o choque maior é quando todos descobrem que os piolhos gigantes também têm piolhos. E os piolhos dos piolhos também têm piolhos, que por sua vez têm piolhos, que também têm piolhos... então o episódio termina com o questionamento: de quem, afinal, nós, humanos somos os piolhos?

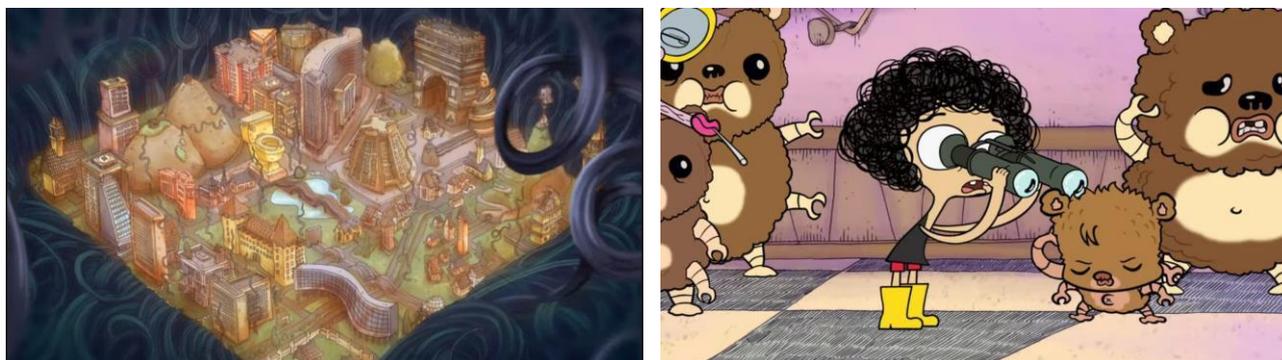


Imagem 5: (esquerda) A civilização de piolhos que vivia na cabeça de irmão do Jorel. (direita) Irmão do Jorel observa os piolhos de seus piolhos, após estes terem ficado gigantes.

O episódio explora, no estilo absurdista e descontraído da animação, a complexa ideia da conciliação entre os universos do micro e do macro em realidades recursivas. Mundos que existem dentro de outros mundos, que existem dentro de outros mundos... e assim sucessivamente, ao infinito. Para entender a ideia, podemos fazer uma analogia às bonecas Matrioshkas, um tradicional brinquedo russo no qual sucessivas bonecas existem umas dentro das outras. O conceito de recursão tal como usamos aqui é derivado daquele definido pela matemática e pela ciência da computação, nas quais objetos ou métodos recursivos são aqueles definidos em função de si mesmos. Podemos utilizar funções recursivas em softwares matemáticos para desenhar fractais, por exemplo, os quais são uma boa metáfora dessa infinitude que falamos: mundos que se ramificam em mundos, que por sua vez se ramificam em outros mundos...

O Terrível Ataque dos Piolhos Mutantes é o episódio de *Irmão de Jorel* com maior carga de estranhamento cognitivo³, talvez o ápice da ficção especulativa na série. Mas essa é a humilde opinião de uma professora de física que, quando criança, passava horas olhando grãos de poeira brilhando contra a luz do sol que entrava pela janela aberta. Perguntava-me se cada grãozinho daquele não poderia ser uma galáxia inteira. E, sendo assim, perguntava-me se a gente poderia ser parte de um grão de pó brilhando na janela de alguém qualquer. Ou se estaríamos em uma poeirinha vagando num quarto escuro, talvez, e por isso não enxergamos o fim da imensidão do universo. E se assim fosse, poderia eu menina ser uma espécie de deusa para os seres naqueles pequenos grãos de pó à minha frente que, com um sopro, tinha o poder de desconfigurar todo seu universo?

A ideia de recursividade presente no episódio nos faz questionar se, de fato, não há a possibilidade de algo assim estar acontecendo. Não com piolhos, claro... ou grãos de poeira. Mas por meio de simulações computacionais, por exemplo. Cada um com seus delírios, há quem se cative pela ideia de viagem no tempo, outros aguardam por contato com vida extraterrestre... enquanto isso, alguns balançam-se intensamente com a possibilidade de realidades recursivas. Não com as questões de passado ou futuro ou de planetas distantes, mas com as possibilidades do aqui e do agora. Se criamos simulações computacionais, por que não poderíamos estar dentro de uma? Uma ideia bastante explorada no clássico *Matrix* (Andy e Larry Wachowski, 1999), por exemplo.

No cinema, uma obra que explora tema semelhante é o filme *A Origem* (*Inception*, de Christopher Nolan, 2010), no qual a recursividade é abordada por meio do sonho. Já a ideia de realidades recursivas por meio da simulação computacional pode ser encontrada em *13º Andar* (*The Thirteenth Floor*, de Josef Rusnak, 1999). Na trama, os personagens transitam entre uma realidade virtual e uma Los Angeles de 1999, que por sua vez também é ela mesma uma simulação

³ Termo cunhado por Darko Suvin (1979) para designar o traço definidor da literatura de ficção científica.

computacional.

O Terrível Ataque dos Piolhos Mutantes traz à mente um episódio de outra animação de humor que explora o mesmo princípio. Trata-se de *Rick e Morty* (*Rick and Morty*, de Justin Roiland e Dan Harmon, 2013), e o episódio em questão é *The Ricks Must Be Crazy* (roteiro de Dan Guterman, 2015). Nele, um mundo existe dentro de outro mundo, que por sua vez existe dentro do nosso mundo apenas pela banal finalidade de gerar energia para a bateria do carro de Rick, o cientista responsável por criar aqueles universos. O curioso é que o episódio de *Irmão do Jorel* foi ao ar meses antes do de *Rick e Morty*, a qual é, possivelmente, a mais reconhecida e aclamada série animada de humor e ficção científica da atualidade. Se reconhecemos o lugar conquistado pela série norte-americana no cenário da ficção científica em animação na atualidade, faz sentido reconhecer também a contribuição do episódio *O Terrível Ataque dos Piolhos Mutantes* de *Irmão do Jorel* para a ficção científica brasileira. Cada um a seu estilo, ambos os episódios possuem a incrível capacidade de gerar um delicioso sentimento sublime no espectador, levando-nos a refletir a respeito da condição da existência humana. Mas a animação brasileira tem um diferencial: ela faz isso dentro de um show infantil, comunicando-se, a princípio, com crianças!

Sim, as crianças brasileiras também assistem ficção científica nacional

Irmão do Jorel é uma série animada repleta de elementos da ficção científica e especulativa compondo boa parte de sua trama, principalmente sob regime da paródia, mas sempre de forma muito divertida e original. Com diversos toques de brasilidade, são comuns as referências a filmes do gênero dos anos 80, como os da saga *De Volta Para o Futuro* e *O exterminador do Futuro*, em meio a citações da história do Brasil, do período da ditadura militar, a vida de classe média no país e a importância da música popular na vida das pessoas. Por meio de uma apropriação irreverente da iconografia da ficção científica, a série também tece críticas à sociedade moderna, a ironizando. Dinossauros alienígenas incapazes de se concentrarem por muito tempo, por exemplo, tornam-se uma metáfora para nossos hábitos de consumo de produtos audiovisuais na internet.

A megaempresa corporativa Shostners & Shostners desenvolve papel central em vários episódios, sendo por ela que normalmente as tecnologias ficcionais são introduzidas. Com sua sede principal no Brasil, a empresa desenvolve e vende tecnologia nacional, trazendo para a tela um país com ciências e tecnologias próprias, que não apenas importa produtos prontos. Mas a sua falta de preocupação ética, social e ambiental, visando apenas o acúmulo desenfreado de capital, acaba levando as tecnologias a provocarem resultados por vezes catastróficos no universo da animação. A acidez na representação fica a cargo da propaganda: ao mesmo tempo em que a Shostners & Shostners provoca

impactos negativos à sociedade e ao meio ambiente, ela vende seus produtos valendo-se de discursos cativantes que distorcem princípios como a sustentabilidade para iludir o consumidor, incentivando um consumismo acrítico.

A especulação sobre realidades futuras ou simultâneas à atual também são exploradas na série. A possibilidade de um futuro em que a humanidade é escravizada por robôs carentes e rancorosos levamos a refletir sobre nossos hábitos contemporâneos, sobre mergulharmos num mundo de relações virtuais superficiais. Tiramos fotos para as redes sociais descontroladamente a fim de mostrá-las a pessoas com quem mal conversamos – isso em troca de uma curtida, no lugar de cultivarmos relações de amizade mais profundas.

Belezitos, seres microscópicos que vivem no rosto de Jorel com a única finalidade de massagear sua pele para que fique bonito, e piolhos mutantes que possuem piolhos, que por sua vez possuem piolhos, que também possuem.... levam-nos a questionar a possibilidade de realidades simultâneas recursivas à nossa e, com isso, questionarmos nossa própria insignificância perante um universo muito mais vasto e desconhecido: o sublime matemático segundo Kant.

E a ficção científica na série não se limita aos momentos mencionados aqui. Ao longo do texto, centrei-me apenas nos episódios das duas primeiras temporadas da série, atualmente disponíveis na Netflix. Mas já existe uma terceira temporada em exibição no canal Cartoon Network, e uma quarta em produção. A TV Cultura também transmite a série na TV aberta.

A terceira temporada traz mais elementos de ficção científica que poderiam alongar a discussão. Um exemplo é a Zazazila, a cadelinha da raça pinscher de Gigi, a avó do irmão do Jorel, que ficou gigante após tomar uma pílula chamada Gigantolina (de origem japonesa). Uma referência a *Godzilla* (*Gojira*, Ishirō Honda, 1954), a cadelinha cresce tanto que altera a posição de todos os países do globo, modificando toda a geopolítica da Terra. Merece menção também o fato dessa temporada explorar a metalinguagem, através da qual as personagens começam a perceber que vivem num mundo ficcional de um programa audiovisual – um eco a filmes como *O Show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998). Tudo isso ambientado num cenário brasileiro na transição entre os anos 80 e 90. Festa junina, carnaval, natal com passas, uma ditadura militar no passado... a gente se reconhece nessa história. Felizes as crianças brasileiras da geração atual que podem desfrutar de *Irmão do Jorel...* e felizes os adultos também.

Ficha técnica

Título: *Irmão do Jorel*

Ano de lançamento: 2014-atual

Episódios: 72

Temporadas: 3 (4ª em produção) Duração: 11 minutos (episódio) País: Brasil

Gênero: Comédia

Autor: Juliano Enrico

Direção: Juliano Enrico e Rodrigo Soldado (co-direção)

Roteiro: Arthur Warren, Arnaldo Branco, Caito Mainier, Daniel Furlan, David Benincá, Elena Altheman, Felipe Berlinck, Gustavo Suziki, Juliano Enrico, Leandro Ramos, Luciano Sant'Anna, Marcus Ferraz, Nigel Goodman, Pedro Leite, Raul Chequer, Valentina Castello Branco, Victor Gáspari Canela, Vini Wolf e Zé Brandão.

Produção: Tv Quase, Copa Studio e Cartoon Network Brasil

Exibição: Cartoon Network, TV Cultura e Netflix.

Referências

KRISTOFFER. “Epic Sax Guy [Original] [HD]” em *Youtube*, 20 de janeiro de 2012. Disponível em: <https://youtu.be/gy1B3agGNxw>. Acesso em 05/05/2021.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven: Yale UP, 1979.



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



O 5º poder

de Alberto Pieralisi (1962)

por Ágatha Nunes¹

O 5º poder, filme dirigido por Alberto Pieralisi, é um raro filme de ficção científica brasileiro: tal raridade se deve pelo fato de existir apenas uma cópia do filme. Não sabemos dizer ao que se deve o sumiço de suas cópias, mas muito nos alegra saber que restou uma para contar a história. Essa cópia vem com uma legenda fixa em inglês e uma sinalização que aparece de vez em quando no topo do filme, “única versão existente do filme” exibida pelo Canal Brasil.

O filme se passa no Rio de Janeiro, e os brasileiros mal fazem ideia do que está prestes a acontecer em suas vidas. Um grupo de alemães tem como plano conectar clandestinamente nos transmissores de TV e rádio do país cabos de um aparelho de transmissão subliminar. Este aparelho de transmissão envia para toda a população com acesso a TV e rádio mensagens como “a única saída é a revolução”, criando, dessa forma, uma atmosfera de caos que se espalha pelas cidades do Brasil. Com a fragilidade instalada na população, a gangue estrangeira poderá de alguma forma dominar o país.

Os brasileiros que não estão acostumados e/ou não gostam de acompanhar notícias e entretenimento através da TV e do rádio não recebem essa mensagem subliminar, aparentemente ficando isentos da lavagem cerebral, observando sem entender o porquê do caos no país. Infelizmente, essas histórias paralelas que poderiam ser abordadas no filme são pouco aprofundadas.

O filme é carregado por uma atmosfera investigativa e especulativa. O jornalista Carlos e a química Laura Leal, que por obra do destino acabam oferecendo carona a um membro do grupo que quer dominar o país, são os personagens que vão pouco a pouco descobrindo o grande plano da dominação.

¹ Ágatha Nunes Spíndola possui graduação em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário N. Sra. do Patrocínio. Suas áreas de interesse são Ficção Científica e temas relacionados com a pós-produção de filmes como Efeitos Visuais.

A história vai além de uma espionagem de estrangeiros em terras brasileiras: a instalação dessa máquina, capaz de influenciar cidadãos, começa no aeroporto do Rio de Janeiro, onde temos os primeiros sinais de ficção científica. As referências ao gênero no filme são sutis, não tendo grandes máquinas e equipamentos com engrenagens fantásticas, nem tampouco seres de outro universo que descem na Terra para criar tumulto e levar seres humanos à beira da loucura, que dirá um cientista lunático pronto para criar buracos negros ou fazer uma viagem no tempo. A maneira como o filme aborda tal tema é criando uma realidade onde máquinas e equipamentos são elaborados para ter um controle mental nos seres humanos através de mensagens enviadas por slides e ondas de rádio, transformando-os em “robôs”. O efeito dessa mensagem subliminar sai em manchetes de jornais, mostrando assassinatos, ataques de fúria e um aumento da loucura das pessoas. O país vive em um verdadeiro caos, o diálogo é pouco e a única saída é a pancadaria que se estende por multidões enfurecidas.

Além de toda a parte de investigação e dominação de massa, o filme entrega belas cenas de perseguições que se estendem pelas paisagens do Rio de Janeiro.

O filme não aborda qual seria a maneira com que os estrangeiros alemães dominariam o país no meio do caos em que este se encontrava. Também fica a dúvida e curiosidade sobre como surgiu essa máquina que tem o poder manipular, através dos meios de comunicação, um país inteiro: de onde surgiu a ideia, quais cientistas estariam envolvidos, como e onde foram feitos testes?

Apesar de o filme ter sido feito no começo dos anos 1960, ele pode ser reinterpretado como uma metáfora da realidade atual, sobre como os meios de comunicação podem influenciar e mudar os rumos de populações inteiras ao redor do planeta.

Ficha técnica

Título: O 5º Poder

Ano de produção: 1962

Duração: 99 minutos

País: Brasil

Estado: Rio de Janeiro

Direção: Alberto Pieralisi

Roteiro: Carlos Pedregal, Léo Victor

Produção: Carlos Pedregal

Elenco: Eva Wilma, Sebastião Vasconcelos, Oswaldo Loureiro, Nilton Parente



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



A retirada para um coração bruto

de Marco Antônio Pereira (2017)

por Ágatha Nunes¹

Cordisburgo é a cidade do interior de Minas Gerais escolhida para contar a história do senhor Ozório. Após 40 anos de casado, Ozório perde sua esposa e vive sozinho em uma zona rural. Lá somos apresentados a uma simples rotina de luto vivida por ele, onde recebe visitas, arruma sua casa, sai para fazer compras e ouve uma rádio que toca músicas de rock. Em uma tarde, Ozório recebe a visita de dois seres, cuja companhia termina em um momento inusitado ao final da história.

A primeira cena que nos pega de surpresa é a que mostra Ozório ligando o rádio e ouvindo uma música de rock. Estamos em uma zona rural e temos um senhor de luto por sua esposa, o que se espera é a melancolia acompanhada do que pode ser considerado um clichê para o tipo de ambiente, alguma música típica da região, e aí somos surpreendidos pelo som de uma banda de rock pesado, seguido de acenos e expressões de aprovação de Ozório. A outra cena recebida com surpresa ainda maior é a da nave espacial, pousando e deixando dois seres que caminham tranquilamente pelo quintal da casa de Ozório, que os recebe bem e pede apenas que retirem as máscaras que usavam. Dentro da casa e já acomodados no chão e sofá, eles conversam sobre a solidão e as infelicidades da vida, mas também sobre esperança e sobre precisar seguir em frente mesmo quando a tristeza se faz presente.

O diretor do curta-metragem explicou em entrevistas que os jovens seres do outro mundo podem ser vistos como uma metáfora que fala da possibilidade do laço de amizade entre pessoas de épocas diferentes, momento em que “mundos opostos” se encontram e estabelecem uma conexão. Além da preocupação que os jovens alienígenas têm por Ozório, o curta também revela diálogos que trazem leveza

¹ Ágatha Nunes Spíndola possui graduação em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário N. Sra. do Patrocínio. Suas áreas de interesse são Ficção Científica e temas relacionados com a pós-produção de filmes como Efeitos Visuais.

e um tom cômico, conversas sobre pedaleiras para guitarras e como usá-las. O desfecho dessa obra não poderia ser melhor: uma pequena apresentação com Ozório e os alienígenas tocando e cantando rock, com a paisagem rural de pano de fundo e uma letra divertida sobre estar apaixonado. Talvez Ozório encontre esperança e alegria em sua nova jornada na vida.

O diretor Marco Antônio Pereira realizou o curta com pessoas conhecidas e atores não-profissionais. Utilizou materiais que já dispunha e cenários prontos, uma produção simples e carregada de diversão e sensibilidade para quem assiste. Após vários prêmios recebidos em festivais, atualmente o curta está disponível em plataformas digitais.

Ficha técnica

Título: *A retirada para um coração bruto*

Ano de produção: 2017

Duração: 15 minutos

País: Brasil

Estado: Minas Gerais

Direção e Roteiro: Marco Antônio Pereira

Produção: Ariane Rocha

Elenco: Manoel do Norte, Geraldo dos Santos, Geraldo Goulart, Wellington Junior, Ivany da Silva



Cosmoverse Arkestra

de Transälien (2020)

por Clarissa Reche¹



Imagem 1: Frame do filme *Cosmoverse Arkestra*.

De uns tempos para cá consigo saber exatamente quando um filme que assisti me afetou de forma irremediável: eu sonho com ele. A primeira vez que aconteceu isso foi com *Solaris* de Tarkovsky, a última foi com *Cosmoverse Arkestra* de Transälien. No sonho, eu encontrava Ana Giselle em seu quarto,

¹ Clarissa Reche é doutoranda em Ciências Sociais (IFCH-UNICAMP) e desenvolve pesquisa sobre menstruação e produção de conhecimento. No mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras (IEB-USP) pesquisou equipamentos *open source* para ciência junto com um grupo de biohackers. Bacharel em Design Industrial (Mackenzie - ProUni) e Ciências Sociais (FFLCH-USP), Técnica em Museu (CPS-SP). Se interessa pelas interfaces entre corpo, biologia, tecnologia, cognição, aprendizagem e memória, dialogando com críticas feministas e anticapitalistas.

como se tivesse sido sugada para dentro das cenas finais do filme. Me sentia extremamente acolhida e agradecida. Dizia a ela que sim, eu queria viver naquele mundo, aquele mundo que ela gentilmente me convidou através do filme. No momento seguinte o quarto todo se derretia e se transformava em uma selva-festa e todas estávamos *montadas*.

Não consigo me lembrar quando foi a primeira vez que vi Ana Giselle, mas consigo resgatar um antes e um depois de sua presença. A partir do meu ponto de vista, sua vinda foi repentina e arrebatadora como a luz de um raio que chega antes do som e que permanece reverberando em barulhos e cores. E a reverberação foi bem palpável. A partir de sua irreversível chegada, corpos trans e travestis começaram a ocupar as festas independentes de música eletrônica em que trabalhamos juntas. Isso graças à política de gratuidade “transfree”, proposta por Ana Giselle para que estes espaços pudessem acolher de fato a diversidade, que existia apenas em discurso. Por algumas madrugadas pudemos trabalhar lado a lado, dividindo palavras bem guardadas pela noite, e pude ouvir sobre a (r)existência corpórea de Transälien nesse mundo, o que sempre foi para mim um grande presente. Agora o filme *Cosmoverse Arkestra* nos convida a conhecer mais sobre esta cosmopolítica.

Acompanhamos a dança solitária do corpo de Transälien, que inicialmente irrompe a tela como se fosse parida repentinamente na realidade terrena, tomada de angústia e incômodo. E, também, é repentina a aceitação desta morte-renascimento: é uma puxada de ar, uma inspiração brusca, que nos leva a um outro estado de coisas. Agora, tudo se desmonta em ruídos, cores, bichos, movimentos cósmicos que colapsam o tempo-espaço. Logo depois desse vislumbre de vida complexa que se expande e se contrai para além da experiência humana, o corpo se re-monta em uma respiração cadenciada, relaxada e profunda. A máscara torna-se instrumento de ativação cósmica de transformação no mundo e somos lembrados de nossa própria existência – e como isso já é muita coisa.

Cosmoverse Arkestra é um filme independente financiado pelo Programa Convida do Instituto Moreira Sales². Realizado de forma autônoma e autoral, nos apresenta uma apaixonante e, portanto, desconcertante porosidade entre ficção científica e documentário. A potência deste tipo de narrativa audiovisual vem sendo experimentada em filmes independentes contemporâneos, sendo o longa *Branco Sai, Preto Fica* de Adirley de Souza um exemplo paradigmático. Ana Giselle dá algumas pistas que nos ajudam a pensar sobre o porquê desta tendência ao afirmar que sua própria existência é uma ficção científica. Quando cavamos possibilidades de criação, realização e circulação de filmes independentes, a emergência de outras histórias vibra como potência.

Essas outras histórias são relatos de outros mundos, outros modos de vida que coexistem na Babilônia, mas que são sistematicamente sufocados e geograficamente apartados. Através da coreografia

² Lançado em abril de 2020 como resposta aos danos causados na produção das artes pela pandemia, conta com a participação de 172 artistas. Para mais informações, ver: <https://ims.com.br/convida/>.

violenta da cidade são criadas bolhas de realidades, onde uma pessoa de classe alta ou média pode acreditar que sua vivência é hegemônica, uma vez que a dureza que vem de fora sempre é acolchoada, filtrada por vidros blindados, vidros anti-ruídos e vidros-tela que, como espelhos, reproduzem seus modos de vida nas novelas, programas policiais, séries de *streaming* por assinatura. Para corpos marcados, no entanto, a ilusão de hegemonia da própria experiência é impossível.

Como diz Franz Fanon, não é possível uma complementaridade entre as diferentes zonas de uma cidade, sempre um dos termos está a mais: a cidade colonizada, a cidade indígena, a cidade afro, a cidade trans é um lugar de má fama, povoada por pessoas de má fama. É deste lugar que a realidade se torna, por si só, uma espécie de ficção científica capaz de causar estranhamento quando o que é vivido não cabe dentro da má fama e rompe com estereótipos e controles corporais impostos aos seus habitantes. Desta forma, filmes como *Cosmoverse Arkestra* se sustentam na ambiguidade da fronteira entre ficção científica e documentário sem a menor necessidade de construirmos pontes entre estes dois gêneros, muito menos obrigar-nos a optar por um ou por outro.

Cosmoverse Arkestra é um filme que compõe a organicidade de um corpo ciborgue, cuja visão ampliada do que é e do que pode ser a vida nos incita a, junto com Transälien, habitar zonas devastadas da experiência. Oferecemos a seguir a transcrição da entrevista realizada com Ana Giselle em janeiro de 2020, através de mensagens de áudio e revisadas pela entrevistadora e entrevistada.

Corpa híbrida transitando entre a monstruosidade, a utopia e o mistério, a pernambucana TRANSÄLIEN é multiartista visual, curadora, produtora cultural, corpo-espetáculo, DJ, idealizadora da Coletividade MARSHA! e articuladora pelos direitos das pessoas trans e travestis no Brasil.

Clarissa: Como foi o processo de criação e produção do filme? Se puder falar um pouco de como surgiram as ideias, como se deram as filmagens e sobre a parceria com Saskia³...

Transälien: A ideia surgiu através de uma provocação da própria Saskia, que foi o veículo crucial para dar corpo ao projeto, desde a idealização, produção, até o resultado final. O “roteiro” surge a partir da narrativa de registrar sensações do meu cotidiano e como lido com o meu “interior”, meu “universo”, em relação ao exterior. Me soou pertinente retratar essa perspectiva de “dentro e fora”, algo que me atravessa desde sempre, neste contexto de pandemia e quarentena.

³ Compositora, cantora e artista multipotente. No áudio e no visual, dialoga com várias camadas da arte. No áudio: toca, produz, canta, compõe. No visual: dirige, roteiriza, filma, performa, fotografa, desenha. Apresenta composições e *beats* autorais, com referências de diferentes gêneros sonoros, mistura que forma o que podemos chamar de música ácida. Para mais informações, ver: <https://linktr.ee/salnasalada>.

Clarissa: Geralmente, um item básico que define uma obra como “ficção científica” é uma atmosfera de estranhamento do cotidiano. Você reconhece isso em *Cosmoverse Arkestra*? Essa “atmosfera de estranhamento” é familiar para você?

Transälien: Essa atmosfera de estranhamento na verdade faz parte da minha vida. É quem eu sou. Eu sinto esse estranhamento. Eu sinto estranhamento em todos os instantes da minha vida enquanto um corpo estranho, um corpo estrangeiro. A própria idealização do conceito Transälien, da identidade Transälien, parte desse princípio. De um alienígena e uma transexual em fusão. Porque é isso, minha vida parte dessa perspectiva, desse estranhamento que o meu corpo causa ao mundo, a quem me vê de fora. Então, digamos que a minha vida é uma ficção científica baseada em fatos reais.

Clarissa: No final do filme lemos frases como “*a safe place does not exist*” e “*the only place is my space*”. Estas frases, bem como o título do filme, me lembraram a obra de Sun Rá e sua Arkestra. Existe um diálogo com o afrofuturismo em seu filme? Se sim, como essas referências estão presentes?

Transälien: O próprio título já faz uma referência direta ao Sun Rá. Sem dúvidas, o afrofuturismo é um conceito que me permeia e me contempla. Existe uma nomenclatura com que a Joba Mombaça costuma se referir a algumas pessoas, eu sou uma delas, que ela chama de ancestral do futuro, por possuir tanto uma sabedoria ancestral, quanto um ímpeto futurista e a frente do tempo. Eu sinto isso muito em mim, eu vivo isso. Então, afrofuturismo é algo que, naturalmente e organicamente, tá em em tudo que eu faça, tá na minha respiração, tá em cada partícula do que eu sou, em como me expresso.

Uma das coisas que eu falo desde que me entendo enquanto criatura é que eu fui aprendendo as coisas no fazer. Sendo para depois entender e conceitualizar essa minha existência que é tão peculiar. Então, antes de entender o que era afrofuturismo, eu já vivia isso, sabe?! Foi um conceito que me ajudou a me compreender um pouco mais. Existe um livro chamado *Antropologia do Ciborgue* do qual me identifico muito. Novamente, coisas que vou encontrando no percurso que vão ajudando a entender um pouco mais sobre mim mesma. Costumo dizer que a experiência intracorpórea é incomunicável, ou seja, eu já sentia tudo, mas não conseguia pôr em palavras. O conceito de afrofuturismo e das obras afrofuturistas me ajudaram a me compreender enquanto uma criatura que faz o que faz e existe, mas que nada disso vem de agora. Existe uma linhagem muito anterior a mim e eu sou a continuação dessa linhagem.

Clarissa: Ao longo do filme, um turbilhão de imagens e sons, muitas vezes desconfortáveis, nos atingem. A câmera está fixa em um ponto, e isso me causou uma sensação um pouco familiar: algo entre uma viagem dissociativa, perda do ego e paralisia do sono, como se eu apenas observasse o que acontece sem necessariamente sentir o meu corpo. Mas aí algo acontece. Você aparece em um close, com o torço nu, e uma pergunta surge sobreposta: “*can you hear the sound of my body?*”. Um convite para respirar. Na

verdade, um convite para acompanhar o som da sua respiração. Você poderia falar sobre o torço nu e a respiração? Eu senti ambos como uma dádiva, um presente, um vislumbre de um mundo desejado.

Transälien: A escolha por não falar no filme partiu de uma pesquisa que eu estava fazendo na época sobre comunicação sensorial, comunicação não limitada, por entender que as palavras trazem consigo definições e, por isso, limitam o sentido das coisas. Sou um ser que se propõe a ser indefinível, indecifrável, então quis trazer essa experiência no filme. Causar sensações através das minhas inquietações e deixar as interpretações abertas. Para mim, o filme retrata dois momentos: o primeiro é sobre a minha inquietação ao estar prestes a sair de casa, por isso a nudez. Hoje em dia é menos frequente, mas muitas vezes eu simplesmente tentava sair de casa e não conseguia. Meu corpo, minha performatividade, me gera muitos conflitos na rua. Justamente por ter uma presença que é tão latente, tão gritante em qualquer lugar que eu esteja, sair muitas vezes é algo difícil pra mim, porque eu sei que eu vou passar por situações muito peculiares a minha existência. Porém jamais abriria mão de ser eu mesma em máxima potência. Então, nessa parte do filme quis trazer uma sensação sufocante. O segundo momento é a transcendência do estado de contemplação de si mesma, da solitude, algo que falo bastante a respeito. Sobre estar plena e confortável consigo mesma, dançar sozinha no quarto, enfim, gozar da própria existência, com a própria companhia. Aqui, trago um estado transcendental, contemplativo, atmosférico. Meu quarto é o meu universo, minha casa é o meu ninho, meu corpo é o meu templo. Então, não preciso de mais nada externo, para me satisfazer. Tudo está dentro.

A respiração, na verdade, é um convite à contemplação da própria existência. A estar consciente e satisfeita consigo, uma vez que a sociedade e o mundo nos dizem o tempo inteiro o que devemos ser, como devemos nos portar, como devemos falar, sentir. Você precisa! Você precisa! Você “tem que” isso ou aquilo. Às vezes, a gente acaba esquecendo de se ouvir e vai se perdendo nesse processo. Acredito que essa, talvez, seja a maior problemática e angústia que o ser humano pós-moderno atravessa: distanciar-se de si mesmo, diante a tantas vozes ditadoras. Cada pessoa sabe o peso que carrega, né?! Inclusive, isso me recorda uma conversa que tive logo no início da quarentena com a Linn da Quebrada, onde ela desabafou que mesmo nesse momento as pessoas não paravam de cobrar produção, conteúdos, entregas e, por isso, estava se sentindo exausta. As pessoas estão sempre querendo e demandando muito de nós. Então falei: “amiga, só o fato de estarmos respirando, vivas, já é muito! É um trabalho em tempo integral só pelo fato de existirmos, precisamos permitir que isso seja o suficiente pra gente.” Resumindo, a respiração é um simples convite à liberdade de ser quem se é através das nossas próprias diretrizes.

Clarissa: A última coisa que vemos no filme é a frase “use sempre a máscara”. Você poderia falar um pouco sobre essa escolha?

Transâlien: Eu comecei a usar máscaras a partir de 2014, quando entendi esse artefato enquanto um dispositivo de libertação e transmutação para minha existência, uma vez que sempre fui muito camaleoa, que nunca estava satisfeita com a monotonia da genética, por achar que a vida é muito curta para estarmos satisfeitas com o que nos é entregue. O nosso corpo é o resultado do DNA dos nossos pais, da nossa árvore genealógica, não é algo necessariamente “conquistado”. Hoje posso dizer que conquistei o meu corpo, a minha imagem e que essa imagem se transconfigura na medida em que eu sinto e preciso mudar, o que é muito recorrente [risos]. Então, com as máscaras eu me refaço infinitas vezes através da minha estética. Não é sobre esconder, mas sim sobre revelar. Revelar o que está dentro de mim. Diante desse contexto de pandemia foi muito loloki ver o mundo inteiro usando as máscaras enquanto um dispositivo de proteção, que também possui esse sentido pra mim desde sempre. Entendo as máscaras, a minha corporeidade e performatividade enquanto uma armadura também, que visto pra enfrentar a guerra que é o mundo, as ruas. Eu preciso me “armar”, do meu jeito, para poder me proteger das violências. As pessoas não podem atingir aquilo que elas não conseguem ler. Então, elas podem tentar furar a minha carapaça, mas não conseguem acessar o meu âmago, porque elas sequer sabem o que é. Esse é o meu ataque e, também, a minha defesa. Quando vi todo mundo na rua usando a máscara foi uma sensação indescritível. Sinto que não há mais volta quanto a compreensão delas. Eu, inclusive, que já fui privada de entrar em espaços institucionais, públicos até, por conta da máscara, ir em 2020 nesses mesmos espaços e ver lá que era obrigatório usar as máscaras para entrar neles, foi mágico [risos]. Vi a minha utopia se tornar real. Agora vocês sabem, um pouco, o que eu vivo constantemente. Era sobre isso o tempo inteiro. A máscara é o grande artefato da nova geração pós-pandêmica.

Clarissa: Nos conhecemos nas festas e sempre fiquei muito impressionada com suas performances. Gostaria de te ouvir um pouco sobre como foi ter trabalhado nessa mídia que é o vídeo, o audiovisual. É diferente da performance? Quais as potências que você vê em realizar um filme? E você tem intenção de fazer outros?

Transâlien: Eu já havia trabalhado outras vezes em audiovisual, publicidade, alguns curtas, mas essa foi a primeira vez que fiz algo inteiramente autoral de fato. Pra mim não houve muita diferença com relação à performance, porque foi como um registro da performatividade que é a minha vida, que é o meu corpo vivendo. Então foi mais um registro muito orgânico desse processo. Inclusive, nem houve uma roteirização prévia. deixei fluir. Eu sabia o que eu queria na minha cabeça falar com o filme, mas quanto às cenas, as imagens, eu apenas deixei fluir organicamente. E com certeza quero fazer mais, foi só o começo. Inclusive, tem alguns outros projetos que já havia iniciado anteriormente, mas que ainda não consegui finalizar, tô sempre aberta a novos desafios. Como boa ariana, não posso ver um desafio que já me joga! Vou lá e faço. Então, é sobre isso.



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Plano do Ano

(experiências desobedientes para abrir os portões do impossível)

de Raphael Cruz (2014)

por Clarissa Reche¹

31 de dezembro de 1999.

Para a maioria das pessoas que nasceram até o final da década de 80, esta virada de ano certamente não foi como as outras. Vivenciamos uma mudança de milênio, ou melhor: sobrevivemos a ela. É com certo alívio que nos lembramos de quando os relógios finalmente marcaram 00:01 e nenhum avião despencou do céu, nenhuma usina nuclear explodiu... ufa, estamos vivos! Ainda lembro do frio na barriga dos segundos que antecederam a passagem do ano, e dos meus olhos fixos no céu. Se o mundo fosse acabar, pelo menos estaria vendo as estrelas. Essa memória, que quase consigo emular novamente em meu corpo, não é compartilhada entre os adolescentes e crianças de hoje, que não fazem ideia do que foi esse momento vivido por nós.

Sempre foi com grande surpresa que meus educandos recebiam o filme *Plano do Ano*. Adolescentes de 14 a 16 anos, moradores do Campo Limpo (periferia da zona sul de São Paulo), a maioria desconhecia completamente o *Bug do Milênio* ou as previsões cataclísmicas de Nostradamus. O curta-metragem, de 12 minutos e 10 segundos, passa-se inteiramente neste dia. Acompanhamos a saga de Caio e Léo, que tentam salvar o mundo através de experimentos nem um pouco convencionais. Gravado em 2014 na Rocinha e em Irajá, no Rio de Janeiro, a produção foi desenvolvida no contexto de uma

¹ Clarissa Reche é doutoranda em Ciências Sociais (IFCH-UNICAMP) e desenvolve pesquisa sobre menstruação e produção de conhecimento. No mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras (IEB-USP) pesquisou equipamentos open source para ciência junto com um grupo de biohackers. Bacharel em Design Industrial (Mackenzie - ProUni) e Ciências Sociais (FFLCH-USP), Técnica em Museu (CPS-SP). Se interessa pelas interfaces entre corpo, biologia, tecnologia, cognição, aprendizagem e memória, dialogando com críticas feministas e anticapitalistas.

formação em audiovisual para jovens de baixa renda através da iniciativa Escola de Arte e Tecnologia Oi Kabum!, um projeto social desenvolvido pela ONG CECIP (Centro de Criação de Imagem Popular). *Plano do Ano* foi selecionado para o 4º Festival de Cinema da Cidade de Nova Iguaçu em 2015 e para o Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe Zózimo Bulbul em 2015.

Durante as oficinas de criatividade e tecnologia que ministrei por 5 anos em uma ONG, nosso maior objetivo sempre foi desenvolver junto com os jovens habilidades como senso crítico e autonomia. Ao utilizar *Plano do Ano* dentro da sala de aula, este contexto histórico de fim do milênio (e do mundo) não era o centro de nosso interesse, mas sim o modo como os protagonistas reagiram à situação. Abrindo uma roda de discussão ao final da exibição, sempre perguntávamos aos educandos por que eles achavam que tínhamos escolhido passar esse filme. E as respostas que chegavam deles eram as mesmas: porque Caio e Léo insistiram em suas experimentações mesmo com tudo dando errado.



Figura 1: Leo preparando a melancia para ser explodida.

Conversávamos muito com os educandos sobre pensar criatividade como uma prática e que só aprendemos colocando a mão na massa, errando e conseguindo transformar a frustração em conhecimento. Portanto, não é à toa que os jovens tinham essa leitura do filme, pois eles mesmos também estavam envolvidos em planos de construções mirabolantes que muitas vezes não davam em “nada” (observando a

situação a partir de um ponto produtivista, que valoriza resultados – para nós, o percurso sempre foi mais importante). A sala sempre se enchida de gargalhadas na cena em que os protagonistas resolvem explodir uma melancia “só por diversão” – o azar deles é que a melancia estava prometida para a ceia, e ouvimos em off a voz brava de uma mulher perguntando para Caio sobre o paradeiro da já despedaçada fruta.

Gambiarras desobedientes

Frente a uma situação paralisante, como uma catástrofe profetizada séculos atrás, os dois meninos não se sentem impotentes. A busca por uma boa solução envolve colocar em prática experimentos que, como no caso da melancia e das tentativas com gelo seco, são cheios de pequenas desobediências. Desobediências tecnológicas. É assim que o cubano Ernesto Oroza descreve a atitude afrontosa que foi fomentada em seu país como tática para enfrentar os duros embargos impostos à ilha. Como no Brasil, em especial nas periferias, em Cuba não existem condições materiais para a produção de tecnologias hegemônicas, ditas de ponta. Para lidar com isso, o povo cubano tornou-se mestre nas *gambiarras*, desenvolvendo métodos criativos para a manutenção de equipamentos e desenvolvimento de soluções para problemas do dia a dia.

Foi na década de 1990, no chamado Período Especial em Tempos de Paz, que o governo cubano adotou como política pública o incentivo à inventividade do povo, realizando um censo sistemático para levantar e copilar as gambiarras desenvolvidas pelas pessoas em diversas áreas do cotidiano, como no plantio, manutenção de automóveis e máquinas, manutenção das casas etc. Essas criações passaram a integrar publicações de circulação gratuita com o passo a passo para o desenvolvimento de tais soluções, bem como o nome e a região da pessoa inventora (CORRÊA, 2019, p. 44). O resultado de tal processo foi uma desconstrução da percepção das mercadorias industriais, que chegam a nós como verdadeiros mistérios encerrados em si mesmas, forçando-nos a adotar uma postura passiva quando nos deparamos com uma pane ou uma situação inesperada.

Abrir, fuçar, trocar, testar, consertar, quebrar, misturar, remixar, criar e recriar: desobediência é um ato de autonomia. Cada vez mais as tecnologias que nos cercam vão se tornando grandes *caixas pretas*, em especial as tecnologias digitais. Além da conhecida obsolescência programada, os equipamentos cada vez mais fechados criam uma enorme dependência de assistências técnicas, que por vezes são caras demais para que possamos pagar – na maioria dos smartphones mais novos já não é possível acessar a bateria, por exemplo. Nos últimos anos, vem crescendo na Europa e os EUA uma movimentação política em torno dos *direitos de consertar*, ou seja, a exigência de regulamentações que sejam capazes de exigir das indústrias que o projeto de seus produtos ofereça a possibilidade de reparo por não-especialistas, bem como maiores garantias contra gatilhos de obsolescência propositais (VICK, 2020). Além de uma questão

circunscrita ao mercado, essa empreitada em afastar as pessoas da possibilidade de autonomia na manutenção (e criação) da tecnologia também acaba por concentrar o próprio conhecimento nas mãos de poucas pessoas.



Figura 2: Minitutorial para construção do “foguetete de Bin Laden”. Frame de *Plano do Ano*.

Por isso as desobediências de Leo e Caio são tão importantes, e a montagem do filme transpira a intenção de confrontar essa lógica de apropriação e privatização do conhecimento. Somos lembrados da potência que tem o compartilhamento de saberes, em especial nos *mini tutoriais* que antecedem alguns experimentos e lembram a estética de programas de TV antigos como *O mundo de Beakman* e *X-Tudo*, ambos veiculados pela TV Cultura, e que certamente foram responsáveis por atizar a curiosidade e vontade de colocar a mão na massa de muitas daquelas pessoas com idade suficiente para ter se preocupado com o Bug do Milênio. A internet potencializou o acesso ao compartilhamento de tutoriais e hoje podemos encontrar no YouTube guias passo a passo para quase absolutamente qualquer coisa que queiramos fazer, como por exemplo os vídeos do canal *Manual do Mundo*, que meus educandos amam. Porém, mesmo numa lógica de “faça você mesmo” como a praticada pelos protagonistas, devemos nos lembrar que não fazemos nada “sozinhos” de fato.

Faça-junto-com-outras e as raízes afrofuturistas

Desde a eleição de Donald Trump nos EUA, em 2016, testemunhamos uma investida se setores neoliberais em direção às práticas *Do-It-Yourself / DIY / Maker* (em português dizemos faça você mesmo). Por trás do slogan *make America great again* está a exaltação do mito do sujeito extremamente individualista, capaz de fazer acontecer sozinho e dependendo apenas de sua força de vontade. Tal avanço também se fez transparecer nos meios corporativos, que associaram o DIY com empreendedorismo, deixando de canto as responsabilidades coletivas com relação às pessoas em situação de vulnerabilidade. Assim, qualquer relação comunitária e de ajuda mútua é colapsada, restando apenas uma visão egoísta do que pode ser viver junto. Frente a esta situação, a pesquisadora Denise Kera propõe a renomeação do *faça você mesmo* para *faça junto com outros* (tradução livre para *Do-It-With-Others*) (2017, p. 12), a fim de evidenciar que mesmo quando assistimos um tutorial sozinhos em casa, outra pessoa produziu e compartilhou aquele conteúdo.

A primeira cena do filme já nos leva a pensar sobre essa complexa rede de compartilhamento de saberes que é formada sempre que experimentos são realizados. Acompanhamos os zigue-zagues de Caio pelas vielas da favela, buscando por seu amigo Léo, para que ele o ajudasse em suas tentativas de salvar o mundo. No laboratório gambiarrístico de Caio, cheio de traquitanas, vemos as paredes decoradas com posters-colagens de cientistas, com destaque para o astrofísico estadunidense Neil de Grasse Tyson. Em determinado momento, Leo carrega consigo um exemplar do livro *A Guerra dos Mundos* de H. G. Wells. Desolados e buscando por inspiração, Caio faz uma reza ao “santo cientista”, lembrando-se em seguida do guia de experiência do “mestre Sagamano” (em referência a Carl Sagan, astrofísico, cosmólogo e escritor de ficção científica). Mas para além dessas referências à cientistas e ficção científica, chama atenção o “clipe” que é inserido logo depois da conversa sobre o guia, com uma versão da música *Malha Funk* do Bonde do Tigrão, onde Sagamano, um garoto negro trajado com jaleco e óculos de proteção, dança tendo ao fundo imagens de pirâmides egípcias.



Figura 3: Leo e Caio no laboratório, com seus experimentos em primeiro plano e *posters* de cientistas na parede ao fundo.

Em suas ousadas desobediências tecnológicas, os dois adolescentes se valem de companhias que nos provocam a pensar sobre o adensamento dessa rede de compartilhamento de saberes e sobre o pertencimento das periferias do mundo na história e no desenvolvimento da Ciência. A história da Ciência guarda raízes colonialistas ao reconhecer como único conhecimento válido aquele que é produzido através do método científico, e circunscrevendo o surgimento de tal método na Europa Renascentista (ROSA, ALVES-BRITO, PINHEIRO, 2020, p. 1448). Ao fazer esse movimento, coloca-se em uma posição de pseudociência ou de “crendices” pré-científicas uma série de conhecimentos que formam base de antigas civilizações que deixaram para nós algumas marcas de seus esplendores tecnológicos por toda a Terra, como, por exemplo, as primeiras universidades do mundo, que surgiram já no século 8 D.C. no norte da África. As contribuições em matemática e astronomia vindas de povos árabes, africanos e ameríndios são enormes, bem como em tecnologias de agricultura e criação de animais, conhecimentos que foram sistematicamente espoliados através dos processos de subjugo e escravização dos diversos povos pelas nações europeias.

Mestre Sagamano aparece para Caio e Leo como um vínculo restitutivo que calca um vir-a-ser cientista em raízes históricas ancestrais, abrindo – à força – caminhos marginais para que outros corpos e saberes ocupem o status de produtores de conhecimentos válidos e socialmente reconhecidos, ou seja, com mesmo peso dos conhecimentos ditos científicos. A vídeo artista franco-guianense Tabita Rezaire também trabalha dentro dessa chave, em uma estética que lembra em muito o funk científico ancestral do *Plano do Ano*. No vídeo *Hoetep Blessings* (2017), Tabita traça um paralelo improvável e interessantíssimo entre a palavra egípcia *hotep* e o protocolo de comunicação digital *http*. *Hotep*, grafada como *htp*, pode ser traduzida grosseiramente como "estar em paz" e está associada ao nome de uma mesa de oferendas, ou seja, o local onde ocorre a comunicação entre mundos distintos e distantes. Já o *http*, *Hypertext Transfer Protocol*, é o protocolo de transferência de hipertextos que proporcionou a existência da internet como conhecemos, a Rede Mundial de Computadores (WWW - *World Wide Web*). Para a artista, o funcionamento básico do *http* é idêntico ao de uma *hotep*, ou seja, conectar através de requisições, sendo que o primeiro performa tal ação entre humanos e máquinas e o segundo entre humanos e ancestrais.



Figura 4: Frame de *Hoetep Blessings* de Tabita Rezaire.

Ao costurar passado, presente e futuro a partir de um ponto de vista que exalta tecnologias periféricas e negras, podemos exercitar pensar o filme *Plano do Ano* em diálogo com outras produções que vem sendo trabalhadas dentro de uma chave afrofuturista. Este conceito tem sua origem nos estudos culturais estadunidenses e vem se transformando ao longo do tempo e do espaço, encontrando no Brasil um terreno fértil para criações e pensamentos, como podemos observar nas pesquisas desenvolvidas por Kênia Freitas e José Messias. A perspectiva aberta a partir dos trabalhos realizados em ficção científica por pessoas africanas e afrodescendentes traz consigo um lastro em uma existência extraterrestre provocada a partir da diáspora colonialista. Ou seja, as especulações enraizadas em experiências de vida estão imersas em um trauma duplo, a saber, o passado da escravidão e o presente da perseguição e violência estatal. Portanto, estas criações artísticas lidam com uma linha tênue entre a ficção normalmente atribuída ao universo do *sci-fi* e a “ficção absurda do cotidiano”; sendo essa uma “distopia do presente” (2018, p. 411), a realidade que é o insumo pra histórias de prováveis passados e futuros possíveis.

Caio e Leo reinventam nosso passado através de suas experiências científicas e ao (provavelmente) salvar o mundo, reinventam também o futuro. No filme, o fim do mundo não é uma destinação ou uma imposição unilateral da qual ninguém escapa, mas sim matéria de pensamento, trabalho, experimentação e desobediência. Ao contrário dos filmes *mainstream blockbuster* de fim de mundo onde a salvação vem através de um impressionante aparato tecno-científico-militar capaz de uma pirotecnia planetária, em *Plano do Ano* é quase que silenciosamente, no labiríntico emaranhado de vielas da favela, que os dois meninos, munidos de seus tutoriais, salvam o futuro do mundo e desafiam a própria sorte.

A diáspora pensada como catástrofe e apocalipse tensiona o que é fim do mundo e futuro nas produções afrofuturistas. França e Messias propõem, a partir de Jota Mombaça, que tais obras estariam

imersas em um “pessimismo vivo”, que funciona também como um programa político: partindo de uma recusa de um “apocalipse universal como destino último”, o pessimismo vivo incita o movimento em direção à uma refação constante e infinita de táticas frente a catástrofe, em si mesma mutante, atentando-se “aos deslocamentos de forças, aos reposicionamentos e coreografias do poder.” (2018, p. 422). Poderíamos ler *Plano do Ano* como um filme otimista, porém o pessimismo vivo parece caber melhor, uma vez que nenhuma explicação totalizante é oferecida (muito menos buscada pela dupla de adolescentes de cientistas desobedientes). Não sabemos exatamente se o problema é real, o que deu certo nos experimentos, e se deu certo de fato, mas compartilhamos com Caio e Leo as refações, reposicionamentos, coreografias e o alívio do ano que passou, sem garantia nenhuma de que não haja mais ameaças na esquina.

Conclusão: ficção científica brasileira periférica e os portões do impossível

França e Messias encerram o artigo com uma potente proposição de Mombaça sobre uma esperança possível frente ao fim do mundo e aos futuros que se seguem: “esgotar o que existe é a condição de abertura dos portões do impossível” (Mombaça, 2016: 49, apud FRANÇA E MESSIAS, 2018, p.423). O filme *Plano do Ano* parece forçar esta abertura, uma vez que é preenchido de impossibilidades, tratadas de forma leve. Impossibilidades divertidas e fantasiadas de curiosidade, vontade de saber e de fazer que ultrapassam o roteiro e se espalham na própria produção do filme. Encaminhando para uma conclusão, gostaria de retomar o modo como *Plano do Ano* foi produzido, e pensar sobre as (im)possibilidades de existência de um audiovisual periférico e independente, bem como um rascunho do que seria uma *ficção científica brasileira* produzida nestas condições. Para tanto, utilizarei como contraponto o filme *Branco Sai, Preto Fica*, dirigido por Adirley Queirós.

O pesquisador Alfredo Suppia descreve o filme *Branco Sai, Preto Fica* como um *circuit break*, tanto pelo formato inovador quanto pelo modo que foi produzido. Realizado através de um edital para documentários, o filme subverte essa proposta inicial e torna-se um filme de ficção científica ao mesmo tempo em que também é um documentário. Além disso, Suppia destaca o caráter *lo-fi* do filme, remetendo às práticas de músicos que produzem suas músicas a partir de equipamentos baratos, e fora de uma lógica puramente comercial. O termo *lo-fi sci-fi* abarca filmes de ficção científica cuja força não está em efeitos espetaculares, mas sim na própria especulação, buscando soluções estéticas e narrativas a partir de um substrato comum no horizonte de possibilidades daqueles que produzem os filmes (SUPPIA, 2017, p. 16). As experiências desobedientes também compõem o modo de feitura destes filmes.

A desobediência tecnológica, ou o *circuit break* descrito por Suppia, não se encerra na coisa em si – no produto-gambiarra, mas é ela mesma um modo de agir no mundo. Em *Plano do Ano*, os cânones do que é uma ficção científica também foram desobedecidos. Chicão Souza, roteirista de *Plano do Ano*,

descreve um processo de produção que poderíamos imaginar como um *sci-fi lo-fi*. O roteiro teve que estar aberto aos imprevistos e à adaptação aos materiais disponíveis, bem como aos cenários e locações que iam se desenrolando conforme as gravações foram acontecendo. Feito em um contexto de formação de jovens periféricos, Chicão conta como resolver fazer uma ficção científica foi um ponto fora da curva dentro do projeto, e como as referências de filmes e programas de televisão tiveram que ser adaptadas. O resultado é muito interessante, tanto na forma narrativa – com inserções como o clipe do Mestre Sagamano-, quanto estética, aproximando-se de uma linguagem de tutoriais e instigando a imaginação sobre a possibilidade da existência de laboratórios de pesquisa científica dentro das favelas.

Adirley Queirós ressalta que a independência de um filme não está somente atrelada à verba para sua realização, mas também, e em grande parte, ao modo como a produção é realizada, ou seja, como os recursos são empregados e distribuídos, uma vez que produções com orçamentos baixos muitas vezes emulam grandes produções, agravando a perversidade e desigualdade presentes nesses trabalhos (SUPPIA e GOMES, 2015, p. 396). O diretor também defende uma distribuição mais justa dos recursos públicos através de editais, colocando o Estado em uma posição de incentivador da cultura e não investidor, ou seja, propiciador de experiências que não estejam necessariamente atreladas à um retorno em termos de espectadores, premiações etc. Com *Plano do Ano*, podemos estender esse pensamento e destacar a importância das organizações não governamentais na formação de jovens periféricos. Mesmo que tais formações sejam financiadas com dinheiro advindo da iniciativa privada, é necessário que haja uma independência em termos de escolha das temáticas trabalhadas, do modo de organização para a produção e nas expectativas de retorno.

Algo que também aproxima *Branco Sai Preto Fica de Plano do Ano*, e talvez possamos estender a os filmes independentes periféricos, é a forte relação com o território. Em ambos os filmes, o cenário é muito familiar àqueles que realizaram o filme, bem como os personagens principais. Gabrielle do Santos, operadora de câmera da equipe de fotografia em *Plano do Ano*, conta que a relação com o território moldou profundamente o resultado final do filme, uma vez que ambas as locações tinham alguma relação direta, antiga e afetiva, com a equipe. A Rocinha foi onde Chicão cresceu e durante as filmagens a casa dos avós do roteirista abrigou a equipe, servindo de base para a produção. Já Irajá é o lar de Raphael Cruz, diretor do filme, e os atores que interpretaram Caio e Leo eram amigos dele. Chicão conta que muito do roteiro foi pensado a partir dos dois meninos, e não o contrário. O resultado é uma narrativa fluida e espontânea, com destaque para a vividez cheia de trejeitos dos dois garotos.



Figura 5: Cena dos bastidores da filmagem.

A relação afetiva com o território também transborda na maneira como nossos olhares e sentimentos são conduzidos para a criatividade, engenhosidade e autonomia. Longe da possibilidade da realização de produções com altíssimos orçamentos, como são em maioria as ficções científicas *mainstream*, a ficção científica brasileira incorpora o *lo-fi* e a lógica gambiarrística do faça você mesmo como estratégias de insistência em dialogar com este gênero. Para além dos efeitos especiais, as ficções científicas tradicionalmente trabalham com o estranhamento provocado a partir de situações localizadas no extra-cotidiano. Se é assim, será muito importante colocarmos nossas atenções nas produções contemporâneas, produzidas a partir de 2010, de ficções brasileiras, em especial as periféricas, pois, como afirma Adirley Queiroz, estas podem ser o fermento para um novo cinema popular brasileiro (SUPPIA, GOMES, 2015, p. 409), uma vez que são capazes de produzir ao mesmo tempo estranhamento, identificação e emoção em públicos como alunos de escolas públicas, algo que vivenciamos diretamente ao adotar *Plano do Ano* como parte da formação dos educandos com quem trabalhamos.

Quando contava aos educandos sobre nossa apreensão na virada do milênio, a história toda soa bem ingênua para eles, que invariavelmente, caíam em gargalhadas quando contextualizava a situação antes de passar o filme. Um medo bobo, sim. Não que eles não temam o fim do mundo, pelo contrário. Me parece que hoje o fim do mundo deixou de ser uma fantasia distante, um porvir que romperá de forma drástica nossas vidas. Essas crianças – pelo menos as crianças com quem trabalhei junto - já sabem que o fim do mundo está aí, vivido dia a dia.

Plano do Ano nos provoca a pensar sobre como nosso futuro é garantido. Ele está nas mãos dos adolescentes e das crianças. Que todas elas possam saber disso, e se sintam plenamente capazes

experimentar e desobedecer ao quanto for necessário, abrindo qualquer caixa preta. Cabe a nós, adultos, lutar para garantir que elas possam trilhar seus caminhos e abrir os portões do impossível, em especial aquelas cujas vidas são constantemente ameaçadas pela violência dessa nossa distopia presente.

Ficha técnica

Título: Plano do ano

Ano de produção: 2014

Duração: 12 minutos

País: Brasil

Estado: Rio de Janeiro

Direção: Raphael Cruz

Roteiro: Paloma Miguel, Francisco Souza, Gabrielle Souza

Produção: Nathalie Ferreira

Elenco: Vitor Silva, Vinicius Silva, Billy Paul, Ana Julia

Referências

CORRÊA, Pamela Cordeiro Marques. *Desobediência tecnológica e gambiarra: o design espontâneo periférico como caminho para outros futuros*. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em Design, Universidade de Brasília. Brasília, 2019.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. “O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente” em *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 17, 2018.

KERA, Denise. “Maker Culture Liminality and Open Source (Science) Hardware: instead of making anything great again, keep experimenting!” em *Liinc em Revista*, v. 13, n.1, p. 7-28.

ROSA, Katemari, ALVES-BRITO, Alan, PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. “Pós-verdade para quem? Fatos produzidos por uma ciência racista” em *Caderno Brasileiro de Ensino de Física*, v. 37, n. 3, p. 1440-1468.

SUPPIA, Alfredo. “Acesso negado: circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi em Branco Sai, Preto Fica” em *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 24, n. 1. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24331>

SUPPIA, Alfredo; GOMES, Paula – *Por um cinema infiltrado: entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de Branco sai, preto fica (2014)*. Doc On-line, n. 18, setembro de 2015.

VICK, Mariana. “O movimento que defende o direito de consertar produtos” em *Nexo Jornal*, 13 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2020/11/13/O-movimento-que-defende-o-direito-de-consertar-produtos>. Acesso em: 06/05/2021.



Zanzalá

Homepage da revista:

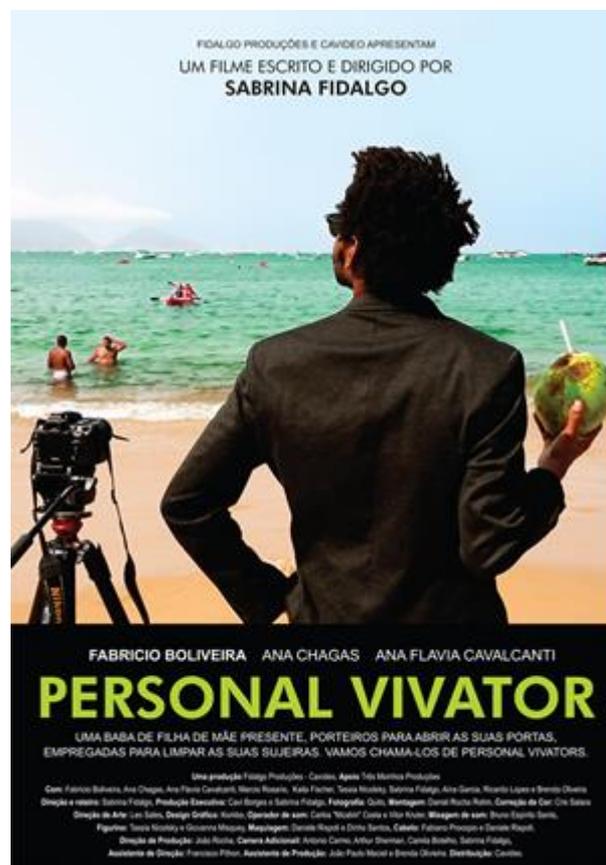
<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Personal Vivator

de Sabrina Fidalgo (2014)

por Natasha Romanzoti



No curta-metragem *Personal Vivator* (Sabrina Fidalgo, 2014) acompanhamos a história de Rutger, um extraterrestre que tem a missão de passar 72 horas no planeta Terra para pesquisar o comportamento humano. O nome do filme se refere ao seu principal objeto de interesse: em sua estadia no Rio de Janeiro, Rutger demonstra especial curiosidade pelas pessoas que identifica como “Personal Vivators”.



Embora estejamos certamente no reino da ficção científica, *Personal Vivator*, mais do que um filme de FC brasileiro, é também um excelente representante nacional do afrofuturismo, um movimento estético, social e cultural que abrange narrativas diversas de ficção especulativa (seja uma especulação do passado ou do futuro) contadas de uma perspectiva negra, tanto africana quanto diaspórica. Essa característica acrescenta um tom crítico interessante ao curta-metragem, que utiliza temas e motivos da FC para especular sobre a vida negra no Brasil atual.

Desde o início do filme, percebemos que a roteirista e diretora Sabrina Fidalgo pretende tratar os assuntos abordados de maneira sarcástica. Na primeira cena, enquanto Rutger conversa com sua colega extraterrestre Prix por transmissão de pensamento, descobrimos que Rutger virá à Terra disfarçado de documentarista, uma vez que a câmera é uma boa forma de registrar o comportamento e a vida dos seres humanos. E por que os alienígenas escolheriam o Brasil, entre todos os cantos do mundo, para essa visita investigativa? A decisão está muito bem justificada no enredo: porque gravar os brasileiros é uma tarefa extremamente fácil, dada a “fascinação” desse povo em “aparecer em um suposto documentário do exterior”. Na continuação desse disfarce perfeito, quando chega ao Rio de Janeiro, o primeiro ato de Rutger é criar perfis falsos nas redes sociais, uma vez que a verdadeira existência humana não dependeria de um documento ou de um endereço, mas sim dessa presença virtual.

A ligação com o movimento afrofuturista fica evidente já na cena seguinte, quando conhecemos as primeiras entrevistadas do extraterrestre. Estas são também as duas outras personagens principais da história: Ana, uma estudante de doutorado branca e patroa de Marineuza, uma empregada doméstica negra que vive em uma comunidade dos morros cariocas. De sua apresentação em diante, essas duas figuras competirão pela atenção de Rutger, não só romântica, mas principalmente profissional, uma vez que ambas desejam ardentemente ser “protagonistas” do falso documentário.

A premissa do documentário, que à primeira vista parece até um pouco inocente, é tudo o que Sabrina Fidalgo precisa para trabalhar inúmeras questões relacionadas ao passado e, principalmente, ao presente dos negros brasileiros. “*Personal Vivator*” é como Rutger resolve chamar os cariocas que atuam em sua maioria como trabalhadores informais e empregados domésticos: “são sobreviventes, são os mais pobres, são os mais fortes”.

Em sua fala, em momento algum o extraterrestre faz qualquer menção à negritude ou mesmo à herança da escravidão. Rutger fala somente sobre babás de filhos de mães presentes, vendedores, “porteiros para abrir suas portas e empregadas para limpar suas sujeiras”. Na tela, no entanto, surgem fotografias antigas em preto e branco de jovens negros cuidando de crianças brancas nas mais variadas situações, inclusive em posições humilhantes – uma das imagens, por exemplo, mostra um negro de quatro, carregando uma garota branca como se ele fosse um cavalo. Sendo assim, não nos restam dúvidas

sobre quem seriam esses “Personal Vivators”: os afrodescendentes. Sabrina parece apontar que, se algo mudou dos tempos da escravidão até hoje, não foi o fato de eles estarem servindo brancos.

Vale observar que o ato de sobrepor imagens da escravidão para falar da condição atual do negro no Brasil não é exclusividade desse filme. A tendência aparece também, por exemplo, no curta-metragem afrofuturista brasileiro posterior *Negrum3* (Diego Paulino, 2018), que aborda jovens negros e sexualidade na cidade de São Paulo.

Em *Personal Vivator*, no entanto, a questão negra é focada principalmente na situação dos empregados informais e domésticos. Diversos momentos marcantes do filme deixam claro as tensões existentes entre patrões (geralmente brancos) e seus empregados (geralmente negros) no atual contexto cultural brasileiro. Mesmo que possamos acompanhar apenas Ana e Marineuza de perto, elas sintetizam uma gama de questões capazes de fazer o espectador refletir por muito tempo após os créditos finais.

A personagem de Ana, por exemplo, é múltipla. Por um lado, ela representa uma espécie de classe média “burguesa” inconformada com a ascensão social e econômica da classe “popular”. Por outro, representa também uma classe “intelectual” paternalizante, que se sente responsável por resgatar e/ou valorizar esse “popular”.

Sua tese de doutorado é, como Ana mesma informa, sobre a “comunidade”, o mais incrível “material humano, cultural e social” do Brasil. Embora se declare uma “defensora ferrenha deles”, “eles”, no curta, nunca são nomeados ou referidos de uma forma pessoal, como se mal fossem humanos. Além disso, o discurso da personagem soa bastante superficial. Ela informa a Rutger, por exemplo, que está “adorando subir o morro porque faz bem para as pernas”. O filme possui até uma cena estilizada em tons avermelhados na qual Ana anda de ônibus fingindo ser parte da “comunidade” e derivando nada menos do que prazer sexual disso. O fetiche pelo popular é mais um dos temperos dessa personagem heterogênea.

No final do enredo, ao se sentir preterida por Rutger em favor do seu próprio “objeto de estudo”, Ana abandona a máscara intelectual com a qual simulava admiração ou respeito por essas pessoas, atacando pessoalmente Marineuza: “Só porque agora você viaja para aquele fim de mundo para visitar a família nos mesmos aviões que eu coloco os meus pés, você está achando que é gente?”. Essa linha de diálogo é contundente para o contexto de 2014, ano de lançamento do filme, ao fazer alusão tanto a um indesejado poder econômico maior das classes mais baixas, situação que abalou privilégios antes restritos às classes média alta e alta, quanto a uma origem distante do Sudeste destes trabalhadores informais e domésticos. Um alvo comum de preconceito nessa região são justamente os imigrantes nordestinos e nortistas, frequentemente negros.

Em *Personal Vivator*, a estranha naturalização do comportamento abominável da classe média brasileira em relação à empregada doméstica é muito parecida com o tom utilizado em *Que Horas Ela*

Volta? (Anna Muylaert, 2015), filme lançado apenas um ano depois. A crítica é a mesma: Marineuza, que “está com Ana há anos”, é muito mais um objeto do que parte da família. Em determinado momento, a patroa sugere até “emprestá-la” a uma amiga, desde que a “trate bem”. Obviamente, a própria Ana, que afirma adorar Marineuza, a trata muito mal. A câmera de Sabrina Fidalgo focaliza mais de uma vez o rosto inexpressivo ou desconfortável da empregada enquanto ela trabalha na casa, sufocada por ruídos caseiros ensurdecedores como os gritos da patroa Ana, os berros de sua filha e a panela de pressão. É só para a câmera de Rutger que Marineuza tem voz: para o extraterrestre, ela confessa que o morro é muito melhor do que a cidade, mais vivo e alegre, e é para lá que ela voltaria todos os dias, se Ana deixasse. Mas quem faria a janta?

O uso da FC nessa narrativa é bastante oportuno. Em entrevista a Patrícia Gnipper, a professora e pesquisadora Kênia Freitas, especialista em afrofuturismo, explicou que a escravidão fez com que negros se sentissem "verdadeiros alienígenas" por serem incapazes de se comunicar em uma língua até então desconhecida, o que os tornou ainda mais vulneráveis. O tempo não melhorou essa situação: com o apagamento do passado dos povos escravizados e a sensação de “vir de fora”, de não pertencer, os negros de hoje seriam descendentes desse processo de alienação, de forma que se apropriar da escravidão para criar algo novo, como uma narrativa de ficção especulativa, é algo comum no afrofuturismo (CANAL TECH, 2019).

Rutger é interpretado por um personagem negro, o que é significativo – nem todos os aliens são negros, conforme evidenciado por Prix. Como visitante extraterrestre, seu objetivo (e desejo) é “conhecer as pessoas, onde vivem, o que pensam”. Mas não qualquer pessoa: ele chega à casa de Ana para entrevistá-la e logo volta sua atenção à Marineuza, pois ela sim é uma “grande mulher” – cuida da casa, da menina, da decoração. Conforme Rutger passeia pelo Rio, fica cada vez mais claro que apenas os “Personal Vivators” atraem seu interesse.

O final anedótico potencializa as ironias e críticas implícitas no enredo. Rutger finalmente sobe o morro para gravar Marineuza em seu ambiente de origem. Lá, conhece Jurema, babá dos netos de Marineuza. Apesar de sua pouca idade, a empregada já é avó e, mais do que isso, patroa também. Jurema pede para sair por alguns minutos para ir à farmácia buscar remédio para um parente doente, enquanto as crianças dormem. Marineuza repete com ela a conduta abjeta de Ana. Irritada, a empregada-patroa é dura com Jurema e exige que ela seja rápida, pois “suas saidinhas” lhe custam muito caro. Diante de uma personagem que antes tinha nossa simpatia, enxergamos agora somente um ciclo vicioso (e vergonhoso) e não sabemos bem a quem culpar – o curta nos mostra que, se há culpados, eles estão além dos indivíduos e penetram fortemente a cultura brasileira.

A última cena do filme é uma evidência de que, para fazer ficção científica, não é preciso ter um orçamento exorbitante. Ana surge no morro com duas armas para ameaçar Rutger. Seu ego está ferido por

não ser a protagonista do documentário gringo, o que lhe causou constrangimento na esfera mais poderosa de sua vida – a virtual. Sem material para alimentar suas redes sociais, ela se volta contra o extraterrestre. E não é a única – sua rival Marineuza se une a ela e alcança uma faca, ofendida pelo empenho súbito do extraterrestre em Jurema.

O tempo de Rutger na Terra está chegando ao fim – notamos que ele está retornando aos poucos a sua forma física original, representada apenas por tintas neon em seu corpo. Sabemos que ele não pode, a nenhum custo, revelar sua identidade e comprometer a missão.

De uma laje no alto de um morro, com uma vista linda do mar e do Rio de Janeiro ao fundo - bem diferente dos ambientes burgueses apagados e claustrofóbicos –, Rutger, com receio de ser descoberto, incentiva Ana a atirar. Ouvimos três disparos em off, intercalados por uma tela preta com créditos. Não precisamos ver o que aconteceu para saber como aconteceu.

A caracterização dos alienígenas no curta-metragem é simples e eficaz: eles conversam por transmissão de pensamento e possuem um corpo ornado com pinturas coloridas e brilhantes. Quando estão em um planeta diferente, são mostrados meramente em meio a copas de árvores e envoltos por uma forte iluminação branca. Essas simples diferenciações e os ângulos fechados escolhidos por Sabrina Fidalgo são suficientes para fazermos uma leitura adequada da narrativa. A lente da diretora se move muito, circunda os personagens, enfoca apenas pedaços de seus rostos, seus gestos. Isso serve tanto para adicionar uma camada de desconforto, instabilidade ou caos (dependendo da cena) quanto para desviar nossa atenção de detalhes que não interessam ao enredo e que talvez nos fizessem questionar os cenários ou a estória.

Vale mencionar aqui um aspecto relevante da estória que diz respeito às características dos personagens representados por afrodescendentes. Rutger é quem tem a pele mais retinta no filme, uma possível menção à ancestralidade negra “alienígena”. Marineuza, a babá de Ana, tem a pele mais clara. Já Jurema, a babá de Marineuza, possui um tom de pele intermediário, mais escuro que sua patroa e mais claro que Rutger.

É difícil dizer, a partir apenas dessa observação, se a intenção de Sabrina Fidalgo era adicionar à narrativa a camada complexa do colorismo, ou seja, um tipo de discriminação em que pessoas negras são tratadas de forma diferente com base em implicações sociais e significados culturais ligados à cor da sua pele. Mas isso não é improvável - em entrevista à Isis Vergílio para a Revista Marie Claire (2019), a cineasta, eleita pela publicação norte-americana Bustle em 2018 uma das “36 Female Filmmakers Across the Globe Who Are Breaking Ground In Their Own Country”, considerou muito importante pontuar que ocupa um “espaço privilegiado e historicamente branco, masculino, elitista e heteronormativo sendo uma mulher negra retinta”, sem possibilidade de usar a pele mais clara ou a mestiçagem para justificar a “diversidade” em espaços de poder.

No Brasil, o processo de miscigenação foi aceito em grande parte como tentativa de “branquear” a população, ao contrário do que ocorreu em outros países, por exemplo, cuja mistura foi vista justamente como um procedimento de “contaminação” do branco. Em *Personal Vivator*, Marineuza, cuja pele é mais clara, é aquela que frequenta a casa de Ana e que também possui uma empregada, representando quicá um tipo de negro mais facilmente aceito em uma sociedade preconceituosa, com mais acesso a determinados ambientes socioeconômicos e culturais. Curiosamente, no final do filme, Ana e Marineuza se voltam facilmente contra Rutger, o negro de pele mais escura, cuja morte parece ocorrer sem muitas ponderações, enquanto Jurema apenas quer ser esquecida, deixada em paz – sem chamar a atenção, corre por sua vida para fora de quadro.

Enquanto *Personal Vivator* é o único filme do gênero ficção científica na carreira dessa cineasta carioca, o tema do negro é uma constante. Por ser filha do dramaturgo Ubirajara Fidalgo e da atriz Alzira Fidalgo, fundadores do Teatro Profissional do Negro e militantes do movimento negro, Sabrina teve uma formação política e artística desde criança. Em entrevista à Isis Vergílio para a *Revista Marie Claire* (2019), afirmou que “as questões sociais e raciais sempre estiveram presentes” nos seus trabalhos, desde o curta-metragem universitário em alemão *Das Gesetzs des Staerkeren* (2007) sobre um jovem desempregado que aceita o desafio de ser escravo sexual de uma dominatrix por uma noite, passando por *Black Berlim* (2009), história de um estudante negro baiano em Berlim, *Cinema Mudo* (2012) sobre uma jovem presa na solidão do vício em internet, *Personal Vivator* e o documentário *Rio Encantado* (2014), sobre o risco de remoção da comunidade do Vale Encantado na Floresta da Tijuca.

Apesar de ter estudado e morado muito tempo na Europa, em especial na Alemanha, Sabrina Fidalgo se considera crítica de uma “ditadura do eurocentrismo como única visão de mundo possível, com seus planos longos, lentidão, sobriedade opaca e languidez asséptica”. Para ela, os brasileiros seriam filhos de uma “diáspora africana misturada com várias nações indígenas e países europeus”. Sendo assim, ao invés de um olhar “colonial” ou “colorizado”, a cineasta prefere buscar algo mais intenso e realista em seus filmes: mais brasileiro, barulhento, barroco, colorido, musical, alegre, vivaz e tropical.

Suas obras mais recentes, o média-metragem *Rainha* (2016) e o curta-metragem *Alfazema* (2019), fazem parte do que ela chama de “Trilogia do Carnaval” e já renderam a Sabrina dezenas de prêmios. Um dos mais significativos foi o Candango de Melhor Direção no 52º Festival de Cinema de Brasília do Cinema Brasileiro por *Alfazema*.

Para mim foi muito simbólico ganhar melhor direção no festival de cinema mais importante do nosso país, pois, foi como disse no momento em que subi ao palco do Cine Brasília para receber o prêmio: “Eu sempre sonhei em trabalhar com cinema e me tornar uma diretora, mas me faltaram espelhos de mulheres parecidas comigo nesse lugar”. E é maravilhoso que meninas negras de agora possam ver essa minha imagem sendo premiada como melhor diretora na categoria de curtas de um festival como esse (VERGÍLIO, 2019).

Com a marca pessoal de Sabrina, *Personal Vivator* é tanto uma obra distintiva de um estilo cinematográfico forte quanto parte de um movimento maior: colorido e caótico, intenso e social, negro e especulativo.

Ficha técnica

Título: Personal Vivator

Ano de produção: 2014

País: Brasil

Estado: Rio de Janeiro

Direção e Roteiro: Sabrina Fidalgo

Produção: Cavideo, Fidalgo Produções

Elenco: Fabrício Boliveira, Ana Flavia Cavalcanti, Ana Chagas, Marcio Rosário, Ainá Garcia

Referências

GNIPPER, P. *O que é o afrofuturismo, gênero artístico que mescla cultura africana com sci-fi*. Canal Tech, 20 nov. 2019. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/entretenimento/conheca-o-afrofuturismo-genero-artistico-que-mescla-cultura-africana-com-sci-fi-111584/>>. Acesso em: 22 dez. 2020.

VERGÍLIO, I. *Sabrina Fidalgo: Um furacão no mercado cinematográfico*. Revista Marie Claire, 13 dez. 2019. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Blogs/Isis-Vergilio/noticia/2019/12/sabrina-fidalgo-um-furacao-no-mercado-cinematografico.html>>. Acesso em: 22 dez. 2020.



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Arzok

de Ian SBF (2019)

por Luiz Fernando Valente Roveran¹

Arzok é um curta-metragem dirigido pelo carioca Ian SBF, mais conhecido por seu trabalho com os canais humorísticos *Anões em Chamas* e *Porta dos Fundos*, na plataforma YouTube. Produzido de forma independente pela Neebla, empresa do próprio SBF, o filme apresenta um outro lado da carreira do jovem roteirista e diretor, visto que pouco se aparenta com seu corpo de obra, eminentemente composto por comédias. Um flerte com o fantástico, contudo, já havia se insinuado no longa-metragem *Entre Abelhas* (2015), em que, após uma série de intempéries pessoais, um editor de filme (Fábio Porchat) começa a não enxergar as pessoas ao seu redor.

O curta, disponibilizado no *DUST*, canal *on-line* especializado em produções de ficção científica, acompanha a jornada de um protagonista sem nome ou fala articulada (Vinícius Melo). Trata-se de um homem primitivo que, em meio aos sons da densa floresta onde vive, tem vagas lembranças oníricas: melodias sintetizadas e luzes difusas que o guiam a um lugar estranho à sua vivência. Na parede da caverna que lhe serve como lar, a pintura de um espectro sinistro parece lembrar-lhe de um perigo a ser enfrentado. Ele, de lança em punho, parte rumo ao seu destino – uma base científica, de metais e eletricidade, incrustada no coração da mata. O Homem, como iremos nos referir ao protagonista a partir daqui, descobre uma zona perigosa a si e a seus semelhantes, onde experimentos invasivos são conduzidos com os habitantes da floresta.

¹ Luiz Roveran é aluno do Programa de Pós-graduação em Música (Doutorado) do Instituto de Artes da Unicamp, onde desenvolve pesquisa sobre processos de escuta em espaços interativos. É professor de *sound design* e criação de vídeos no Curso Superior (Tecnólogo) em Jogos Digitais da Faculdade de Informática e Administração Paulista (FIAP). Atua também como compositor e desenhista de som em produções audiovisuais.



Ao site *Film Freeway*², o diretor do curta afirma que “a história de nossa sociedade se prova cíclica e estúpida em cada período nebuloso da humanidade. A impressão que tenho é de que nunca aprenderemos com os erros do passado” (SBF, 2019, tradução nossa). Não se trata, exatamente, de uma reflexão original, tanto em conteúdo quanto em práxis. A máxima de Marx sobre a repetição da história enquanto tragédia e farsa nos rememora, desde 1852, quando seu *18 de Brumário de Luís Bonaparte* foi publicado, de nossa própria leviandade. Sequer pensamos que fosse a intenção de Ian SBF chegar a um ineditismo com suas considerações em filme. Ao invés, seu argumento encontra legitimidade, justamente, no tempo em que se insere, no final da década de 2010 – um tempo de ressurgimento e metamorfose do discurso nazi-fascista nas ruas e nas redes sociais, da exploração hiper-lucrativa do meio ambiente em detrimento de sua preservação, da supressão de direitos e cerceamento de liberdades conquistadas ao longo de outros ciclos de violência que nos antecederam.

A repetição de temática e método em *Arzok* nos serve para erigir uma ponte com a intertextualidade que o curta traz consigo. O arco principal traçado pelo filme é permeado por um embate entre o primitivo e o moderno. É impossível não remeter à montagem do osso sucedido por um satélite em *2001: Uma Odisséia no Espaço* (Stanley Kubrick, 1968) – a conta no *Instagram* do curta, dedicada a registrar seu processo de elaboração em todos seus estágios, tem o computador HAL 9000 como foto de perfil. Entretanto, se na Montagem Intelectual de Kubrick o osso e a tecnologia espacial se chocam como uma representação dos milhares de anos de evolução dos instrumentos de coerção, em *Arzok* há estranhamento e hostilidade entre esses elementos.

Estranhamento porque a base científica não deixa de transmitir uma impressão de despertencimento ao ecossistema em que se insere. Mais do que isso, o fato dessa instalação se situar nas entranhas de uma caverna nos remete a uma ferida íntima, primordial: uma invasão do lugar de acolhimento do protagonista. Gilbert Durand, filósofo francês que contribuiu ao desenvolvimento do campo teórico do imaginário, nos lembra de que “a gruta é considerada pelo folclore como matriz

² Disponível em: <https://filmfreeway.com/ARZOK>. Acesso em 02/05/2021.

universal e aparenta-se aos grandes símbolos de maturação e da intimidade tais como o ovo, a crisálida e o túmulo” (DURAND, 2012, p. 242). Há também uma náusea profunda na experiência de adentrar nossa morada e encontrá-la diferente daquilo que se lembrava – algo familiar à primeira vista, que em seguida se percebe errado, fora de lugar ou diferente.

Hostilidade, pois em nenhum momento o invasor se pretende como algo diferente do que realmente é. Na entrada de seu território, um aviso de perigo é dado com a disposição de corpos de outros homens primitivos dependurados por cipós, enforcados. Nesse sentido, *Arzok* se insere como mais um exemplo da extensa tradição de ficção científica que imagina a invasão de uma determinada terra por um corpo estranho. Ela pode ser violenta (e aqui o é), como nos mostram os marcianos de H. G. Wells ou os turistas adoecidos de *Bacurau* (Kléber Mendonça Filho & Juliano Dornelles, 2019), mas pode ser benevolente, como sugere *A Chegada* (Denis Villeneuve, 2016). Tanto pode ser uma silenciosa infiltração, como em *O 5º Poder* (Alberto Pieralisi, 1962) ou *Eles Vivem* (John Carpenter, 1988), quanto pode ser estrondosa.

A temática geral do curta não é o único elemento que o identifica com a ficção científica. Deve-se notar que a construção dos sets do filme remete também a essa estética. Talvez, o caminho natural para reforçar a antítese entre o primitivo e o moderno fosse adotar uma cenografia ultratecnológica. Todavia, de forma interessante, o aparentar-se com algo científico de *Arzok* é muito mais analógico do que digital: ao invés de *displays* de cristal líquido, ponteiros enormes. Onde se espera *wi-fi*, acha-se um cabeamento aparente, grosso e desordenado. Ao contrário de telas finas, televisores de tubo parecem aguardar pela companhia de um Atari 2600. Os corredores da base científica são estreitos, suas escadarias e passadiços são feitos de um metal ora ocre, ora esverdeado. Há um quê de ruinoso e decadente que remete a certos tristes futuros imaginados, como os sets internos da zona de *Stalker* (Andrei Tarkovsky, 1979), ou todo o período de 2300 AD retratado no jogo digital *Chrono Trigger*, lançado pela empresa japonesa SquareSoft em 1995. A estratégia adotada funciona como um agente potencializador do estranhamento e temor sentidos pelo Homem: um fato constantemente reforçado pelas expressões faciais adotadas pelo ator Vinícius Melo. Se adentrar numa caverna escura e estranha pode ser uma experiência assustadora, para o Homem, a base científica só não é um labirinto alienígena porque sua memória meio obnubilada o leva exatamente para onde ele deve chegar. De outro modo, seria quase impraticável familiarizar-se com seus caminhos.



O responsável pelo desenho do set foi Diego Zimmermann que, em *Retrovírus* (André Duarte), projeto acadêmico desenvolvido na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2011, já apontava para alguns elementos que podemos encontrar em *Arzok* – naturalmente, com orçamento e contexto diferentes em absoluto.

Se há esse descolamento entre a mata densa e o maquinário da base científica, uma amálgama é percebida quando abrimos nossos ouvidos mais atentamente aos sons da floresta e os demais elementos da trilha sonora - aqui, por trilha sonora, entendemos a totalidade dos elementos audíveis da obra. No curta, adota-se a estratégia de tornar difusa a fronteira que divide música e desenho de som. A produção audiovisual voltada para a ficção científica encontra exemplos notáveis de composições pensadas de forma similar. Nas temporadas originais do seriado *Além da Imaginação* (Rod Serling, 1959-1964), é possível encontrar alguns casos de substituição dos efeitos sonoros por gestos musicais que mimetizam a ação dramática (BONETTI, 2018). A título de um exemplo cinematográfico, os contos fantasmagóricos de *Kwaidan: As Quatro Faces do Medo* (Masaki Kobayashi, 1965) são permeados por uma *musique concrète*, composta por Toru Takemitsu, que se confunde com os efeitos sonoros do plano dramático³.

Em *Arzok*, esse efeito é obtido pelo uso de timbres de sintetizador que são encontrados tanto nos dispositivos eletrônicos em cena quanto na música. O resultado é uma gama sonora onde ação e comentário extra dramático se confundem, o que se mostra uma escolha fortuita por conversar com elementos do roteiro. Em uma determinada passagem, o Homem se lembra de uma sequência de notas musicais que, mais adiante, lhe servirão para abrir uma porta guardada por senha - os botões do teclado emitem bipes com alturas diferentes. Aqui, pode-se até pensar em uma referência à comunicação musical entre a humanidade e os alienígenas em *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (Steven Spielberg, 1977). Contudo, levando-se em conta o histórico humorístico de Ian SBF, é mais provável que a cena trace um paralelo com uma célebre passagem de um episódio da quinta temporada de *South Park* (Trey Parker &

³ Ao invés de diegese/não-diegese, optamos por empregar os termos plano dramático e plano narrativo.

Matt Stone, 2001), onde uma toalha antropomorfizada, tomada pelo efeito da maconha, tenta tocar a melodia de *Funkytown* em um teclado de segurança de uma base militar.

Outras relações sonoras mais sutis podem ser denotadas. A trilha musical é eminentemente composta por notas contínuas do sintetizador, com pouco uso de melodia e muitas camadas de textura e dissonância. Esse elemento é complementado por sons percussivos do próprio plano dramático, como o acender brusco das luzes da base científica, e outros sons de ataque menos perceptível, tal como o crepitar grave do fogo de uma tocha carregada pelo protagonista.

Faz-se mister mencionar que há uma intersecção entre diversos tropos dos cinemas de ficção científica e horror no curta. Os momentos de maior tensão são filmados em plano detalhe e câmera na mão, com sucessões de planos rápidos a fim de gerar maior apreensão. Em uma cena particularmente enervante, o Homem abre os pontos de uma incisão feita em sua própria coxa para tirar um dispositivo instalado por um cientista invasor. Há sequências de sangue pingando ou esguichando que nos lembram de Mario Bava e Dario Argento. Na porção final do filme, o resultado é uma potencialização de sua figura antagonista, fato que pode ser problemático.

Uma das discussões mais frutíferas e atuais acerca da ficção científica trata do risco do anticientificismo nas narrativas em que um cientista é colocado como antagonista. Em comentário supracitado sobre seu próprio filme, Ian SBF afirma que quis oferecer uma visão sobre a repetição de erros cometidos ao longo da história da humanidade. *Arzok* mostra experimentos invasivos sendo conduzidos com cobaias humanas, fato que nos remete, por exemplo, às atrocidades perpetradas pelo médico nazista Josef Mengele durante o Terceiro Reich. Por trás da boa intenção do diretor, há o risco de se criar uma imagem assustadora daquilo que se aparenta com o fazer científico. À data de lançamento do filme, talvez este comentário não fizesse tanto sentido quanto agora, em janeiro de 2021, quando o Brasil atravessa uma pandemia conduzida por um governo que repetidamente adotou posturas anticientíficas em diversas instâncias, responsáveis pela morte evitável de milhares de pessoas ao longo de 11 meses.

Como a arte permanece, é necessário ponderar sobre essas formas de representação da ciência, acerca de como elas podem apresentar a construção do conhecimento sob uma ótica distorcida. De fato, não podemos ignorar que discursos extremamente nocivos foram (e são) amparados pelo argumento a favor da inovação e da ciência, da teoria eugenista à precarização das condições de trabalho nas grandes corporações de tecnologia do século XXI, que justificou a concepção do termo *neofeudalismo*. Ao mesmo tempo, não se pode perder de vista que a prática de uma ciência ética, com benefícios acessíveis a todos, é um dos caminhos que a ficção científica utiliza para imaginar menos distopias e mais utopias. *Arzok* opta por mostrar um lado mais sombrio, ameaçador à Terra – e demais corpos celestes, por que não? –, em um momento em que precisamos olhar mais atentamente para os pontos luminosos, tanto no céu quanto entre nós.

Ficha técnica

Título original: *Arzok*

Ano de lançamento: 2019

Duração: 17 minutos

País: Brasil

Estado: Rio de Janeiro

Direção, Roteiro e Produção: Ian SBF

Elenco: Vinícius Melo, Maria Clara Dias, Camillo Borges

Referências

BONETTI, Lucas. *A noção de fronteira entre o sound design e a trilha musical no seriado The Twilight Zone (1959-1964)*. Opus, v.24, n.3, 2018.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SBF, Ian. *Arzok* (notas sobre a obra). Disponível em: <https://filmfreeway.com/ARZOK>. Acesso em 02/05/2021.



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Retrovírus

de André Duarte (2011)

por Luiz Fernando Valente Roveran¹

Retrovírus é um curta-metragem estudantil produzido no âmbito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e dirigido por André Duarte (também creditado como André LL Duarte em outros trabalhos). O filme está disponível no portfólio do autor que, a julgar pelo conteúdo compartilhado, seguiu carreira posterior no campo da animação 2D. Seus curtas *Astronauta de Mármore* e *O Último Continente*, ambos lançados em 2018, foram selecionados para a mostra de cinema *O Cluster*, realizada na Casa França-Brasil.

Em um futuro distópico, de data indeterminada, um grupo de jovens vaga por lugares inóspitos em busca de sucatas do passado. Pen drives, CPUs, pentes de memória e demais artefatos são tesouros em meio à miséria denunciada pelas roupas rasgadas, armas e poeira que vemos na tela. As peças resgatadas servem ao desenvolvimento em progresso de uma máquina do tempo. Concomitantemente, os membros do bando encabeçam uma banda de punk rock. Essa simultaneidade de responsabilidades gera conflitos entre seus integrantes.

¹ Luiz Roveran é aluno do Programa de Pós-graduação em Música (Doutorado) do Instituto de Artes da Unicamp, onde desenvolve pesquisa sobre processos de escuta em espaços interativos. É professor de *sound design* e criação de vídeos no Curso Superior (Tecnólogo) em Jogos Digitais da Faculdade de Informática e Administração Paulista (FIAP). Atua também como compositor e desenhista de som em produções audiovisuais.



À frente do projeto da viagem temporal está 2 (Felipe Vianna), um rapaz nervoso, gaguejante e que constantemente é visto sentado em uma cadeira de rodas à frente de um arcaico computador. Ele cobra seus colegas por peças eletrônicas e celebra efusivamente toda vez que uma caçada por recompensas obtém sucesso. Do outro lado, há 4 (Marcéu Pierroti). Tempestuoso e efusivo, 4 faz jus ao papel do guitarrista barulhento a tocar acordes agressivos. Suas músicas, a julgar pelos aplausos murchos de um público que parece saído da figuração de *Mad Max 2* (George Miller, 1981), não são exatamente bem-recebidas. Em uma passagem, esbraveja: “Eles são uns vermes malditos, eles não sabem apreciar uma bela apresentação”.

Há no filme uma clara inversão dos valores vigentes na sociedade de 2021. O guitarrista punk, apesar dos adesivos de Iggy Pop e Dead Kennedys na parede de sua base, adota um discurso esnobe quando sua música não apetece aos ouvintes. Para onde foi aquela atitude desprendida, “tô nem aí”, marca do movimento? Menciona-se uma certa Igreja do Rock, cujo papel nunca fica exatamente claro, a não ser por breves falas irônicas sobre sua caridade e fé em vozes de outro plano. Por tempos, o gênero musical permaneceu distante dos valores judaico-cristãos: aqui, o filme sinaliza mais uma subversão.

As pilhas de computadores 386 e demais eletrônicos hoje considerados obsoletos são, em *Retrovírus*, uma *commodity* que pode revolucionar os caminhos da humanidade. A única coisa que permanece é o escape oferecido pelo entretenimento nas bonanças que antecedem as tempestades: em uma sequência particularmente engraçada, um combalido 4 joga *Pokémon* em um velho Game Boy.

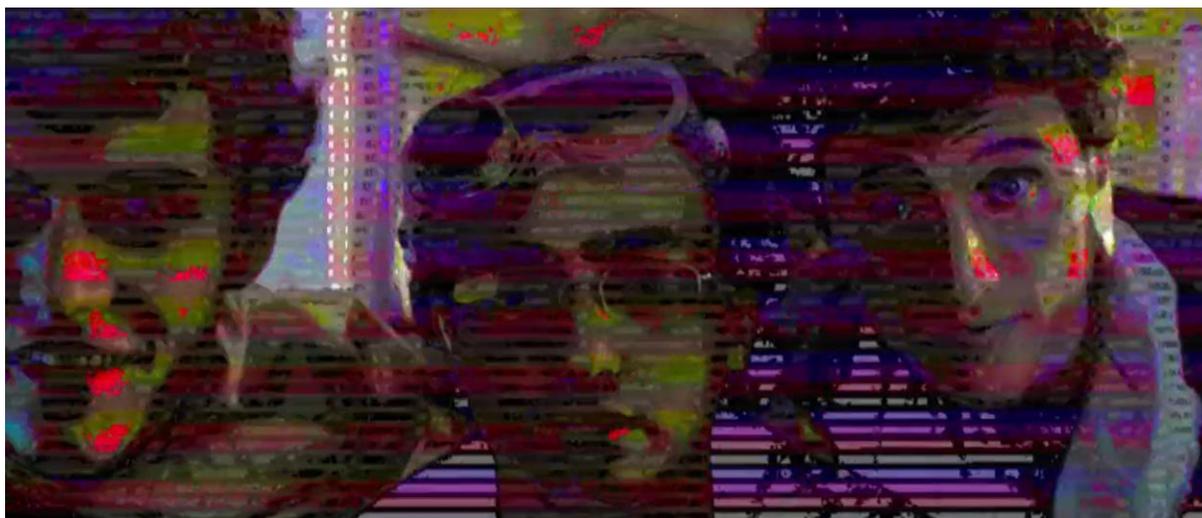
O tema distópico e a inversão de valores caros a nós não são, propriamente, coisas desconhecidas à ficção científica; pelo contrário. Futuros pouco convidativos já foram vistos sob as luzes neon de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) ou tomados por ruínas, como na adaptação cinematográfica de *A Estrada* (John Hillcoat, 2009), romance de Cormac McCarthy. Acima, não mencionamos *Mad Max* à toa. As tomadas externas de *Retrovírus* são de uma aridez pouco convidativa, tal qual na série protagonizada por

Mel Gibson e, mais tarde, por Tom Hardy. A combinação do cenário ameaçador à coleta de objetos nos lembra da série de jogos digitais *Fallout*, iniciada em 1997 pelo estúdio Interplay e notável tanto por sua ambientação inóspita quanto pela necessidade do jogador em colher objetos espalhados pelo mapa do mundo virtual.

A relação de ambivalência entre 2 e 4 gera boa parte dos conflitos apresentados ao longo do curta. 2 conquista autoridade sobre as ações de seus comparsas graças à sua sagacidade e prática com os eletrônicos resgatados. Logo, cobra os demais por equipamentos. 4 tem constantes episódios de revolta, afinal, ele e seus companheiros, à exceção de 2, se colocam em situações de risco em nome de um projeto cujo desenvolvimento parece errático. Cabe a 3 (Eduardo Speroni) ser o elemento mediador, o que muitas vezes não basta. Costumeiramente, as brigas são apartadas por Ela (Bianca Brunstein), única personagem feminina da história, cuja paciência se esgota a cada rusga contraproducente de seus colegas masculinos.

A posição d'Ela na história é bastante ingrata: uma personagem com poucas falas, introduzida como um elemento misterioso e tratada com certo desdém pela maioria de seus colegas masculinos, exceto por 3, que nutre sentimentos amorosos por ela. Esse fato não contribui em nada para evidenciar algum tipo de respeito por sua figura - apenas desejo. Nas cenas das quais participa, Ela é ora importunada por 3, ora temida por sua postura assertiva, muitas vezes confundida com rispidez. Outro fator sobrevivente às intempéries do tempo na sociedade futurista de *Retrovírus* é o machismo.

Com arquétipos de personagem simples e conflitos bem delineados, talvez o charme de *Retrovírus* seja encontrado na posição em que o filme coloca o espectador. Na sinopse disponibilizada por André Duarte, a história do filme é descrita da seguinte maneira: “Um vírus de computador traz imagens de um futuro pós-apocalíptico onde um grupo de jovens mede a importância entre uma máquina do tempo e sua banda de rock”. O curto parágrafo ajuda a elucidar a escolha por uma edição às vezes confusa (demais), onde as ações dramáticas são encerradas subitamente por texturas de *glitch* seguidas de tela preta. As referências desse tipo de edição alcançam a *glitch art* e o *vaporwave* — movimentos estéticos que começaram a se tornar mais conhecidos justamente no período em que *Retrovírus* foi produzido. A título de comparação, o álbum *Floral Shoppe*, composto pela musicista Vektroid sob o pseudônimo Macintosh Plus e marco máximo do *vaporwave* como expressão musical, foi lançado também em 2011.



A adoção desses recursos em uma trama de caráter leve, ainda mais em um curta estudantil, remete a um tempo em que a conotação política do *vaporwave* ainda não era tema de disputa. Originalmente percebido como um movimento ambíguo, no qual nostalgia por um passado intangível e subversão de valores da indústria cultural coexistiam (STEINMETZ *et al.*, 2019), o *vaporwave* foi, mais recentemente, cooptado por figuras eminentes da extrema-direita contemporânea, originando um subgênero apelidado por algumas pessoas de *fashwave*, expressão derivada da palavra *fascist* (“fascista”, em inglês).

Naturalmente, o uso desses tipos de recurso, que emulam o mau funcionamento do vídeo e do áudio, é melhor observado quando entendemos que há diálogo entre eles e a cenografia, criada por Diego Zimmermann. Zimmermann é também responsável pelo desenho do set de *Arzok*, filme de FC dirigido por Ian SBF e lançado em 2019. As personagens da história moram em uma espécie de base que as protege dos perigos do mundo externo. Um comentário feito por 4 dá a entender que lá fora há mutantes e outros perigos típicos da ficção científica. Neste lugar seguro, quinquilharias e bugigangas se confundem com paredes imundas e armários de metal semidestruídos — algo como uma versão distópica do cenário habitado pelos apresentadores do programa de televisão *Disney CRUIJ* (2001-2003), exibido pelo SBT. Os mesmos efeitos visuais são utilizados quando algum experimento eletrônico dá errado, como se uma carga muito alta de informação causasse uma pane no vírus que nos permite assistir aos acontecimentos do futuro.

Igualmente erráticos são os objetivos do bando de personagens que somos convidados a acompanhar. Certamente, o fenômeno da banda de garagem a sonhar com o estrelato é conhecido. Qual o sentido disso em uma paisagem árida e destruída como a de *Retrovírus*?

Analogamente, os propósitos e efeitos de uma máquina do tempo podem ser diversos — sozinha, a série *O Exterminador do Futuro* consegue nos dar um vislumbre disso, com seus filmes de maior ou menor êxito de crítica e público. No ápice do curta, 4 serve como cobaia a uma viagem na máquina do

tempo projetada por 2. Subentende-se que outras tentativas falharam anteriormente e, de fato, esta também resulta em fracasso. 4 pede desculpas por não conseguir pegar algo, mas encerra sua fala antes de revelar o que se busca.

O insucesso é irrelevante, pois 4 sobrevive à viagem e pode continuar a levar sua vida de destino cambaleante junto de seus colegas de banda. No fim, a vida no futuro de *Retrovírus* é um perambular com metas mais incertas do que precisas e tudo isso é refletido nas instâncias técnicas do filme: seja nos cortes súbitos, na agressividade sem direcionamento da música feita por suas personagens ou nas sucessões episódicas de um roteiro que ora foca em um interesse amoroso não correspondido, ora vira seu olhar para os embates típicos de uma masculinidade adolescente. Alguns pontos já levantados podem ser problematizados, e certamente serão, mas não se pode perder de vista que a impetuosidade típica do cinema estudantil tem sua dose de engenhosidade.

Ficha Técnica

Título original: *Retrovírus*

Ano de lançamento: 2011

Duração: 15 minutos

País: Brasil

Direção: André Duarte

Roteiro: André Duarte, Leonardo Petersen Lamha

Produção: Nathalia Melo

Elenco: Felipe Vianna, Eduardo Speroni, Marcéu Pierroti, Bianca Brunstein

Referências

STEINMETZ, Cristiano José; MUELLER, Rafael Rodrigo e JEREMIAS, Talia. “Détournement situacionista às avessas: a estética do vaporwave cooptada pela extrema direita” em *LENDU: Linguagem, Ensino, Educação*, v.3, n.1, 2019.

Maurício Meireles. “O que é vaporwave, a estética criada na música eletrônica e apropriada pela nova direita” em *Folha de São Paulo*, publicada em 10/06/2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/o-que-e-vaporwave-a-estetica-criada-na-musica-eletronica-e-apropriada-pela-nova-direita.shtml> > Acesso em: 05/05/2021.



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Algoritmo (2020) e Invasão Espacial (2019)

de Thiago Foresti

por Alfredo Suppia¹

Thiago Foresti é talvez um dos jovens cineastas mais promissores no que diz respeito ao cinema brasileiro de ficção científica politicamente engajado. Seu último curta, *Algoritmo* (2020), é uma especulação distópica sobre um futuro próximo no qual o Estado policial restringe direitos, assedia, caça e elimina dissidentes políticos. Jovens que se aventuram no pensamento crítico e libertário, pelo simples fato de lerem obras “subversivas” e participarem de discussões políticas ou interrogativas sobre o sistema, tornam-se assim, alvos preferenciais do Estado policial, empoderado pelo uso de um algoritmo poderoso (talvez não muito distante de nossa realidade) que opera em uma estrutura de vigilância onipresente. A referência a obras como *1984* (1948) de George Orwell, assim como suas adaptações para o cinema e a televisão, parece natural e imediata. Filmes como *Manhã Cinzenta* (1969), de Olney São Paulo, ou *Punishment Park* (1971), de Peter Watkins, também parecem fazer parte desse criadouro cinematográfico de onde surge o *Algoritmo* de Foresti. Como bem lembra Éric Dufour:

A câmara que observa, que filma e que controla as pessoas (a videovigilância) é uma constante do cinema que se interessa pelas sociedades totalitárias ou pela transformação totalitária de uma sociedade (vimos como *Olhos de Lince* fornece uma imagem muito contemporânea da vigilância). Os ecrãs de televisão estão por toda parte, quer em *1984* de Radford quer em *Brazil*, onde o olho da câmara que tudo grava surge de maneira recorrente e obsessiva. Em *1984* vemos esse olho que observa as pessoas até em casa (desaparecimento de qualquer distinção entre o privado e o público) e do qual Winston Smith tenta escapar. Em *THX 1138*, esse olho que nem as personagens nem o espectador veem manifesta-se pela onnipresença de uma voz que se dirige aos indivíduos quando estão em casa, para dirigir o seu comportamento como se dirige o trânsito, com lemas que

¹ Professor do Departamento de Cinema (DECINE) do Instituto de Artes (IA) e do Programa de Pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail para contato: asuppia@unicamp.br

regressam um *leitmotiv* musical: “What's wrong?”, quando alguém não faz o que se espera.” (DUFOR, 2012, p. 188)

Curioso notar como Dufour não menciona o longa francês *Desilusões Futuristas (Le Couple Témoin, 1977)*, dirigido por William Klein. Paródia justamente das distopias totalitárias de filmes como *THX 1138*, onde as fronteiras entre público e privado simplesmente desaparecem, *Le Couple Témoin* de certa maneira antecipa o longa estadunidense *O Show de Truman (Truman Show, 1998)*, dirigido por Peter Weir, ao apresentar um jovem casal “modelo” que se voluntaria para viver em uma casa moderníssima, construída como cenário para um longo experimento televisionado, numa iniciativa do “Ministério do Futuro”. De toda maneira, *Algoritmo* vai muito além da câmera como ícone da vigilância totalitária. O curta consegue resumir, com efeito, uma situação de vigilância constante multimodal ou multimidiática, onde todo e qualquer instrumento de comunicação pode ser ressignificado ou re-objetivado com vistas ao controle comportamental ou ideológico. Nisso, inclusive, o filme de Foresti não parece ser radicalmente imaginativo; ele apenas extrapola um pouco, criativamente, as condições atuais de vigilância.

E talvez o motivo mais reiterado ou comum na fábula distópica desse curta-metragem seja o fenômeno das redes sociais, o acúmulo de informações sobre os indivíduos (lembre-se do caso da empresa Cambridge Analytics e as eleições no Brasil e em outros países, entre 2016 e 2018), bem como a escalada de um estado policial-corporativo de vigilância ilimitada, a exemplo do que é denunciado por Shoshana Zuboff, professora da Harvard Business School, no documentário de Jeff Orlowski, *The Social Dilemma* (2020). Zuboff é autora de *The Age of Surveillance Capitalism* (2019) e, no documentário de Orlowski, ela explica que o

“Facebook realizou o que chamou de 'experimento de contágio em grande escala'. Como usamos conselhos subliminares nas páginas do Facebook para fazer com que mais pessoas votem nas eleições de meio de mandato? E eles descobriram que eram capazes de fazer isso. Uma coisa que eles concluíram é o que sabemos agora. Podemos afetar o comportamento e as emoções no mundo real sem nunca despertar a consciência dos usuários. Eles estão absolutamente inconscientes disso”².

Nesse sentido, a distopia vigilante descrita por *Algoritmo* parece fazer eco à ideia de “totalitarização” originária de Jean-Pierre Vernant, e retomada por Éric Dufour (2012) em sua análise do cinema de ficção científica. De acordo com Dufour,

Em suma, a sociedade totalitária que hoje devemos temer (...) talvez não seja a do fascismo, do nazismo, ou das diferentes formas de sociedades comunistas após a Segunda Guerra Mundial, mas a das nossas sociedades democráticas liberais, bastante mais

² À l'original: “Facebook conducted what they called 'massive-scale contagion experiment'. How do we use subliminal cues on the Facebook pages to get more people to vote in the midterm elections. And they discovered that they were able to do that. One thing they concluded is that we know now. We can affect real-world behavior and emotions without ever triggering the user's awareness. They are completely clueless”.

discreta por não se apresentar enquanto tal, e por não ser um facto já comprovado, mas um processo que se põe em marcha – razão pela qual é melhor falar de totalitarização do que de totalitarismo. A totalitarização assenta na instalação de técnicas e dispositivos que podemos aprovar tanto mais quanto parecem, de certa maneira e de certo ponto de vista, favorecer a nossa autonomia e facilitar e melhorar a nossa vida quotidiana. Por outro lado, e sob outro ângulo, essas técnicas instauram um controle do indivíduo que, nesse sentido, já não pode dispor de si, instrumentalizado por um dispositivo em cuja instalação ele próprio participou. (DUFOUR, 2012, p. 187)

Não obstante, *Algoritmo* engendra um desfecho que acena com a resistência, possivelmente inspirado no hackerismo ou hacktivismo contemporâneo de organizações como o Pirate Bay ou jovens como a cazaquistanesa Alexandra Elbakyan, programadora e criadora do site *Sci-Hub*, que combate a voracidade capitalista de gigantes do mercado editorial científico (como Elsevier) por meio de seu trabalho de divulgação ampla e gratuita do conhecimento científico³.

Antes de *Algoritmo*, Foresti já havia dirigido o misto de documentário e ficção científica *Invasão Espacial* (2019), filme que conquistou importantes prêmios no Brasil, como o Prêmio de Melhor Edição da 47ª edição do Festival de Gramado, e teve uma carreira de muito sucesso em festivais nacionais e internacionais. Escrito e dirigido por Thiago Foresti, *Invasão Espacial* surgiu durante a gravação de uma obra institucional encomendada a sua empresa, a Forest Comunicação, especializada em ações socioambientais.⁴ A equipe esteve nos Lençóis Maranhenses e, nos dias de folga, acabou encontrando infortuitamente o “germe” do filme *Invasão Espacial*. Uma mistura de documentário e ficção científica – ou, ao menos, uma mistura de documentário e “para-ficção científica” – *Invasão Espacial* aborda o impacto da existência do Centro de Lançamento de Alcântara em terras quilombolas⁵, no estado do Maranhão. O Centro foi inaugurado em 1983 como base de lançamento de foguetes da Força Aérea Brasileira. O curta-metragem de Foresti faz amplo uso da sintaxe e da iconografia do cinema de ficção científica, a ponto de citar, com fina ironia, o filme americano *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), de Robert Wise, para tratar dessa história muito real e contemporânea de “invasão alienígena” no Maranhão. Se por um lado parece muito divertida a forma como Foresti e sua equipe lidaram com a ocupação da região da base de Alcântara – primeiro pelos militares brasileiros e, mais recentemente, pelos militares americanos –, por outro o filme acena a discursos ainda mais sinistros e premonitórios com a submissão amplamente aberta do governo Bolsonaro a Washington e Donald Trump. Um filme de dupla invasão alienígena.

Referências

³ Ver <https://sci-hub.se/>

⁴ Ver <https://www.forestcom.com.br/>

⁵ Os quilombolas são descendentes dos ex-escravos que escaparam das plantações e sobreviveram em liberdade, por sua vez das comunidades autônomas e por muito tempo considerados clandestinos ou ilegais. Desde a nova Constituição de 1988, os quilombolas são reconhecidos como cidadãos brasileiros e suas comunidades devem ser protegidas.

DUFOUR, Éric. *O Cinema de Ficção Científica*. Lisboa: Texto&Grafia, 2012.

ZUBOFF, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: PublicAffairs, 2019.



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Divino Amor

de Gabriel Mascaro (2019)

por Alfredo Suppia¹

Obs.: este texto pode conter *spoilers* do filme.

O futuro néonpentec

Divino Amor (2019), de Gabriel Mascaro, pode ser visto como um filme de ficção científica brasileiro do tipo distópico (a depender do ponto de vista), no qual a temática religiosa visita, uma vez mais, a especulação futurista – embora sob um prisma diferente do mais habitual na história do cinema brasileiro.

Conforme já comentei em outras ocasiões, o aparente “desconforto” do cinema brasileiro em especular sobre realidades alternativas, ou mesmo sobre o futuro, parece encontrar no tema da religião ou espiritualidade uma via de comunicação mais amplamente aceita. Assim, podemos observar ficção científica num número razoável de filmes espíritas, nos quais a doutrina kardecista, ou alguma crença espiritualista mais ampla, mobiliza algo da iconografia e/ou vocabulário familiares ao gênero. Filmes como *Nosso Lar* (2010), de Vagner de Assis, são exemplares nesse sentido: fazem uso de uma semântica e sintática da ficção científica – ainda que vulgares ou superficialmente – em suas fábulas espiritualistas.

Divino Amor segue uma via substancialmente diversa. O filme de Mascaro já se apresenta mais assertivamente como um filme de ficção científica logo de início, dos créditos iniciais à cena de abertura – imagens de uma festa noturna, algo como uma *rave gospel*, ao ar livre, comentada pela voz *over* de uma criança: “Era 2027. O Brasil tinha mudado. A festa mais importante do país não era mais o Carnaval. Era

¹ Professor do Departamento de Cinema (DECINE) do Instituto de Artes (IA) e do Programa de Pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail para contato: asuppia@unicamp.br

a Festa do Amor Supremo. A redenção do corpo, o sentimento mais puro. A jura do amor eterno. A grande espera pela volta do Messias.” Logo a partir dessa primeira cena é apresentado um *novum*, termo cunhado pelo crítico Darko Suvin, em seu livro *Metamorphoses of Science Fiction* (New Haven: Yale, 1980) para definir elementos narrativos que provocam o “estranhamento cognitivo” peculiar à literatura de ficção científica. Ou seja: uma ruptura, um distanciamento da realidade que o espectador implícito vivencia empiricamente. Aqui, no entanto, essa “novidade” ou estranhamento não é radical. Baseia-se numa extrapolação, relativamente simples, dado o atual estado de coisas no Brasil de 2019. A voz *over* da criança vai pontuar a fábula em diversos momentos posteriores do filme.

Divino Amor conta a história de Joana (Dira Paes), funcionária de uma espécie de cartório de registro civil. Evangélica, ela atende especificamente casais que pretendem se divorciar, e é então que sua atuação profissional se revela profundamente contaminada por suas crenças e valores pessoais. Joana atrasa processos de divórcio, tenta influir na decisão dos casais, convencê-los a permanecer juntos. Eventualmente, Joana convida seus clientes a frequentar o culto de sua igreja, a Divino Amor, onde ela e seu marido, Danilo (Júlio Machado), praticam sua fé. Em nome da família, a Divino Amor promove cultos noturnos que mesclam leituras bíblicas descontextualizadas, atividades lúdicas e sessões de autoajuda a orgias e trocas de casais (*swing*). O próprio *décor* da igreja, suas luzes néon e a presença de um porteiro, remetem ao estereótipo dos prostíbulos urbanos, de cidades como São Paulo, Rio de Janeiro ou Recife – uma pequena portinha, guardada por um segurança, com néon na fachada e iluminação difusa vazando do interior.

Enquanto Joana trabalha na repartição cuidando dos divórcios, Danilo confecciona coroas de flores para velórios. Ambos atuam profissionalmente, de certa forma, no “fim” de alguma coisa, seja o casamento ou a vida. O casal tem um firme propósito, inalcançado até então: gerar uma criança. Danilo parece ter problemas de fertilidade, e com o apoio de Joana tenta uma variedade de tratamentos. Um deles, em especial, fornece certo alívio cômico à história. O “Fertred”, que chega para o casal numa embalagem com caracteres chineses, será utilizado por Danilo com alguma regularidade. Trata-se de uma traquitana em que o usuário fica de cabeça para baixo, suspenso, com a genitália exposta a uma espécie de luz infravermelha.

Mas exatamente qual tipo de evangélico aparece retratado no filme? Conforme explica o pastor Alexandre Gonçalves (2019) no artigo “*Divino amor: filme futurista é uma crítica à hipocrisia do Brasil Evangélico de Bolsonaro*”, para o *The Intercept* (18 de Julho de 2019)², a personagem Joana representa uma religião evangélica do tipo neopentecostal, triunfalista, individualista e adepta da teologia do domínio.

Em meio ao trabalho, os cultos da Divino Amor e suas sessões de sexo grupal, parece que Joana e

² Ver Gonçalves (2019).

Danilo vêm tentando ter filhos por um bom período de tempo. A julgar pelo comportamento de Joana, esse seria seu objetivo de vida, a graça maior a ser alcançada: ser mãe. E é também a propósito desse desejo, que também é uma angústia, que o filme apresenta outra novidade, deveras curiosa: o confessionário ao estilo *drive-thru*, ou sessão de orientação espiritual ambientada numa espécie de *car wash*. Algo semelhante a um procedimento de “troca de óleo”, uma fila de carros aguarda sua vez para entrar numa pequena garagem onde, sentado em seu interior, aguarda um pastor (Emílio de Melo) com a Bíblia na mão. Lá estará Joana em seu veículo, mais de uma vez, buscando o amparo espiritual na palavra do pastor. Ela adentra o espaço coberto e, sem sair do carro, compartilha sua angústia e ganha o hino de louvor do dia – ou da noite. Os diálogos nessas cenas são particularmente intrigantes: às perguntas e angústias de Joana, o pastor responde como um prestidigitador ou cartomante, com evasivas ou palavras de efeito – algo como “para tudo você mesma sabe a resposta”. O engodo da manipulação encenado num quase *sketch* de programa cômico.

O Brasil do futuro próximo de *Divino Amor* é um país “neopentec” ou, melhor dizendo, “néonpentec”. Nem *cyberpunk*, nem *technoir*. Nem pós-apocalíptico (como na série *3%*), nem pós-apocalíptico-tropicalista (como em *Quem é Beta?*, filme de 1972 de Nelson Pereira dos Santos, ou em *Abrigo Nuclear*, filme de 1981 de Roberto Pires). Em *Divino Amor* o futuro é “néonpentec”, um futurismo onde impera a necropolítica conduzida pelo lumpen aliado a uma caquistocracia – a necrolumpencaquistocracia já no poder, atualmente. Um “símbolo” do futuro distópico muito possível e realista de *Divino Amor* pode ser buscado no pronunciamento delirante e repleto de mentiras proferido pelo presidente Jair Messias Bolsonaro por ocasião da abertura da Conferência da ONU em 2020³, quando ele não apenas negou a devastação ecológica em marcha acelerada no país, com o aval do governo federal, mas também se coloca em posição subserviente a Donald Trump e se diz engajado numa cruzada internacional contra a “crisofobia”, seja lá o que isso possa significar para ele.

O filme de Mascaro termina numa chave fantástica, não sabemos se a criança sem nome tem um pai, ou se foi gerada pelo divino espírito santo. A voz infantil, que logo na primeira cena anunciava o Brasil de 2027 e a grande espera pela volta do Messias, pode ser, em tese, a voz do próprio Messias. As conclusões acerca desse final podem ser divergentes. Segundo Gonçalves (2019), “No conflito gerado no coração de Joana com o descobrimento de sua gravidez e da ausência de traços genéticos de paternidade de Danilo, ocorre uma busca fervorosa à religião, a ponto de Joana acreditar que está grávida do próprio Deus.” Tudo leva a crer que, de fato, Joana tenha engravidado de um pai desconhecido, mas o filme não apresenta indícios inequívocos dessa hipótese mais realista. A despeito de sua forte ancoragem no Brasil de hoje, a fábula é aberta ao divino e maravilhoso.

Se por um lado a opção pela voz *over* infantil coaduna-se com a fábula – poderia ser a voz do

³ Ver Planalto (2020).

próprio salvador, reencarnado após mais de 2000 anos de espera da humanidade –, por outro uma leitura menos hiperbólica e complacente pode também ter seu lugar: a voz da criança narra um futuro em que o Brasil, nação jovem, regride ainda mais em sua maturidade. A democracia adolescente recua ao estágio da criança que apenas engatinha em 2019, ano de lançamento do filme. O ano da fábula, 2027, apresenta uma nação infanta em que os personagens carecem de qualquer propósito e autossuficiência mais definidos, vivem tutelados, devotos de uma fé embusteira que os automatiza no puro ciclo do “crescei e multiplicai-vos”. Nesse aspecto, o filme como um todo poderia ser ainda mais radical, mais detalhista na construção desse universo ficcional extrapolativo, com base na realidade que bem conhecemos hoje, a do poder da “bancada evangélica”, do movimento neopentecostal e seus tentáculos financeiros e midiáticos. O mais longe que o filme atinge é o absurdo do confessionário *drive-thru* e do próprio templo do *swing* que é a igreja do Divino Amor. Mas além das técnicas de psicodrama, atividades lúdicas e sexuais em grupo, pouco ficamos sabendo sobre os bastidores da Divino Amor – quem a criou, como é sustentada, existem muitas outras como ela? Nada disso compromete a narrativa, por óbvio, mas o roteiro, claramente voltado ao drama intimista, aguça nossa curiosidade sobre esse mundo, ao mesmo tempo tão estranho e tão próximo.

Podemos inferir, é claro, que a fábula resulta de uma escalada do estado atual de coisas, culminando numa hegemonia de poder. A situação em 2019 teria prevalecido e vingado: aquela do congresso nacional tomado por representantes políticos das bancadas dos três B (a bancada da bala, a bancada da Bíblia e a bancada dos bois), do alcance das igrejas neopentecostais na mídia, e do perdão das dívidas milionárias dessas mesmas igrejas com o fisco. O Brasil de 2027 de *Divino Amor* é uma nação renascida, infanta, onde a vida se resume aos afazeres domésticos, ao sexo em nome da família e ao culto religioso nas horas de lazer, após o expediente na repartição pública ou no pequeno negócio próprio. São raras e comedidas as cenas externas de *Divino Amor*, por motivos que podem ser atribuídos a contingências da produção, mas que fazem muito sentido no que diz respeito a seu roteiro: no Brasil do futuro, há pouco a se ver fora de casa, do trabalho ou da igreja. As raras cenas externas tiram proveito de uma certa arquitetura modernista brasileira, aquela do concreto armado que, também em seus tons de cinza, atua como metáfora e comentário ao estado de alma dos personagens nesse país distópico.

Muita coisa em *Divino Amor* parece ficar sugerida, intuída, interdita: fora de campo, fora de quadro, fora da fábula. Muitos sentidos e significados ficam entre quatro paredes, ou literalmente atrás das paredes. Mas isso é compreensível, por eventuais razões que extrapolam o filme ou o próprio fazer artístico. Vivemos tempos bicudos. Tal como se apresenta, *Divino Amor* pode ser decodificado de diversas maneiras. Uma peça dúbia, ambivalente, intrigante, em que a política fala pelos silêncios e, dentro de quatro paredes (as paredes que abafam, enjaulam as famílias), são gestados os futuros tenebrosos de um país inteiro.

Referências

GONÇALVES, Alexandre. “*Divino Amor*: filme futurista é uma crítica à hipocrisia do Brasil evangélico de Bolsonaro” em *The Intercept*, 18 de julho de 2019. Disponível em <https://theintercept.com/2019/07/17/divino-amor-critica-evangelico-bolsonaro/> . Acesso em 05/05/2021.

PLANALTO. “Discurso do Presidente Jair Bolsonaro na 75ª Assembleia Geral das Nações Unidas (ONU)” em *Youtube*, 22 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=821wal-DuEA>. Acesso em: 05/05/2021.



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Apresentação do web-livro *Antropokaos: Mostra de Ficção Científica Brasileira*

Alfredo Suppia¹

Quando a realidade beira o inexplicável, parece natural a multiplicação de obras artísticas dos gêneros fantástico e ficção científica, ou na assim chamada ficção especulativa. Vivemos uma distopia: o mundo inteiro é assolado por uma pandemia. No Brasil, essa distopia é duplicada: soma-se à ameaça da Covid-19 uma política distópica de extrema-direita que flerta constantemente com o autoritarismo, com a derrocada da democracia, com a necropolítica e com o negacionismo científico. É justamente nas condições mais adversas que a ficção científica parece mais potente. Imaginar é preciso, imaginar é necessário, imaginar é vital.

É nesse sentido que *Antropokaos: Mostra Ficção Científica Brasileira* brota do concreto cinza e árido, tal como a erva insistente que irrompe nas calçadas. Não adianta concretar: a imaginação perfura. *Antropokaos* emerge num momento oportuníssimo, e cumpre um papel relevante: a ficção científica brasileira pulsa, viva e luminosa, como um quasar irreduzível. Seus raios nos atingem com força, ressignificando nosso entorno assustador e misterioso, mas não menos intrigante e provocativo.

A curadoria da Mostra é um primor. Os filmes selecionados, tanto em curta quanto em longa-metragem, demonstram com propriedade a longevidade e a heterogeneidade do cinema brasileiro de ficção científica: uma galáxia com estrelas brilhantes e planetas curiosos. A seleção evidencia a vocação antropofágica dessa parte de nosso cinema, sua dimensão lúdico-carnavalesca, seu parentesco com a comédia, a chanchada, o folhetim, o tropicalismo, seu apreço pela quebrada e pela gente que de fato constrói o futuro com seu próprio suor. *Antropokaos* é assim um repositório para o cinema de FC do Sul, de um cinema de ficção científica tupinipunk (esse termo maravilhoso do escritor e crítico Roberto de

¹ Professor do Departamento de Cinema (DECINE) do Instituto de Artes (IA) e do Programa de Pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail para contato: asuppia@unicamp.br

Sousa Causo), um cinema antropofágico-tropicalista-especulativo, um metamorfo capaz de assumir diferentes formas e combinações: com a comédia, com o cinema *queer*, com o gênero policial, com o documentário e pseudo- documentário, entre outros amálgamas ou articulações.

A Mostra é uma das mais completas do gênero já realizadas no Brasil, reencontrando no mapa celeste a ficção científica nas chanchadas (Atlântida, Herberts Richers), nos filmes dos anos 1960 e 70 (Cinema Marginal, Boca do Lixo e cinema experimental brasileiro). Estamos falando de cineastas como Carlos Manga, Victor Lima, Eduardo Coutinho, Carlos Pedregal, Alberto Pieralisi, e Olney São Paulo, entre outros realizadores. O panorama mais recente do cinema do gênero oferecido por Antropokaos é extremamente ilustrativo da autonomia deste na produção brasileira: a nave continua no curso e com força nos motores. São alguns dos melhores curtas e longas-metragens lançados nos últimos tempos, representativos de diferentes gerações de cineastas e regiões do Brasil. Representam também os novos rumos do gênero no contexto mundial: algumas das obras são notadamente identificadas com o Afrofuturismo, com o Futurismo Indígena e com o Futurismo *Queer* ou LGBTQ+. Uma produção que precisa ser conhecida – e reconhecida.

E uma Mostra tão colorida, versátil e irreverente não poderia deixar de ter um catálogo à altura, com textos e ensaios igualmente provocativos, tensionadores e interrogativos. Afinal, para onde ruma essa nave intergaláctica que é o cinema brasileiro de ficção científica? Quais nebulosas, constelações e planetas ainda está por visitar? Por isso é um prazer e um orgulho apresentar este volume que colige textos equivalentes a sondas interplanetárias: cada autor, a seu modo, investiga o cinema de ficção científica no Brasil e no mundo, e não se furta a desconfiar das enigmáticas emissões que se propagam nas fronteiras desse universo. São textos sobre filmes brasileiros ou estrangeiros específicos, sobre viagens no tempo e no espaço, sobre a filosofia do gênero, sobre seus impactos em nossa cultura e em nossas vivências, sobre subjetividade, experimentação, identidade, territorialidade, imaginação, sonho e pesadelo, distopia e utopia, ordem e caos. Nada mais oportuno. A nave espacial do cinema brasileiro de ficção científico segue viajando -- e despeja suas sondas. Que elas investiguem os mais fantásticos planetas, e que todos possamos repensar o nosso a partir desses sonhos coletivos ao sul do Equador.

* O livro foi organizado por Lea Moneiro et al. Belo Horizonte: Maria Cecília Silva Lobo Lima, 2021, p. 6-7. Disponível em <https://antropokaos.com.br/livro/>



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Arte da capa — Zanzalá - vol. 6, n. 1

Eryk Souza

