



**CAMINHOS QUE SE BIFURCAM:
OS ISMOS E PUNKS NA FICÇÃO
ESPECULATIVA BRASILEIRA**

ZANZALÁ - REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS SOBRE GÊNEROS
CINEMATOGRAFICOS E AUDIOVISUAIS Nº1 V.8

Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais é a primeira revista acadêmica brasileira, *peer-reviewed*, dedicada aos estudos de gêneros em suas múltiplas plataformas ou manifestações: prosa, poesia, cinema, televisão, teatro, música, *videogames*, etc. Trata-se de uma publicação vinculada ao grupo de pesquisa (CNPq) GENECINE (Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais), sediado no Depto. de Multimeios, Mídia e Comunicação do Inst. de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O título da revista homenageia um romance fundamental na história da literatura brasileira de ficção científica: *Zanzalá e O Reino do Céu* (1949), de Afonso Schmidt. Na obra de Schmidt, Zanzalá é o nome da cidade utópica erguida em um vale situado no sopé da Serra do Mar – onde o autor nasceu em 1890. O romance de Schmidt foi publicado pela primeira vez em capítulos no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 27 de fevereiro de 1928. Em 1949, o romance completo foi lançado em volume único pela editora Clube do Livro. Zanzalá também significa “flor de Deus”, nome dado à flor “aleluia” que floresce no coração da Serra do Mar.

ISSN 2236-8191

Site

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

E-mail

revistazanzala@gmail.com

Editores

Alfredo Suppia
Universidade Estadual de
Campinas, Brasil
asuppia@unicamp.br

Luiza Lusvarghi
Universidade Estadual de
Campinas, Brasil
luiza.lusvarghi@gmail.com

Pedro Maciel Guimarães
Universidade Estadual de
Campinas, Brasil
pedro75@unicamp.br

Theresa Medeiros
Universidade Federal de Juiz
de Fora, Brasil
theresa.medeiros@uff.br

Editores associados

Carolina de Oliveira Silva
Edson Pereira da Costa Júnior
Ester Marçal Fér
Isabella Ricchiero Stefanini
Luiz Felipe Baute
Lucas Procópio Caetano
Matheus Mendes Schlittler
Natasha Romanzoti

Revisão de textos

Alfredo Suppia
Carolina de Oliveira Silva
Isabella Ricchiero Stefanini
Matheus Mendes Schlittler
Natasha Romanzoti

Transcrição de textos

Matheus Mendes Schlittler

Edição de vídeos

Carolina de Oliveira Silva
Matheus Mendes Schlittler

Vinhetas

Alfredo Suppia
Roberto Causo (ilustração)

Capa

Santinelli Projetos Editoriais
Alfredo Suppia
João Queiroz (ilustração)

Projeto Gráfico

Isabella Ricchiero Stefanini
Luiz Felipe Baute

Diagramação

Santinelli Projetos Editoriais
Isabella Ricchiero Stefanini

Sumário

Editorial

- 4 *Caminhos que se bifurcam: os ismos e punks na ficção especulativa brasileira*
Alfredo Suppia e Carolina de Oliveira Silva

Autores convidados

- 8 *Futurism and Genre Genesis in Brazilian Science Fiction*
Patrick Brock
- 19 *De onde vem e para onde vai o amazofuturismo?*
Vitor Castelões Gama

Artigos

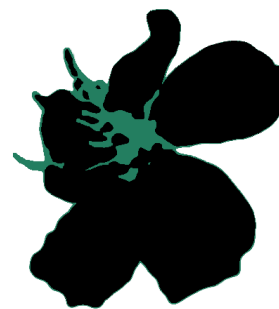
- 37 *Violência e necropolítica em Bacurau: processos de descolonização e ecos da contracultura*
Thiago Gomes e Cláudio Rodrigues Coração
- 60 *Piritas Siderais: tupinipunks na aldeia global*
André Rodrigues de Carvalho, Bernardo Bueno
- 82 *Trilha sonora do futuro: especulação na música eletrônica e sua relação com a ficção científica*
Leonardo Porto Passos e José Fornari
- 103 *Ainda o Tupinipunk, muitos anos depois...*
Roberto de Sousa Causo
- 105 *Tupinipunk – Cyberpunk Brasileiro*
Roberto de Sousa Causo
- 120 *O Estado da Arte*
Roberto de Sousa Causo

Entrevista

- 130 Kênia Freitas
- 131 Mariano Paz
- 132 Matheus Moura

Artista convidado

- 133 João Queiroz



Caminhos que se bifurcam: os ismos e punks na ficção especulativa brasileira

A oitava edição da *Zanzalá* investiu em inúmeros olhares e possibilidades de celebração das diversidades regionais e culturais do Brasil: os *ismos* e os *punks* aludidos parecem ocupar muito mais espaço nas produções artísticas do que o título de nosso dossiê seria capaz de abarcar.

O conceito de “ondas” utilizado para entender as transformações da ficção científica (FC), fantasia e horror brasileiros é algo que vem habitando textos acadêmicos e debates desde a década de 1970, pelo menos no que se refere aos estudos ligados à literatura fantástica. O esforço de periodização desse conceito encontra no escritor, editor, pesquisador e convidado deste número, Roberto de Sousa Causo, um dos autores que mais detalha e desenvolve o panorama de cada “onda” da ficção especulativa ou narrativa fantástica brasileira, no âmbito de uma história da literatura nacional do gênero em seu magnífico livro *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil* (Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003).

Ao pretender organizar as produções de maneira mais didática, aponta-se para a própria complexidade da FC, fantasia e horror que, dentro dos estudos acerca dos gêneros audiovisuais, revelam-se notoriamente dinâmicos, movediços e constantemente mutáveis no processo histórico, como bem aponta Rick Altman em *Film/Genre* (London: British Filme Institute, 1999).

Mesmo que a ideia de “ondas” possa ajudar a organizar as abordagens, é preciso lembrar que elas também estão em constante movimento em um “mar” repleto de temas, inspirações e linhas de força, aglutinadas de forma coesa ou não, não raro tendendo a apresentar diferentes modos de se encarar o mundo. E aqui entram os *ismos* e *punks*, sufixos com amplo e profundo impacto em nossas sociedades contemporâneas. *Ismos* e *punks* não são coisa exclusiva de europeus ou estadunidenses, são “chaves de leitura” eventualmente adotados por diferentes grupos, artistas

e/ou críticos de arte.

Nesse sentido, ao tomarmos emprestado o pensamento de Donna Haraway em “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial” (2009), que propõe perspectivas potentes para a construção de mundos cada vez menos organizados em função de dominação, a possibilidade de uma “novíssima onda” formada por novos *ismos* e *punks* merece atenção, na medida em que surge como um lugar(es) estratégico(s) para a representatividade de maiorias e/ou minorias marginalizadas, culturas contra-hegemônicas e modos de vida alternativos. Assim, para investigar e percorrer esses caminhos cada vez mais bifurcados por suas inúmeras necessidades de dizer, ver, mostrar e conhecer, apresentamos neste número trabalhos que dialogam com as mais diversas mídias.

Na seção “Artigos acadêmicos” é possível ler “Trilha sonora do futuro: especulação na música eletrônica e sua relação com a ficção científica”, de Leonardo Porto Passos e José Fornari, texto que explora a relação entre a música eletrônica e a FC. Já em “Piritas Siderais: Tupinipunks na aldeia global”, de André Rodrigues de Carvalho e Bernardo Bueno, discute-se como a identidade brasileira é retratada no tupinipunk a partir da análise da novela *Piritas Siderais* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994), de Guilherme Kujawski. Ao adentrar o terreno do cinema brasileiro, o texto “Violência e Necropolítica em Bacurau: processos de descolonização e ecos da contracultura”, de Thiago Gomes e Cláudio Rodrigues Coração, busca compreender como as categorias de necropolítica e descolonização aparecem no filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. O argumento dos autores se concentra na violência como fator fundante das subjetividades, na apropriação de códigos dos gêneros *Hollywoodianos* como subversão e, finalmente, discute aspectos de uma possível recuperação da contracultura brasileira.

Nessa mesma seção ainda contamos com ensaios de mais dois autores com pesquisa atuante no campo dos estudos da FC brasileira. Vítor Castelões Gama propõe uma retrospectiva histórica do termo amazofuturismo no ensaio intitulado “De onde vem e para onde vai o amazofuturismo?”, trabalho que descreve os problemas de definição do termo/movimento, por vezes inclinada ao exotismo. Por outro lado, Gama enfatiza a multiplicidade da Amazônia e traz como objeto de análise a tetralogia composta por quatro romances de Benedicto Monteiro, *Verde vago-mundo* (Brasília: EBRASA, 1972), *O minossauro* (Rio de Janeiro: Novacultura, 1975), *A terceira margem* (Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983) e *Aquele Um* (Rio de Janeiro: Editora Marco Zero; PLG, 1985). Em “Futurism and genre genesis in Brazilian science fiction”, de Patrick Brock,

o autor aborda, a partir do subgênero sertãopunk o colonialismo do regionalismo brasileiro, resultante na criação de uma identidade para a região Nordeste que é agora questionada e argumentada a partir da fusão entre motivações políticas e intervenções no gênero da FC, formando assim uma das infraestruturas do próprio futurismo.

Roberto de Sousa Causo, por sua vez, cedeu-nos gentilmente seus textos originais sobre a corrente da FC literária brasileira que ele nomeou “tupinipunk” pela primeira vez nos anos 1990, uma das primeiras apostas na identificação de um movimento (coeso ou não) dentro do gênero. Assim, este volume de Zanzalá apresenta os textos fundadores do tupinipunk de Causo em versão “fac-símile” – o primeiro “Tupinipunk – Cyberpunk Brasileiro” (1996), apresenta-se a favor desse subgênero, percorrendo o caminho dos fanzines que em meados de 1990 eram o principal meio de interlocução da comunidade brasileira de FC. Já em “O Estado da Arte: Ficção Científica Tupinipunk” (2015), Causo registra a sua perplexidade diante da sobrevivência do tupinipunk até o século XXI, o que atestaria não só a sua aproximação com a cultura modernista, mas também a eventual renovação de seus conteúdos.

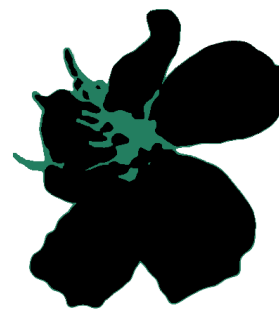
Esta edição também conta com conteúdos audiovisuais na seção “Entrevistas”: o cineasta Matheus Moura fala sobre o seu curta-metragem *Ditadura Roxa* (2020), em que a sociedade é dividida entre as pessoas “roxas”, privilegiadas, e as pessoas “verdes”, trabalhadores e/ou indivíduos marginalizados. Nesse entremeio está Yeda, uma mulher verde que vive um paradoxo entre permanecer subalterna ou ascender socialmente. Na segunda entrevista, a pesquisadora Kênia Freitas conta a história do surgimento do termo Afrofuturismo, assim como suas readaptações e deslocamentos, pontuando sobre artistas, autores e autoras importantes para o desenvolvimento do conceito como Mark Dery, Kodwo Eshun, Alondra Nelson, Ytasha Womack, John Akomfrah e outros/as. Freitas destaca a tentativa de colocar a pluralidade no futuro por meio de imaginações que não apenas retomam ideias do passado mas que partem de lugares, traumas e opressões que estão em constante movimentação. A entrevista com Mariano Paz (University of Limerick, Irlanda) explora o tema do “Cinema de Ficção Científica do Sul: o caso argentino.” Paz investiga uma seleção de filmes menos focados no espetáculo e mais voltados à especulação por meio da alegoria política que é revisitada por cineastas locais (i.e. da América do Sul), demonstrando que as fronteiras entre a alta cultura e a cultura popular estão cada vez mais indiscerníveis. As vinhetas dos conteúdos audiovisuais trazem uma ilustração original de Roberto Causo que remete ao seu tupinipunk e à FC dos Fanzines dos anos 1990.

Finalmente, o amazonense João Queiroz é o artista convidado que nos agracia com suas imagens fantásticas (capa e ilustrações), tornando esses mundos imaginados mais palpáveis e saborosamente sedutores em sua visualidade polimórfica, antropofágica, talvez um tanto quanto barroca. Queiroz é geralmente citado como o principal inspirador, por meio de suas ilustrações, do amazofuturismo na FC brasileira, subgênero ou “movimento” que mistura a cultura dos povos originários com as estéticas do *cyberpunk* e/ou *solarpunk*, visando um futuro em harmonia com a natureza.

Esperamos que os caminhos percorridos nas reflexões gerem mais bifurcações e possibilidades de diferentes e enriquecedoras experiências do ver, ouvir e sentir, todas elas provocadas por nossa instigante ficção especulativa brasileira, em suas múltiplas e variadas formas. Boa viagem!

Alfredo Suppia
Carolina de Oliveira Silva

Equipe Editorial Zanzalá



Futurism and Genre Genesis in Brazilian Science Fiction

Futurismo e gênese de gênero na ficção científica brasileira

Patrick Brock¹

Abstract

The recent emergence of futurism movements seeking agency over the imagination of the future often has the communities of readers and writers of science fiction as one of its pillars. Its proponents seek to stake their claim on a new movement by mobilizing the SF community and the memory work of fandom but whether they can achieve enough critical mass to enact broader collective action is uncertain. Taking as example the sertãopunk subgenre of Brazilian SF, this paper will discuss the internal coloniality of Brazilian regionalism that resulted in the creation of a spatial identity for the northeast region now being challenged, before arguing that political intent is merging with genre intervention to form one infrastructure of futurism.

Keywords: Brazilian Science Fiction; Futurism; Genre Studies; Fandom.

Resumo

O surgimento recente de movimentos futuristas buscando ter voz sobre a imaginação do futuro, frequentemente usam as comunidades de leitores e escritores de ficção científica como um de seus pilares. Seus proponentes querem assumir a autoria de um novo movimento, mobilizando a comunidade de FC e o trabalho de arquivamento dos fãs, mas há dúvidas se conseguirão atingir massa crítica suficiente para efetuar mudanças coletivas mais amplas. Tomando como exemplo o subgênero sertãopunk, este artigo discutirá o colonialismo interno do regionalismo brasileiro que resultou na criação de uma identidade espacial para a região Nordeste, que agora é questionada, e argumentará que a motivação política vem se fundindo com intervenções no gênero na FC brasileira para formar uma das infraestruturas do futurismo.

Palavras-chave: Ficção Científica Brasileira; Futurismo; Estudos de Gêneros Literários; *Fandom*.

¹ Doctoral Research Fellow at the Faculty of Humanities of the University of Oslo. Develops research as part of the multidisciplinary project CoFutures: Pathways to Possible Presents and looks into futurism in Latin America, particularly concerned with the Afrofuturism movement in Brazil and its implications for cultural production and regeneration, racial identity, and resistance to authoritarianism. E-mail: patribro@uio.no.

Introduction

Sertãopunk emerged in Brazil very recently as a science fiction (SF) subgenre proposing a speculative aesthetic that empowers the culture, geographies, and peoples of the country's northeast region while rejecting stereotypes. This proposition carries some resemblance to the goals of Afrofuturism, an aspect its own creators recognize, as well as a direct relationship with digital culture. Through a mapping of the historical and political context of Brazilian regional prejudices, connected with an analysis of the fandom activism involved in sertãopunk, the process becomes fertile ground not only for discussing genre dynamics within contemporary SF but also the mechanics of today's futurisms as politico-aesthetic social movements².

Antonio Gramsci's *Southern Question* essay from 1926 offers a starting point to consider the northeast of Brazil as a spatial construction of identity, as proposed by Durval Muniz de Albuquerque Jr. in *The Invention of the Brazilian Northeast* (2014). The relationship between Gramsci's considerations about Italy and the northeast has been explored before (SANTOS, 2017) and this essay argues that it serves well the historical context of Brazil and the spatial construction hypothesis³, which are critical to perceive the decolonial motivation that fuels sertãopunk. Gramsci wanted to find a way of overcoming internal divisions and encouraging the creation of intellectuals from the working classes who could mediate an understanding of the need for revolution. In the process, he realized the role that Italian intellectuals of the underdeveloped south had played in convincing migrant workers to agree with hegemonic thought imposed by the industrialized north and their allied elites in the south, which made the working-class act against their interests (CONELLI, 2019). Internal colonialism played a role back then and in today's Brazil: like those in the north of Italy early in the twentieth century, Brazilians from the wealthier parts of the country stereotype and hold prejudice against people from the northeast as a way of escaping their inferior position in the global colonial order by making the regional "others" their subalterns. A scene in *Bacurau* (2019), a movie that has been connected to an emerging aesthetic of a science-fictional Northeast (ARAÚJO, 2020), illustrates this relationship clearly: when the southern Brazilians who are guiding the gang of foreign white hunters preying on the inhabitants of the namesake northeast town try to argue that they are different from the locals because the south of Brazil is white, they

² This result is part of a project that has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation program (grant agreement No. 852190).

³ Santos later sought to use the Gramscian framework to challenge Albuquerque Jr.'s propositions about the Northeast.

are met with a resounding laugh.

Like Gramsci's southern Italian intellectuals, previous artistic movements in Brazil also sought a voice in regional representation. During the 1920s, while writers and artists in southeast Brazil embraced modernism and Italian futurism (SARTOR, 2012), being inspired by European avant-garde movements to propose cultural hybridization as a nationalistic element, those in the northeast sought to empower their region's culture in reaction to foreign influence and birthed a literary movement known as Regionalism. Although it led to a politicized cry against social injustice and environmental problems, it also reinforced the vision of the northeast as a backward semi-arid region by depicting its numerous social problems and forced migrations due to droughts (ALBUQUERQUE JR., 2014, p. 138). In addition, roving gangs of bandits in the early 20th century also contributed to a conception of the region as lawless. Gang leaders like Lampião and his *cangaceiros* captured the national interest when the media sensationalized their actions. *Cangaço*, as the movement of roving gangs of the late nineteenth and early twentieth century became known, consolidated itself in the cultural imagination as a form of resistance against social injustice, since the gangs were remembered as acting kindly toward the poor. Nevertheless, they often committed violent crimes and clashed with other armed men employed by wealthy landowners. Virgulino Ferreira da Silva (1897-1938), known as Lampião, was the best-known example: he could fire a lever-action rifle so fast it resembled a lamp, hence his nickname. According to his legend, the once prosperous cattle rancher became a bandit after a land conflict that expelled his family from their farm. Historian Eric Hobsbawm wrote about him in the book *Bandits* (1969) while arguing his theory of social banditry. He noted the underlying ambiguity of the gangs, seeing them less as social warriors and more as avengers who earned respect from showing that the poor could also exert power through violence. More detailed assessments of the historical record shows that *cangaceiros* were less socially conscious than thought and might even have presented hurdles to the formation of a revolutionary class⁴.

Élise Grunspan-Jasmin (2006) argues that Lampião was the first *cangaceiro* to cultivate his image both through fashion and modern technologies like the press and photography. Furthermore, his legend and creative way of dressing up, itself an aesthetic proposition (ALENCASTRE, 2010), later became material for an essential film in the Brazilian cinematic movement known as Cinema

⁴ For more on the discussion, see Linda Lewin's *The Oligarchical Limitations of Social Banditry in Brazil* (1979).

Novo in the 1960s, Glauber Rocha's *Black God, White Devil* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964). Together with the region's spiritual tradition of Christian pilgrimage and its social injustices, the film further cemented some northeast's tropes in the country's cultural imagination, particularly in its amalgamation of Eisensteinian montage and Cordel Literature⁵ ("Literatura de Cordel"), not to mention local archetypes incarnating political discourses, such as the *cangaceiro*, the professional killer, the prophet, the priest, and the *retirantes*, as economic migrants affected by the region's cyclical droughts are known. Like Italy in the early twentieth century, these migrants provided an unskilled labor force for the rapidly developing southeast region in the same period, which consolidated their subaltern position in the national imaginary.

Politicized SF and technology

While *sertão* is an evocative concept connected to both a biome of Brazil's Northeast (which in fact contains more biomes including savannah and Atlantic forest) and a space in the Brazilian cultural imagination, the SF subgenre suffix comes from cyberpunk, another science fictional current with an older history dating back to the 1980s. It represented a major renewal moment for Anglophone SF by blending counterculture with dystopia, emerging data technologies of the time, man-machine interactions, and a transgressive political impulse⁶. It often depicts the combination of high technology and breakdown in the social order with noir and crime fiction elements.

Brazilian SF already has a tradition of creativity in subgenres (SILVA, 2021) ranging from "tupinipunk" in the 1990s⁷ to macumbapunk and cyberfunk⁸, which appeared more recently among

⁵ Cordel literature, whose name comes from the strings in which the chapbooks would be displayed for sale, is an example of folk culture expressed through narrative poems and derived from the Portuguese colonial tradition. The language often is vernacular while topics are diverse, ranging from social or political commentary to even hybrids of SF and local culture, as in the cordel "Alien and Predator against Lampião," in which the franchised monsters of Hollywood are pitted against the legendary northeast bandit. The booklet is available on amazon.com.br. See: <https://www.planocritico.com/critica-alien-e-predador-vs-lampiao-a-batalha-mais-horripilante-do-universo/>. Accessed on 01/08/2022.

⁶ See: <https://sf-encyclopedia.com/entry/cyberpunk>. Accessed on 01/08/2022.

⁷ SF writer and scholar Roberto de Sousa Causo discussed the term in 1996 in his fanzine *Papêra Uirandê Especial* and has sought to develop it since then. Silva (2021) establishes Causo's creation of the subgenre in 1989 and draws a parallel with the Anthropofagic Manifesto of Brazilian Science Fiction, by Ivan Carlos Regina, from 1988, which raised the political tone of the discussion around the Brazilian genre. As part of this broader debate about the national character of Brazilian SF, tupinipunk takes the task of blending elements of the local culture with cyberpunk aesthetic and tropes but without artificiality. In essence, like other efforts and discussions in Brazil at the time and in the early 2000s, it sought to counter cultural hegemony with creative freedom.

⁸ Fábio Kabral created macumbapunk, while Lu Ain-Zaila coined cyberfunk.

Afrofuturist writers. Another recent example of Brazilian genre creativity is Amazofuturism (GAMA; GARCIA, 2020), although it also suffers from its share of essentialization and cultural appropriation. Brazilian SF also has grown more diverse and politically engaged in the last few years. Through recent manifestos that also demarcate territory within the genre, authors called attention to the need to be more inclusive, configuring another “wave” as the evolution of Brazilian SF has been traditionally demarcated (SILVA, 2021) – the first wave encompassing the beginnings of SF in the country in the nineteenth century and ending in the 1970s, as established by Causo (2003, pp. 297-298) followed by a second wave from the 1980s and the third wave in the late 1990s to early 2000s. While the second wave had a strong influence from the golden age of cyberpunk in Anglo-American fiction, the third wave became more political and started questioning the very “Brazilianess” of the country’s SF, as well as issues of identity and representation.

The manifestoes of the third wave problematized SF’s relationship with foreign influences and why Brazilian readers and writers of the genre did not give their characters Brazilian names, for instance. Manifesto AntiBrasilite, written by Osiris Reis and others, exemplifies the trend. Showing a sophisticated awareness of the cultural imperialism of SF, it calls for creative freedom for Brazilian writers without imposing nationalistic limits. The manifesto⁹ equates “brasilite” with a cultural illness imposing standards and limitations on Brazilian creators while reinforcing the supremacy of SF and fantasy from Anglo-American authors; it then calls on the local community of SF writers and readers to treat their production seriously. Silva (2021) argues that the fourth wave seems to have overcome this identity crisis and feels at home celebrating what makes Brazilian genre literature unique.

Another development driving the trend in Brazil and other Global South countries is the drop in the marginal cost of telecommunication and computing, which facilitated dissemination for SF communities and social activists alike. Online magazines, e-books, and social media are becoming spaces of publication and debate without the traditional editorial gatekeepers. I contend that the ease of publication is accelerating the genre’s evolution, as shown by the smaller distance between the third and the fourth wave of Brazilian SF (less than a decade, according to Silva) and experiments like sertãopunk¹⁰. The internet has been playing a growing role in Brazilian SF since

⁹ See: <https://mapc.medium.com/manifesto-antibrasilitite-f7ff0aa9d14d>. Accessed on 01/08/2022.

¹⁰ Silva (2021) thus delineates the shape of this fourth wave: “Among other points, this Fourth Wave may be understood by the affirmation and celebration of Brazilian sociocultural and regional diversities, formalized both by a deeper

the early 2010s (RÜSCHE and FURLANETTO, 2018). Its importance became evident when sertãopunk proponents fought back against what they considered to be stereotyped characterizations and cultural appropriation attempts using the imagined northeast as inspiration but dressing it with a techno-aesthetic, including by taking the social banditry trope of *cangaceiros* and giving it a cybernetic work-over¹¹ or using the northeast as an exoticized scenario for SF by authors from other regions of Brazil.

Technology is a critical element for the process described here, both philosophically and practically. Science fiction operates with science and technology, and the latter can be theorized as both poison and cure, as French philosopher Bernard Stiegler argued based on the earlier recovery of the term *pharmakon* by Jacques Derrida (CROGAN, 2010). According to Stiegler's proposition, culture and art could be the catalyst to help us break away from the domination of the digital by cognitive capitalism and its "symbolic misery" programming individuals to become consumers. Technology can help synchronize individuals with the collective for positive change, but in accordance with the idea of cure and poison, this process of independent publishing happens with the tools of capitalism – monopolistic platforms like Amazon.com and US-owned social media sites. Nevertheless, the process still makes the community of readers and writers the gatekeepers of the genre, transforming form and content.

One aspect that exemplifies the cultural struggle taking place online is that while G.G. Diniz, Alan de Sá and Alec Silva were conceiving and disseminating the term sertãopunk, others tried to name the emerging aesthetic as cyberagreste (ARAÚJO, 2020). Diniz raised issue with the perceived erasure of her authorship by the "cyberagreste" essay about the emerging subgenre published by *Fantástica 451*, an independent online magazine focused on SF essays and reviews. The magazine issued a correction after sertãopunk's proponents mobilized the SF community using social media¹². Another independent SF publication, *Eita!*, focused on Brazilian SF in translation, also was criticized for a cover perceived as fetishizing a *cangaceiro* stepping out of a portal alongside a jaguar and into an Orientalized neighborhood¹³. The cover was later changed¹⁴.

presence in literary scene of black writers linked to Afrofuturism and by the rise of movements such as Amazofuturism and Sertãopunk."

¹¹ See: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2057180467744624&type=3>. Accessed on 01/08/2022.

¹² The thread <https://twitter.com/fantastika451/status/1344732674250993667> helps understand the controversy (in Portuguese). Accessed on 01/08/2022.

¹³ See: <https://www.eitamagazine.com/issue/2020/12/23/issue-0-released.html>. Accessed on 01/08/2022.

¹⁴ See: <https://www.eitamagazine.com/issues/zero/>. Accessed on 01/08/2022.

Abigail De Kosnik (2016) studied online communities of fans to understand how their archival work helped preserve elements within digital culture's high instability and found it constituted a form of collective effort whose longevity surpassed the uncertain lifespan of the media. By gathering to discuss how to build archives and encouraging the community to compile works that went against heteronormative and white cultural hegemony, fandom shaped its own cultural environment. Therefore, the activism of sertãopunk can be considered an example of this process. Although its proponents were criticized as being overtly political or politically correct when complaining about essentialization in the SF community¹⁵, they were able to generate enough debate about what constitutes SF from northeast Brazil.

Contemporary SF from the Global South has been showing a tendency to play with tropes and forms of the genre in ways that set up spaces for imagining different futures, in a dual decentering of form and content that seeks the new while commenting on the aspects of SF that stop that transformation (O'CONNELL, 2019, p. 695). In addition to asserting control over representation in a spatially constructed identity, sertãopunk's confluence of self-publishing, political intent, and genre intervention results in a fluidity of narrative genres that denotes the lack of commercially minded editorial gatekeeping. Diniz's short story *Os olhos dos cajueiros* (Diniz et al, 2020) blends sexuality, police procedural, ecology, SF tropes and post-apocalyptic reconstruction to narrate a murder investigation at a university in Fortaleza (capital of Ceará) in the future where the city "fluctuates" after a non-specified deluge. The murder takes place inside a laboratory where scientists try to communicate with cashew trees and is probed by a lesbian prosecutor who feels free to express her sexuality and at ease to subvert political cronyism, which sertãopunk's creators consider one of the top challenges of the region (Diniz et al, 2020). Another story by Sá, *Schizophrenia*, narrates an underground laboratory where Western science conducts unethical experiments with an advertising worker. The psychedelic drugs become a catalyst for an eruption of repressed sexuality where the subject learns to co-exist with his hallucinating reality.

Within this process of digital publication described above, which in the case of sertãopunk involves both politically oriented artistic production and genre transformation, understanding boundary objects as tools for the community of readers and writers of SF becomes vital (RIEDER,

¹⁵ See: <https://amaranganha.wordpress.com/2019/09/15/cyberagreste-quando-a-problematizacao-prejudica-a-literatura/> and <https://anchor.fm/tavernadolugarnenhum/episodes/Miscelnea---Sertopunk--Cyberagreste--Literatura-de-Gnero-Nacional--Politicamente-Correto--Lugar-de-Fala-e-Movimento-Armorial-ehcchb>. Accessed on 01/08/2022.

2017, p. 29). The term itself comes from science and technology studies, as researchers sought to understand how knowledge was assimilated and negotiated collectively by communities of practice. In this sense, boundary objects are ways in which communities negotiate meaning and solve problems together, making them powerful tools for social activism and assemblages (creation of new objects or concepts from unrelated and related ones, with great fluidity, exchangeability, and multiple uses). Therefore, their literary works, images, and manifestos become boundary objects themselves when used by different communities for collaborative work. Like their scientific counterparts, they are plastic enough to adapt to local needs and constraints of the several parties employing them, yet robust enough to maintain a common identity across sites (STAR; GRIESEMER, 1989). Therefore, the boundary-setting work of those trying to establish new genres is both part of the process of SF and proof of its malleability within a mutually recognized core.

Conclusion

Recent research on futurism argues that such movements are the “change that generates change” (CHATTOPADHYAY, 2021). Futurisms may borrow from SF or be more intimately connected with it or not, because “they are not fiction and do not seek cognitive estrangement: they seek cognitive reconstruction” (CHATTOPADHYAY, 2021). Still, all of them seek to take agency over the imagination of the future and their representation – sertãopunk, for instance, aims to break through with the hegemonic thinking that essentializes the region. Its proponents don’t precisely position themselves as transformative agents for all of Brazil’s society, nor its capitalist system. Their work is more subtle and operates in the cultural realm, being inspired by the physical and human geography of the Northeast as a region that produces culture as well as innovation, development, ideas, and technology amid a varied ecosystem, fighting the assumption that it is a chronically underdeveloped ecological and intellectual desert.

Because of the merger of political context and genre intervention, I contend that sertãopunk is a politically oriented artistic movement: a futurism. The confluence of artistic creation and political activism enacts utopia in the present by taking charge of the imagination of the future within an aesthetic framework that generates affect – the techno-sublime described by Istvan Csicsery-Ronay (2008)¹⁶ – and political proposition. Not only this accelerates genre

¹⁶ “In a sense, the sf sublime has become a ‘realistic’ discourse. It reflects a social world that has been saturated with

developments but makes the whole community of readers and writers a more diverse and inclusive space operating autonomously. As Gramsci dreamed, it is a genuinely organic intellectuality, but what will determine its survival, setting it apart from other foundational claims by aesthetic movements that descended into obscurity, is the degree of acceptance and transformation of dominant culture it achieves. Blending the work of SF with that of social transformation is an attractive proposition because of the notoriety it can deliver to its proponents, but the autonomic character cuts both ways. Collectivity is at the genesis and could well be the grave of sertãopunk, and only the temporal/acceptance axis will tell. But the genre genesis process remains.

References

ALBUQUERQUE JR., Durval Munizz. de. *The Invention of the Brazilian Northeast*. Durham: Duke University Press, 2014.

ALENCASTRE, Fernando Salgado. *A cor que invadiu o sertão: luxo místico e riqueza marcam a estética do Cangaço*. Pesquisa Fapesp, no. 176, October 2010. Available in: <https://revistapesquisa.fapesp.br/a-cor-que-invadiu-o-sert%C3%A3o/>. Accessed on 3 November, 2021.

ARAÚJO, Rogério. “Um convite de viagem para Bacurau sob o viés do sertãopunk”. *Fantástica 451*. V.3 2020. Available in: <https://fantastika451.com.br/2020/12/v-3-2020>. Accessed on 3 November, 2021.

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

CONNELLI, Carmine. “Back to the South: Revisiting Gramsci’s Southern Question in the Light of Subaltern Studies”. In: *Antonini et al. Revisiting Gramsci’s Notebooks*. Leiden, The Netherlands: Brill, 26 Nov. 2019. Available in: <https://doi.org/10.1163/9789004417694> Accessed on 3 November, 2021.

CSICSERY-RONAY, Istvan. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Wesleyan University Press, 2008.

CHATTOPADHYAY, Bodhisattva. “Manifestos of futurisms”. *Foundation 139*, 50.2 (Summer 2021). Available in: <https://www.proquest.com/docview/2580076891>. Accessed on 3 November, 2021.

technosublime narrative/image systems that adopt the language sf itself has cultivated. Advertising and media, political propaganda, and the justifications of grand public works and experiments use the emotional charge of awe and reconsolidation in technoscience to create assent and to prevent dissent, reveling in the ecstasy of control, applying the poetics of fiction to the construction of society. SF has, more than any other contemporary discourse, cultivated the motivating concepts of the global transformation of natural existence into a system of interlocking technical systems, the empire of technoscience. The sf sublime emphasizes the dramatic arc of the technosublime: recoil at the unutterable power and extension of technology, and recuperation through ethical judgments about its effects in the future.” (CSICSERY-RONAY, 2008, p. 161).

CROGAN, Patrick. “Bernard Stiegler: philosophy, technics, and activism”. *Cultural Politics*, 1 July 2010; 6 (2): 133–156. Available in: <https://doi.org/10.2752/175174310X12672016548162>. Accessed on 3 November, 2021.

DE KOSNIK, Abigail. *Rogue Archives: digital cultural memory and media users*. Cambridge: The MIT Press, 2016.

DINIZ, G.G.; Sá A.; SILVA, Alec. *Sertãopunk: histórias de um Nordeste do amanhã*. Kindle Edition, 2020.

GAMA, Vítor Castelões; GARCIA, Marcelo Velloso. “Amazofuturism and Indigenous Futurism in Brazilian Science Fiction”. *Vector*, 2020. Available in: <https://vector-bsfa.com/2020/09/04/amazofuturism-and-indigenous-futurism-in-brazilian-science-fiction/>. Accessed on 3 November, 2021.

GRUNSPAN-JASMIN, Élise. *Lampião, senhor do sertão: vidas e mortes de um cangaceiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

HOBBSAWN, Eric. *Bandits*. New York: Pantheon Books, 1981.

LEWIN, Linda. “The Oligarchical Limitations of Social Banditry in Brazil: The Case of the ‘Good’ Thief Antonio Silvino”. *Past & Present*, no. 82 (1979): 116–46. Available in: <http://www.jstor.org/stable/650595>. Accessed on 27 December, 2021.

O’CONNELL, Hugh Charles. *Science fiction and the Global South*. The Cambridge History of Science Fiction. Ed. Gerry Canavan; Eric Carl Link. Cambridge, NY: Cambridge University Press, 2019.

RIEDER, John. *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*. Wesleyan University Press, 2017.

RÜSCHE, Ana; FURLANETTO, Elton. “Cultura e política nos anos 2010: anseios e impasses na obra de Aline Valek e Lady Sybylla”. *Revista Abusões*, n. 07 v. 07 ano 04, 2018. Available in: <https://doi.org/10.12957/abusoes.208.35341>. Accessed on 3 November, 2021.

SANTOS, Nivalter Aires. “Questão nordestina: esboço de uma interpretação a partir da questão meridional de Gramsci”. *MovimentaAção*, Dourados, v. 4, n.º. 7, pp. 108-130, 2017. Available in: http://www.ggramsci.faced.ufc.br/wp-content/uploads/2017/06/ESBO_O-DE-UMA-INTERPRETA_O-DA-QUEST_O-NORDESTINA.pdf. Accessed on 18 January, 2022.

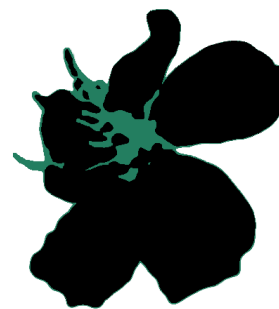
SARTOR, Mario. *El futurismo italiano y sus ecos latinoamericanos*. In Seminário Internacional de Conservação de Escultura Moderna. 2012. São Paulo: MAC USP. Available in: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/MARIO_ESP.pdf. Accessed on 3 November, 2021.

SILVA, Alexander. “Sobre diversidades e regionalidades: a ascensão da Quarta Onda da ficção científica brasileira”. *Revista Memorare*, 8.1 (2021): 61-80.

SINGELMANN, Peter. “Political Structure and Social Banditry in Northeast Brazil”. *Journal of Latin*

American Studies 7, no. 1 (1975): 59–83. Available in: <https://doi.org/10.1017/S0022216X00016667>. Accessed on 18 January, 2022.

STAR, Susan Leigh; GRIESEMER, James R. “Institutional Ecology, ‘Translations’ and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39”. *Social Studies of Science*. 1989;19(3): 387-420. Available in: <https://doi.org/10.1177/030631289019003001>. Accessed on 3 November, 2021.



De onde vem e para onde vai o amazofuturismo?

Where Does Amazofuturism Come From and Where Is It Going?

Vítor Castelões Gama¹

Resumo

Este ensaio discute sobre o amazofuturismo, primeiro abordando a definição de Rogério Pietro, hoje, a definição mais completa e, por seu mérito, a mais utilizada. Entretanto, há alguns problemas nessa definição, por exemplo, a tendência ao exotismo. Em contraponto, busco enfatizar a multiplicidade da Amazônia e, para tanto, apresento brevemente uma obra literária que poderia ser analisada como ficção científica (FC) amazônica e servir de compasso para o amazofuturismo: a *Tetralogia Amazônia*, de Benedicto Monteiro.

Palavras-chave: Amazofuturismo; Benedicto Monteiro; João Queiroz; Keoma Calandrini.

Abstract

This essay discusses amazofuturism, first addressing Rogério Pietro's definition, which is the most complete and widely used definition today. However, Pietro's definition of amazofuturism is not free of problems. For example, it tends to emphasize exoticism. As a counterpoint, I seek to emphasize the multiplicity of the Amazon. Thus, I briefly present a literary work that could be analyzed as Amazonian science fiction (SF) narrative, perhaps serving as a compass for amazofuturism: Benedicto Monteiro's Amazonian Tetralogy (*Tetralogia Amazônia*).

Keywords: Amazofuturism; Benedicto Monteiro; João Queiroz; Keoma Calandrini.

¹ Doutorando em Literatura e Práticas Sociais na Universidade de Brasília; Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela mesma instituição. Contato: vitorcasteloesgama@hotmail.com.

O mundo? Aquele quintal
Pulando cercas e ruas
até mergulhar raízes
no raso rio vizinho
(Astrid Cabral, 2005, p. 30)

A Amazônia fica na moldura,
movimento parado tão dinâmico.
Venci a Esfinge, nem a decifrei
nem ela me devorou
(Gilma Limongi Batista, 2007, p. 107)

Quando falo sobre Manaus, a terra onde nasci, muitos perguntam: há bugios nas ruas, já andou de canoa, já viu uma onça? Fica claro, pouco a pouco, as diferentes ideias sobre a Amazônia: ela seria algo além do paraíso terrestre ou do inferno verde? Na minha experiência, o verdume não era uma associação imediata: a Amazônia de um garoto míope não era definida pelo verde das folhas (as copas das árvores eram o espaço da imaginação); era pelo marrom do rio, do barro, dos troncos, dos galhos e das folhas caídas. Levou um certo tempo e distanciamento para que eu reconhecesse e valorizasse os matizes do verde amazônico. Da dissonância restou um enigma: as diferentes conceituações seriam fruto apenas de uma questão de perspectiva ou uma questão de lentes apropriadas?

Uma das forças da Amazônia é a sua multiplicidade: encantados, assombrações, visagens, corporações, OVNIs, marginalização, chupa-chupas etc. Fala-se da região como um lugar cindido entre o moderno e o arcaico, mas não tenho certeza sobre isso. A meu ver, lugares como o polo industrial e os bares do beiradão são falsas antíteses: os CDs produzidos em um chegam no outro e se tornam música e dança. Com isso não pretendo minimizar os conflitos e tensões, mas, reconhecer que as diferenças coexistem e influenciam as maneiras pelas quais a Amazônia é compreendida.

Da multiplicidade, então, torna-se importante entender quais critérios fazem alguns elementos culturais serem privilegiados e legitimam uma obra de ficção científica (FC) como amazônica. Acredito que não há uma única resposta válida para essa questão, pois não há uma “essência” amazônica; há, em vez disso, vários caminhos possíveis. Um deles é o amazofuturismo, movimento criado por João Queiroz² e que hoje vem se consolidando na literatura.

² João Queiroz (@q1r0z) criou o movimento em 2019. Hoje em dia, o subgênero tem sido usado em diversas formas artísticas, especialmente as artes visuais, como na publicidade da Natura Ekos com a Agência África, com João

Breves considerações sobre a Amazônia na ficção científica

De acordo com Ginway (2015), a Amazônia teve um foco maior na FC em dois momentos principais:

- 1) Era Vargas (1930-1945) – obras utópicas, representando “um lugar de aventura, um cenário para histórias cujos acontecimentos imaginativos ignoram a antropologia, história e culturas indígenas da região” (GINWAY, 2015, p. 1);
- 2) Ditadura civil-militar (1964-1985) – obras distópicas, representando “um lugar de violência e desesperança. Não mais um local para um novo começo, agora é visto como um local para processar o trauma da ditadura e representar o inconsciente coletivo do Brasil, onde a violência física e psicológica pode ser discutida” (GINWAY, 2015, p. 6).

O amazofuturismo encontra-se entre a representação utópica do primeiro período (sem partilhar completamente o otimismo) e a representação distópica (de maneira um pouco mais positiva). Isso pode ser percebido na explicação de Queiroz sobre as origens do subgênero:

O objetivo era dar um ar mais daqui, do Pindorama, para a ficção científica; mais especificamente, para o cyberpunk. Nessa época, a temática da minha arte era tão confusa quanto a minha identidade. Assim como você, leitora ou leitor, eu sou daqui. Deste Brasil. Porém, a minha cabeça estava em outro lugar. Logo, a minha arte também se tornou estrangeira. [...] Ela não conhecia mais o cheiro da terra preta, da farinha, do urucum. Ela não conhecia mais a tez da nossa gente. O meu pincel carregava mais tinta branca do que marrom. Por isso, criei um simples retrato de três-quartos de uma moça com feições indígenas e elementos robóticos. Por pura curiosidade e impulso. Logo em seguida, conheci o solarpunk, um movimento que busca pensar em um futuro sustentável para a humanidade. As ideias se casaram. E o amazofuturismo nasceu. (QUEIROZ, 2020, pp. 96-97).

Nas palavras de Queiroz, o amazofuturismo poderia ser uma “neo-cabanagem artística” – um ato de “resistência por todos os meios: políticos, sociais, físicos, simbólicos, sentimentais” (QUEIROZ, 2020, p. 98). Um dos objetivos do subgênero seria contrapor as ideias que destroem a Amazônia. Para tanto, suas obras representariam uma Amazônia independente e harmônica. Isso pode ser observado na ilustração que inaugurou o subgênero:



Figura 1: Amazofuturismo. Fonte: Instagram do artista³.

Chama atenção uma série de oposições visuais: entre o braço esquerdo biomecânico e o lado direito orgânico (o macaco em destaque); entre a pessoa navegando uma piroga (movimento vertical) e o monotrilho no meio da ilustração (movimento horizontal). O rio canalizado e as árvores transformadas em colunas de sustentação implicam em outra lógica social, com uma tecnologia mais harmônica com a natureza. A roupa do personagem em primeiro plano e os detalhes arquitetônicos evocam a arte Kaxinawá (*kene kuin*). Em conjunto, os elementos da ilustração de Queiroz sugerem um tom utópico para a região.

Na literatura, o amazofuturismo ainda está se consolidando. O primeiro romance do subgênero, *Amazofuturismo* (2021), foi escrito por Rogério Pietro, que define o amazofuturismo como

um subgênero da ficção científica que explora as possibilidades tecnológicas indígenas amazônicas. Assim como o afrofuturismo deu vida às interessantes ideias de aldeias africanas mais avançadas do que o mundo ocidental, o amazofuturismo cria um novo olhar sobre as antigas lendas de civilizações avançadas escondidas no coração da selva Amazônica. (PIETRO, 2021a, s/p).

³ Disponível em: <http://www.instagram.com/p/BxN7481F3Tj/>. Acesso em: 13/03/2022.

Para uma obra ser amazofuturista não bastaria seguir a tradição dos “mundos perdidos”⁴; ela precisaria, de acordo com Pietro, “respeitar e se enquadrar em quatro pilares fundamentais”:

PRIMEIRO PILAR. Os indígenas, a etnia ou a tribo representada, seja real ou fictícia, devem ser da selva amazônica. Do contrário não seria amazofuturismo. Obras de arte futuristas sobre tribos de outras localidades podem receber novas denominações.

SEGUNDO PILAR. A tecnologia indígena deve ser inovadora e única. O simples fato de dar aos personagens telefones celulares ou computadores não caracteriza o amazofuturismo. Pelo contrário, o uso de tecnologias tipicamente usadas por outras civilizações seria apenas uma descaracterização da cultura indígena.

TERCEIRO PILAR. Os avanços tecnológicos devem estar em harmonia com o meio ambiente. A sociedade indígena amazofuturista deve ser utópica, voltada para o bem-estar dos habitantes e sempre respeitar a selva e os animais. Se uma sociedade indígena amazônica for retratada com um olhar distópico, em que o meio ambiente e a sociedade foram degradados, então o termo amazofuturismo não pode ser usado. Esse tipo de visão talvez pudesse ser chamado de “amazopunk”, o que não é o objetivo do novo subgênero da ficção científica.

QUARTO PILAR. As histórias devem ser contadas do ponto de vista dos personagens indígenas, e não mais do ponto de vista do personagem explorador/colonizador que se deslumbra ao encontrar uma cidade maravilhosa no seio da selva amazônica. Por outro lado, as histórias amazofuturistas não precisam ter autoria exclusiva de escritores ou roteiristas indígenas. O amazofuturismo vem para unir os povos num ideal estético e conceitual, e não promover a segregação racial. (PIETRO, 2021a, s/p).

Essa definição tem alguns problemas⁵: o primeiro é a visão exótica dos “mundos perdidos” e o segundo é a limitação da complexidade histórica, cultural e ambiental da região. Os pilares parecem sugerir que a região amazônica é composta apenas pela floresta de terra alta, sem considerar as áreas urbanas, os “lavrados”, e as florestas de terra-baixa etc. Então, onde é essa Amazônia? A representação dos povos indígenas como sugerida é questionável: usar um celular e calças jeans não descaracterizaria um povo como indígena⁶. Além disso, haveria um marco

⁴ Como a obra homônima de Arthur Conan Doyle. A noção de cidade perdida na Amazônia foi subvertida em *O fim do terceiro mundo* (1989) de Márcio Souza, obra na qual em vez de sobreviverem dinossauros e povos “selvagens”, sobreviveram na Amazônia os capitalistas selvagens ao estilo da revolução industrial.

⁵ Deve-se levar em conta que as propostas de Pietro são originárias de um manifesto, um texto não acadêmico, a guiar os movimentos do amazofuturismo. Essa característica implica um texto móvel, sujeito a diversas revisões.

⁶ Ademais, se assim o fosse, um povo “europeu” também perderia sua “essência” por usar borracha e seringas, comer chocolate, milho e utilizar uma parcela significativa de remédios. O *curare* é um exemplo de uma tecnologia indígena apropriada pela ciência ocidental e hoje é amplamente utilizada como anestésico. Barbieri (2014, p. 145), baseando-se em estudo de Vandana Shiva, lembra como, de 120 princípios ativos usados na medicina moderna, 75% vieram de sistemas de conhecimento tradicionais e menos de doze foram “sintetizados por modificações químicas simples; o resto é extraído diretamente de plantas e depois purificado”. A autora também expõe vários exemplos de biopirataria com produtos amazônicos e roubo de patentes. Em relação à biopirataria, a empresa Natura (a mesma da campanha com o amazofuturismo) havia sido acusada de utilizar o conhecimento do Jambu para cosméticos, sem a respectiva

temporal? Então, quando é essa Amazônia? Por fim, limitar-se ao “foco” indígena exclui os pontos de vista dos caboclos, quilombolas, da comunidade islâmica, japonesa e judaica — todos agentes importantes na história da Amazônia. Então, quem habita nessa Amazônia?

Apesar disso, a definição é bastante eficiente para os seus propósitos: ela simplifica a Amazônia e permite agregar melhor diversos autores. Os quatro pilares, de acordo com Pietro, foram propostos justamente para evitar uma “Torre de Babel” (PIETRO, 2021d) – em uma região caracterizada pela diversidade linguística.

Por fim, o amazofuturismo precisa ser protegido de tentativas de transformá-lo em um movimento político, o que decretaria a sua total falência conceitual. Tudo o que fugir do conceito estético amazônico na ficção científica não deve ser considerado como representante do novo subgênero, afinal, questões políticas já têm o seu palanque há séculos, e o amazofuturismo não deve ser tomado como um novo palco de interesses partidários sectários, separatistas e ditatoriais, que podem vir a pretender que um gênero da ficção científica sirva para causar ainda mais divisões e discursos de ódio de seres humanos contra outros seres humanos. Toda forma de censura ou licença prévia é errada e criminosa de acordo com as nossas Leis. Logo, os amantes da arte e da ficção científica têm a obrigação de defender a liberdade. (PIETRO, 2021c, p. 6).

Acredito que o autor não esteja se referindo ao termo político em um sentido amplo (a partir do qual quase tudo seria um ato político), nem em sentido restrito (como atuação e organização partidária), mas, que esteja evitando o questionamento do lugar de fala. Meu ensaio não defende que apenas nortistas poderiam fazer obras sobre a Amazônia ou que obras na linha dos “mundos perdidos” seriam inaceitáveis – *Tupinilândia* (2018), do gaúcho Samir Machado de Machado, é um ótimo exemplo com ambas as características – este ensaio, apenas enfatiza a multiplicidade da Amazônia como um caminho legítimo para a FC. As duas ilustrações seguintes de Keoma Calandrini (@srkoema) demonstram algumas possibilidades ao dialogar com a história da região amazônica.

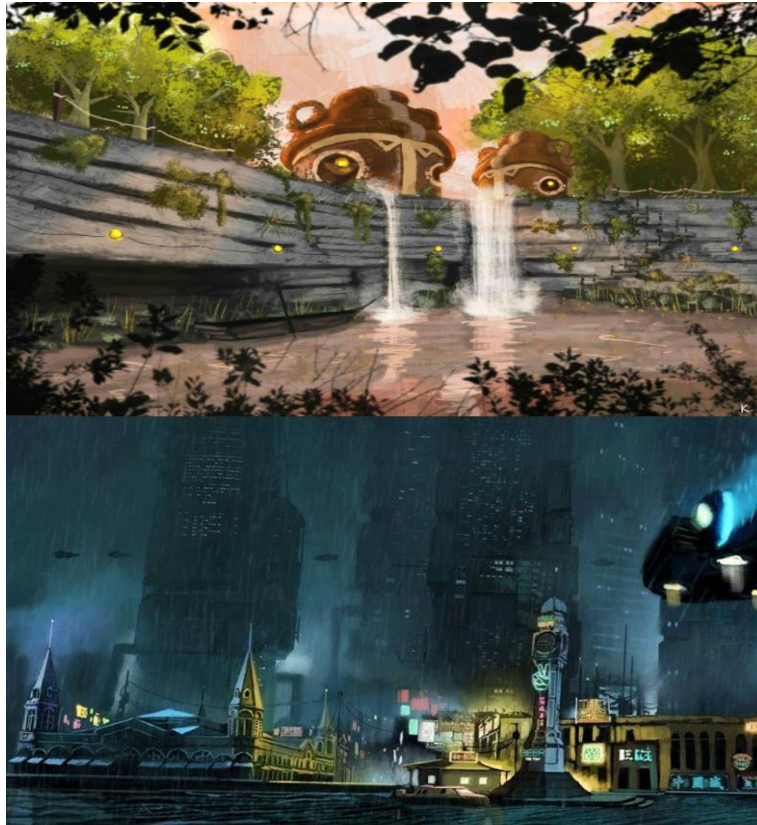


Figura 2: Obras de Keoma Calandrini. Fonte: Instagram do artista⁷.

Daniela Nascimento e Danilo Caetano afirmam, referindo-se à ilustração na metade inferior, que as obras de Calandrini “poderiam representar quaisquer outros lugares, afinal, são idealizações do futuro; e não fossem as espacialidades características da capital paraense [...] sequer poderíamos dizer tratar-se de Belém” (2021, p. 2). A cidade é reconhecida pelo mercado de ferro. Na ilustração, chama atenção, também, os ideogramas, as palavras em inglês (*beer*) e o *hovercraft* (uma adaptação de um veículo fluvial e aéreo). Essa obra, portanto, fornece uma imagem bastante diferente da proposta amazofuturista – mesmo sendo localizada na Amazônia em um tempo futurista. A ilustração na metade superior permite uma interpretação similar. A obra ilustra uma floresta de terra baixa (as árvores são menores e próximas dos rios) e uma lagoa. Dois objetos ou construções servem de âncora ao referencial amazônico, se aparentam a cerâmica marajoara e com vasos tapajônicos. A cerca de corda também implica que a obra poderia ocorrer em um dos lagos artificiais feitos pela cultura marajoara. Enquanto a ilustração não é futurista, ela, entretanto é amazônica.

⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/31TNtCyXB-/> e <https://www.instagram.com/p/BrF4tjghlI4>. Acesso em: 04/11/2021. As imagens foram cortadas (suas dimensões são bem maiores do que as apresentadas aqui) e coladas (são ilustrações separadas).

Outras obras que estabelecem diálogos com a FC estão na tetralogia *Amazônia*, de Benedicto Monteiro. A tetralogia é composta pelos romances *Verde vago-mundo* (1972), *O minossauro* (1975), *A terceira margem* (1983) e *Aquele Um* (1985). Essas obras são difíceis de classificar e talvez por isso elas sejam valiosos exemplos para discutir os critérios que delimitam uma FC como amazônica.

A Tetralogia Amazônia como FC

As obras de Benedicto Monteiro constroem um universo ficcional, como o próprio autor sugere.

Minha ideia inicial era escrever um romance que, pela própria linguagem, formasse a personagem e refletisse o contexto da realidade amazônica totalmente isolada do contexto histórico, político e social do resto da humanidade. Mas ao iniciar essa experiência, achei que uma obra dessa natureza, naquela época de censura, repressão e violência, podia representar uma fuga dos problemas políticos e sociais que enfrentávamos e da violência particularmente desfechada contra a cultura e a civilização fluvial do homem da Amazônia. (MONTEIRO, 1985, p. 222).

Também fazem parte desse universo ficcional a novela *Como Se Faz Um Guerrilheiro* (1995) e o romance *O homem rio* (2008). Todas as obras acompanham Miguel dos Santos Prazeres, um personagem caboclo que demonstra as diferentes vivências do amazônida.

Eu era mesmo assim, seu Major, não parava. Como hoje, ia numa passagem: amanhã, numa apartação de gado: depois, numa castração de rodeio. Era convidado para cobrir barracão, pra puchirum de matança de jacaré, batição de pirarucú, tarrafição de piracema, e até pra pescaria de tartaruga. De tudo eu gostava de fazer e aprender: derruba de mata, batição de juta, caçada de porco-brabo na mata e de capivara no igapó. (MONTEIRO, 1972, p. 86).

Tânia Sarmiento Pantoja (2002; 2014) já havia analisado os elementos distópicos e a relação das obras com as viagens fantásticas, mas acredito que há pelo menos quatro razões para analisar a obra também como FC. A primeira delas são as relações intertextuais com Arthur C. Clarke (citado diretamente) ou com o gênero literário em geral. Esse motivo já serve como indício de uma forma de leitura desejada pelas obras. O segundo motivo são as incursões em temáticas da ficção científica, como a criação de utopias e distopias. O terceiro motivo são as seções “Radio-transistor” dos dois primeiros romances. Essas seções aproximam a realidade da ficção pelo contexto histórico (ou fictício) inserido na obra. O quarto motivo é a utilização do protagonista

Miguel dos Santos Prazeres como um criador de mundos, incorporando e teorizando um modo de ser amazônico. Portanto, os elementos intertextuais, temáticos, formais e poéticos permitem uma análise frutífera pelas lentes da FC. Aqui pretendo apenas esboçá-los.

O primeiro motivo acredito que não precisa ser explicado. O segundo motivo aparece em toda a tetralogia (especialmente em *Minossauro* e *Aquele Um*) quando são criticados os projetos utópicos dissociados da realidade local – como o Projeto Jari, de Daniel Ludwig, e o lago projetado na década de 1960 pelo Hudson Institute. Esse projeto criaria um lago artificial para unir o Caribe ao Oceano Pacífico. Manaus submergiria para facilitar a extração e escoamento de *commodities*. A tetralogia discute também projetos como o da cidade móvel, baseado “nas palafitas do caboclo das várzeas e nas vitórias-régias, para criar essa fabulosa ideia” (MONTEIRO, 1975, p. 73)⁸.

O terceiro motivo serve para promover o “estranhamento cognitivo”, nos termos de Darko Suvin (2016, p. 15). Isso acontece por meio das seções rádio-transistor, através das quais aforismos, notícias e vinhetas ajudam a conectar a obra com um foco mais universal e a comparar os acontecimentos do resto do livro. Essas seções começaram no primeiro livro e continuaram no segundo livro, mas em outros livros surgem também digressões para discutir assuntos sociopolíticos ou científicos. No romance *O homem-rio* (2008), a seção é usada com o nome “rádio de carro”. Parte da crítica rechaçou tais incursões formais, caso de Giovanni Ricciardi (1992). Entretanto essas seções são um importante recurso para criar um distanciamento e poder discutir as várias ideias sobre a Amazônia.

O quarto motivo centra-se no protagonista Miguel dos Santos Prazeres; esse elemento, mais forte nos últimos livros, toma uma direção insólita quando o protagonista responde aos seus interlocutores, apesar da distância física. O protagonista responde porque encarna uma ideia abstrata, como ressalta um dos narradores.

Por muitos e muitos séculos eu quero que seja contada a tua lenda, assim como Caramuru, Tiradentes, Zumbi, Padre Cícero, Lampião e Ajuricaba. Quero que falem para sempre do Cabra-da-Peste. Nunca agarrado da polícia: virado em gente de mil formas, em vivente de mil caras: virado em bicho, virado em cinza, virado em sombra, virado em árvores. Capaz de muitas lutas e disfarces. (MONTEIRO, 1972, p. 119).

⁸ Na obra o projeto é de um arquiteto anônimo, possivelmente uma referência a Severiano Mário Porto (1930-2020). Seus projetos incorporavam as técnicas e matéria-prima local, um pouco de sua vida e alguns de seus projetos podem ser vistos no artigo de Hespanha (2009).

A ideia servia como negação do discurso hegemônico na época da Amazônia como terra vazia e o povo como incapaz. Esse tipo de discurso foi expresso por Gilberto Freyre quando chamou a Amazônia de um trópico anfíbio, uma perereca a ser fecundada pelos colonizadores, pelas “núpcias entre aparentes contrários: o homem de etnia e cultura europeias como macho procriador. A natureza tropical como fêmea de ventre generosamente gerador quando desvirginada ou penetrada” (2010, p. 191). Para Freyre, o símbolo (fálico) que permitiria essas relações seria a Transamazônica.

Se, como já foi aqui sugerido, a Amazônia representa, no Brasil e, mais do que isto, no mundo moderno, o espaço tropical mais cheio de vazios susceptíveis de serem preenchidos, humana e culturalmente, de modo, ao mesmo tempo, tradicionalmente nacional em seus principais motivos de vida – no caso, o modo brasileiro – e arrojadamente moderno e até pós-moderno em sua tecnologia, estamos diante de perspectivas de um desenvolvimento aliciante, no mesmo espaço, de combinações novas de formas sociais. Ou socioculturais. Sendo o espaço amazônico, dentro do conjunto nacional brasileiro, aquele em que a natureza se apresenta mais sem história, está apto a que sobre ele essa espécie de desenvolvimento se verifique de modo mais livre de excessos de pressão histórica que sobre qualquer outra área brasileira. (FREYRE, 2010, p. 173).

Apesar de também possuir um componente sexual, especialmente na novela mencionada, as obras de Benedicto Monteiro não enfatizam nem a esterilidade nem a fecundidade da Amazônia. Monteiro, ao contrário, enfatiza a história, a criação e a agência do povo amazônico, personificada em Miguel dos Santos Prazeres. Mostra, por meio do protagonista, as diferentes vidas da Amazônia, os diferentes biomas, os diferentes trabalhos, as tecnologias adaptadas às suas vivências. Por fim, pelo diálogo entre as diversas realidades e pontos de vista – do protagonista, do major (primeiro livro), do geólogo (segundo livro), do geógrafo (terceiro livro) e do próprio autor (quarto livro) – a obra reflete e recria a Amazônia. É esse um dos caminhos que eu gostaria de ver trilhado na FC amazônica.

Referências

- BARBIERI, Samia Roges Jordy. *Biopirataria e povos indígenas*. São Paulo: Almedina, 2014.
- BATISTA, Gilma Limongi. *O céu por entre a renda caprichosa das folhas da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 2007.
- CABRAL, Astrid. *Visgo da Terra*. 3a ed. Manaus: Editora Valer; Governo do Estado do Amazonas; Edua; UniNorte, 2005.

-
- FREYRE, Gilberto. *Homens, engenharias e rumos sociais*. São Paulo: É Realizações, 2010.
- GINWAY, M. Elizabeth. The Amazon in Brazilian Speculative Fiction: Utopia and Trauma, *Alambique: revista acadêmica de ciencia ficción y fantasía*, Vol. 3, Issue. 1, 2015.
- HESPANHA, Sérgio Augusto Menezes. *Entre o regional e o moderno*. Arqutextos, São Paulo, 105.05, Vitruvius, fev. 2009. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arqutextos/09.105/76>. Acesso em: 17 jan. 2022.
- MONTEIRO, Benedicto. *Verde vagomundo*. Brasília: EBRASA, 1972.
- _____. *O Minossauro*. Rio de Janeiro: Novacultura, 1975.
- _____. *A terceira margem*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.
- _____. *Aquele um*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero; PLG, 1985.
- _____. *Como Se Faz Um Guerrilheiro*: novela. Belém: CEJUP, 1995
- _____. *O Homem Rio*: a saga de Miguel dos Santos Prazeres. Belém: Editora Amazônia, 2008.
- NASCIMENTO, Daniela da Costa; CAETANO, Danilo Miranda. Utopia e Distopia na Belém de Keoma Calandrini. *Revista Iniciacom*, vol. 10, n. 2, 2021.
- PANTOJA, Tânia Sarmiento. A imaginação utópica em *A terceira margem*, de Benedicto Monteiro. *Rev. MOARA*, Belém, n. 18, pp. 159-169. jul/dez, 2002.
- _____. Benedicto Monteiro e Pablo Armando Fernández: por uma poética da cor. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 25, pp. 130-146, 2014.
- PIETRO, Rogério. *A ficção científica ganha o Amazofuturismo*. 2021a. Disponível em: <https://amazofuturismo.com.br/>. Acesso em: 01 nov. 2021
- _____. *O movimento amazofuturista*. 2021b. Disponível em: <https://amazofuturismo.com.br/blog/o-movimento-amazofuturista/>. Acesso em: 01 nov. 2021.
- _____. *Amazofuturismo*. Santo André: Ed. do Autor, 2021c.
- _____. *Amazônia Viva*. Saifers-BR, 2021d.
- QUEIROZ, João. Acerca do Amazofuturismo. In: *Coletivo Visagem* (org). *Encantarias: histórias de uma Amazônia futurista*. Manaus: Coletivo Visagem, 2020.
- RICCIARDI, Giovanni. *O Verde vagomundo de Benedicto Monteiro*. In: *Signótica*, 4, jan/dez, 1992. pp. 19-25.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: on the poetics and history of a literary genre*. Bern:

Peter Lang, 2016.

APÊNDICE — Levantamento de obras de FC sobre a Amazônia

Legenda: [R] = Romance [P] = Peça teatral [F] = Filme (longa ou curta) [C] = Conto [N] = Novela ou noveleta [H] = HQ [I] = Infanto-juvenil * Obra nas interseções dos diversos gêneros.

- 1842 “The Amazonian Republic, Recently Discovered in the Interior of Peru” – Timothy Savage [R]*
 1852 “The Geral-Milco; or the narrative of a residence in a Brazilian valley in the Sierra-Paricis” – A. R. Middletoun Payne [R]
 1859 “The Air Battle: a vision of the future” – Herrmann Lang [N]
 1868 “Páginas da História do Brasil escrita no ano de 2000” – Joaquim Felício dos Santos [R]*
 1875 “O Doutor Benignus” – Augusto Emílio Zaluar [R]*
 1881 “La Jangada: Huit Cents lieues sur l'Amazone” – Jules Verne [R]*
 1891 “In search of an unknown race” – Frank Converse [N]*
 1896 “Frank Reade Jr.’s Along the Orinico” (Frank Reade n. 130, 1896) – Luis Senarens (N)*
 1896 “The Island in the Air; or, Frank Reade Jr.’s Trip to the Tropics” (Frank Reade Library n. 133, may. 1896) – Luis Senarens [N]*
 1897 “In the world below” (In Golden Hours 1897) – Fred Thorpe [R]
 1897 “The devil tree of El Dorado” – Frank Aubrey [R]
 1901 “The captivity of the professor” (In Blackwood’s Edinburgh Magazine, feb. 1901) – A. Lincoln Green [N]
 1902 “Ophiris; or the Ophir of Solomon: a story of adventure and love in the land of Incas” – Victor Moulder [R]*
 1903 “King of the Dead” – Frank Aubrey [R]
 1904 “Green Mansions” – William H. Hudson [N]*
 1905 “The empire of the ants” (In Strand Magazine dec. 1905) – H. G. Wells [C]
 1905 “The Radium Seekers” – Fenton Ash [R]
 1912 “The Lost World” – Arthur Conan Doyle [R]
 1914 “The Frozen Beauty” (In All-Story, jul. 1914) – Stephen Chalmers (N)
 1916 “O Spaineiki” (A Alvorada, n. 37, oct. 1916) – Paulo Vianna [C]*
 1916 “The Golden City: a tale of adventure in unknown Guiana” – A. Hyatt Verrill [I]
 1916 “The Treasure of Atlantis – J. Allan Dunn [N]
 1919-1929 “Pedro and Lourenço” (Série na Adventure Magazine) – Arthur O. Friel [C]*
 1922 “The Pathless Trail” – Arthur O. Friel [R]
 1922 “The Web of the Sun” – Thomas Sigismund Stribling [R]
 1923 “The Valley of Orchid” – Philip Champion de Crespigny [C]*
 1923 “Sunfire” (In Weird Tales, sep. 1923) – Gertrude Barrows Bennett [N]*
 1924 “The Ark of the Covenant” – Victor McClure [R]
 1925 “The Treasure Vault of Atlantis” – Olof W. Anderson [R]
 1925 “The Valley of Teeheemen”; “The Last of the Teeheeme” (Weird Tales jan. 1925; apr. 1925) – Arthur Thatcher [C]*
 1925 “A Amazônia Misteriosa” – Gastão Cruls [R]
 1925 “Tropen” – Robert Müller [R]
 1926 “The City of Spiders” (In Weird Tales, nov. 1926) – H. Warner Munn [C]

- 1926 “The Music of Madness” (In *Weird Tales* mar. 1926) – William E. Barrett [C]
- 1926 “Morravagine” – Blaise Cendrars [R]*
- 1927 “The Beast of the Yungas” (In *Weird Tales*, sep. 1927) – Willis Knapp Jones [C]*
- 1928 “The Land of the Golden Scarabs” – Diomedez de Arze Pereyra [R]
- 1928 “A Queen of Amazonia” – James W. Jackson [R]
- 1928 “... E Nosso Será o Reino dos Céus! Novelas Brejeiras” – Fernando de Castro [C]*
- 1929 “Beyond the selvas: a vision of a republic that might have been, and still might be” – Frederick T. Fuller [R]
- 1929 “Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2500” – Adalzira Bittencourt [N]*
- 1930 “Mukara: a novel” – Bruce Muriel [R]*
- 1930 “A Filha do Inca” – Menotti del Picchia [R]*
- 1934 “Terra de Icamíaba” – Abguar Bastos [R]*
- 1936 “Kalum” – Menotti del Picchia [N]
- 1937 “Viagem à aurora do mundo” – Érico Veríssimo [R]
- 1938 “Amazonas: romantrilogia” – Alfred Döblin [R]*
- 1938 “The Green Death” (Doc Savage n. 69) – Harold A. Davis [N]
- 1938 “Cummunká” – Menotti del Picchia [R]*
- 1946 “Valley of the flame” (In *Startling Stories*, mar. 1946) – Keith Hammond [Henry Kuttner; C.L. Moore] [R]
- 1947 “The Death Lady” (Doc Savage n. 168) – William G. Bogart [N]
- 1947 “Três meses no século 81” – Jerônimo Monteiro [R]
- 1948 “A cidade perdida” – Jerônimo Monteiro [R]
- 1950 “The enemy had it too” – Upton Sinclair [P]
- 1951-3 Série “Jacaré: the untamed” – Victor G. C. Norwood [R]*
- 1954 “Creature from the black lagoon” – Jack Arnold [F]
- 1955 “The next step in civilization: a star to steer by” – Frederick Creedy [R]
- 1956 “Viagem Interplanetária” – Soares de Faria [R]
- 1956 “Curucu: beast of the Amazon” – Curt Siodmak [F]
- 1957 “Love Slaves of the Amazon” – Curt Siodmak [F]
- 1958 “A Clã perdida dos Incas” – O. B. R. Diamor [R]
- 1961 “Fuga para Parte Alguma” – Jerônimo Monteiro [R]
- 1963 “Os visitantes do espaço” – Jerônimo Monteiro [R]
- 1965 “Greenslaves” (In *Amazing Stories*, v. 39, n. 3, mar. 1965) – Frank Herbert [N]
- 1966 “A Invasão” (In *O Homem que Adivinhava*) – André Carneiro [C]
- 1966 “The Green Brain” – Frank Herbert [R]
- 1970 “Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado” – Samuel Rawet (N)*
- 1970 “The Indoctrinaire” – Christopher Priest [R]
- [197?] “Capitão Piranha” – Renato Ignácio da Silva [R]*
- [197?] “Jazônia”; “A volta do cão”; e “O segredo das gêmeas ruivas” (In *Xarana: viagem ao desconhecido*) – Renato Ignácio da Silva [C]
- 1972 “Verde vagondo” – Benedicto Monteiro [R]
- 1972 “Sexo e Sangue na Trilha do Tesouro” – José Mojica Marins [F]*
- 1973 [1932] “O Ouro de Manoa” – Jerônimo Monteiro [R] *
- 1973 “The Embedding” – Ian Watson [R]
- 1974 “A Fazenda Modelo” – Chico Buarque [N] *

-
- 1975 “O Minossauro” – Benedicto Monteiro [R]
1975 “Adaptação do Funcionário Ruam” – Mauro Chaves (R)
1979 “A cachoeira das eras: a coluna de Clara Sarabanda” – Carlos Emílio Corrêa Lima [R]
1980 “A Nova Terra” – Walmir Ayala [N]
1981 “Não Verás País Nenhum” – Ignácio Loyola Brandão [R]
1981 “River of Death” – Alistair MacLean [R]
1981 “Mundo do Silêncio Verde” – Homero Homem [I]
1982 “Utopia Selvagem” – Darcy Ribeiro [R]
1982 “Miss Ferrovia” – Dolabella Chagas [R]
1983 “A Terceira margem” – Benedicto Monteiro [R]
1983 “A Ordem do Dia” – Márcio Souza [R]
1984 “Os Guardiões de Soterion” – Ganymédes José [I]
1985 “Aquele Um” – Benedicto Monteiro [R]
1985 “Jacob’s Ladder” (In *Leading Edge*, n. 10) – M. Shayne Bell [N]
1986 “A porta do chifre” – Herberto Sales [R]
1986 “Nature’s End” – Whitley Strieber; James Kunetka [R]
1986 “Speaker for the Dead” (Ender’s Saga, n. 2) – Orson Scott Card [R]
1986 “Horizonte de Eventos” (Série Padrões de Contato) – Jorge Luiz Calife [R]
1986 “A viagem megalotrônica dos dinossauros dourados” – Francisco Carlos [P]*
1987 “A caça dos sete reatores nucleares” – Farid Soubhia [N]
1988 “Viagem a Andara: o livro invisível” – Vincent Franz Cecim [R]**
1988 “Adulthood Rites” (2º livro da trilogia *Xenogenesis*) – Octavia E. Butler [R]
1989 “América” (In *The folk of the fringe*) – Orson Scott Card [C]
1989 “O Caipora Caipira” – Ivan Carlos Regina [C]
1989 “O fim do terceiro mundo” – Márcio Souza [R]
1990 “A Árvore” (In *Megalon*, n. 10, mai. 1990) – Roberto de Sousa Causo [C]
1990 “Série Papo Amarelo” – Moacir Torres [H]) *
1990 “A Mãe do Sonho” – Ivanir Calado [R]*
1990 “Through the Arc of the Rainforest” – Karen Tei Yamashita [R]
1990 “Operação Thermos Amazônia” – Carlos Araújo [R]
1990 “Ua: Brari” – Marcelo Rubens Paiva [R]
1991 “Eram os índios astronautas” (In *Megalon*, n. 18, dez. 1991) – Jorge Luiz Calife [C]
1991 “An Exaltation of Spiders” (In *Beyond the gate of worlds*) – Chelsea Quinn Yarbro [N]
1992 “Vanuza e Rachid” (In *Básico Instinto*) – Fausto Fawcett [C]
1992 “Aconteceu em 2092?” (In *Megalon*, n. 20, abr. 1992) – Décio One [C]
1993 “Chaff” – Greg Egan [C]
1994 “Os Filhos do Rio” – Paulo Condini [R]
1995 “Kamikaze L’Amour” – Richard Kadrey [R]
1995 “História de Amores e Retribuições” – Roberto de Sousa Causo [C]
1995 “O império da Amazônia” – Pedro Cavalcanti [R]
1996 “Cradle of Splendor” – Patricia Anthony [R]
1997 “Rough Amazon Riders” (In *The Brazuca Review*, n. 1, jan. 1997) – Ataíde Tartari [C]
1997 “Ivy-marãen, a terra sem males, ano 2997” – Darcy Ribeiro [C]
1997 “Era do Caos” – Carlos Climick; Eliane Bettocchi; Flávio Andrade [RPG]
1998 “O Império da Amazônia” – Pedro Cavalcanti [R]

- 1998 “A Sabedoria das Águas” (In Estranhos Contatos, org. Roberto de Sousa Causo) – Daniel Munduruku [C]
- 1998 “Pasta Z: O caso Graciela” (In Somnium, 69, 1998) – Roberto de Sousa Causo [C]
- 1999 “O Guerrilheiro” – Reinaldo Chã [R]
- 1999 “Tauacuéra: a cidade desaparecida” – Elson Farias [N]*
- 2000 “Terra Verde” – Roberto de Sousa Causo [N]
- 2000 “O Salvador da Pátria” (In Phantastica Brasileira: 500 Anos de Histórias Deste e Outros Brasis) – Roberto de Sousa Causo [C]
- 2000 “Boto” (In Phantastica Brasileira: 500 Anos de Histórias Deste e Outros Brasis) – Daniel Tércio
- 2000 “Kupe-Dyeb” (In Phantastica Brasileira: 500 Anos de Histórias Deste e Outros Brasis) – Adriana Simon
- 2000 “Primeiro de Abril” (In Phantastica Brasileira: 500 Anos de Histórias Deste e Outros Brasis) – Roberval Barcellos
- 2000 “The Rift” (In Vanishing Acts) – Paul MacAuley [N]
- 2001 “Status Quo” (In Megalon, n. 60, mar. 2001) – Hidemberg Alves da Frota [C]
- 2001 “Amazon” – Ataíde Tartari [R]
- 2001 “Armagedon na cidade do Pará e a polêmica ressurreição do Engolecobra” – Flávio Nassar [R]
- 2001 “Outros 500” (In Scarium Online) – Antonio Luiz M. C. Costa [C]
- 2002 “O Ditador da Terra do Sol” – João Pinto [C]*
- 2003 “Matintresh” – Salomão Larêdo [R]*
- 2004 “De Cuando en Cuando en Saturnina” – Alison Spedding [R]
- 2004 “A Guerra da Amazônia” – Carlos Bornhofen [N]
- 2004 “A Guerra da Amazônia” – J. C. Croce
- 2004 “Cidade perdida na Amazônia: uma aventura em busca do Coronel Fawcett e do mistério da Atlântica” – Dieter Schiller [N]*
- 2005 “Amazonidarché” – Francisco Alencar Jr [N]*
- 2005 “A Torre de Diaphanus” – Sant’ana Pereira [R]*
- 2005 “Labirinto Digital” – Mario Kuperman [R]
- 2005 “Um Lobisomem na Amazônia” – Ivan Cardoso [F]
- 2005 “Saída de Emergência” (In Intempol) – Hidemberg Alves da Frota [C]
- 2006 “Fanaville” – Carlos Henrique N. Maria [C]
- 2006 “O Conceito Zero” – A. J. Barros [R]
- 2007 “A Ira da Águia” – Humberto Loureiro [R]
- 2008 “Todas as coisas são pequenas” – Daniel Munduruku [N]*
- 2008 “Hierofante” (in Intempol) – Hidemberg Alves da Frota [C]
- 2008 “Amazônia: arquivo das almas” – Paul Fabien (R)
- 2008 “O Par: uma novela amazônica” – Roberto de Sousa Causo [N]
- 2008 “Las Amazonas: poder y gloria” – Ivan Prado Sejas [R]
- 2009 “Espécies Ameaçadas” (In Futuro Presente) – Márcio Souza [C]
- 2009 “Mal do século” (In Overmundo; parte da novela Vistarmada) – Guilherme Kujawski [C]
- 2009 “A Torre Kireru” (In FCdoB - Ficção Científica Brasileira: panorama 2008-2009) – Carlos Abreu [C]
- 2009 “A invenção de Onira” – Sant’ana Pereira [R]
- 2009 “O plano de robida: un voyage extraordinaire” (In Steampunk: Histórias de um Passado Extraordinário) – Roberto de Sousa Causo [N]

-
- 2009 “Ipanoré Cachoeira, 31 de Julho de 2013” (In Cartas do Fim do Mundo) – Márcio Souza [C]
- 2010 “Amazônia: teatro-música em três partes” – Criação coletiva [P]
- 2010 “Selva Brasil” – Roberto de Sousa Causo [N]
- 2010 “Anauê” (In Assembleia Estelar: histórias de ficção científica política) – Roberval Barcellos [C]
- 2010 “Renacimiento Verde” (In Cosmocápsula n° 3) – Víctor Manuel Valenzuela Real [C]
- 2011 “Auto do anjo que luta com o índio: bufoneria–infernala a partir do poema Muhuraida – ou o triunfo da fé de Henrique João Wilkens” – Francisco Carlos [P]
- 2011 “Harmonia” (In Cidades Indizíveis) – Roberto de Sousa Causo [C]
- 2011 “Tetralogia Jaguar Cibernético” – Francisco Carlos [C]
- 2012 “Favelost: (the book)” – Fausto Fawcett [R]
- 2012 “Amazônia 2050: A Geopolítica da Escassez” – Alécio Faria Jr. [R]
- 2012 “Haxan” (In Brinquedos Mortais) – Braulio Tavares [C]
- 2012 “Kalapalos” (In Passado Imperfeito) – Tibor Moricz [C]
- 2012 “Cobra de Fogo” (In Dieselpunk : arquivos confidenciais de uma bela época) – Sid Castro [C]
- 2012 “Ao perdedor, as baratas” (In Dieselpunk : arquivos confidenciais de uma bela época) – Antonio Luiz M. C. Costa [C]
- 2012 “Vós sois máquinas” – Goulart Gomes [R]
- 2012 “Icamiabas na Amazônia de Pedra” – Otoniel Vieira [F]*
- 2013 “Pelo bem do povo” (In Somnium, n. 106, jul. 2013) – Marcelo Bighetti [C]*
- 2013 “Selección Natural” (In Ebooks Alfa Eridani n. 13) – Jerson Lizaraso [N]
- 2013 “Era uma vez um mundo” (In Solarpunk) – Antonio Luiz M. C. Costa [C]
- 2013 “Sci-fi Punk Projects: volume 1” – Martielo Toledo [H]*
- 2014 “Fantasilhoso” – Franciorlys Viana [C]*
- 2014 “A Cidade Perdida” – Álvaro Cardoso Gomes; Milton M. Azevedo [R]*
- 2014 “Ojos” – Franciorlys Viana [C]
- 2014 “En la selva” (Tiempos Oscuros, n. 2, jun. 2014) – Néstor Toledo [C]
- 2014 “Cinco Bilhões” (Trasgo, n. 2, mar. 2014) – Victor Oliveira de Faria [C]
- 2015 “Pororoça Rave” – Fausto Fawcett [N]
- 2015 “Amazon Roulette” – Coleen M. Gleason [R]
- 2015 “Iauaretê” (In Quando a selva sussurra: contos amazônicos) – Virgínia Allan [C]*
- 2016 “Amazon Code” – Nick Thacker [R]
- 2016 “Esquadrão Amazônia” – Allan Yango e Joe Bennett [H]*
- 2016 “Dezoito de Escorpião” – Alexey Dodsworth [R]
- 2016 “Gaia 2030” – Aldefran Melo da Silva [R]
- 2016 “Não Chore” – Luiz Bras [N]*
- 2016 [1994] “Green Days” – Ataíde Tartari [R]
- 2016 “Protocolo: a ordem” – Criação Coletiva [H]
- 2017 “Bifrost” – Marcelo Damonte [N]*
- 2017 “Alfa - A primeira ordem (parte 1 e 2)” – Gian Danton; Márcio Abreu; Vinicius Townsend [H]
- 2017 “As Icamiabas: lenda das Amazonas - Paiz das Pedras Verdes” – Salomão Larêdo [N]
- 2017 “Garfo da Selva” – Fabio Vargas [N]*
- 2017 “In Search of the Lost World” (Série Primordia n. 1) – Greig Beck [R]
- 2017 “Horizonte Vertical” – Ana Beatriz Barbosa Silva e Andréa Duarte [R]*
- 2017 “Vitória Acauã & Dr. Benignus Contra a Maquinaria Infernal: uma aventura do Parthenon místico” (In O Último Gargalo de Gaia) – Enéias Tavares [C]

- 2017 “De Zurique à Amazônia: Sombras do nazismo na floresta” – Jeferson Botelho [R]
- 2017 “Amazônia 22: uma distopia nos trópicos” – Eduardo M. C. [R]
- 2018 “Vera Cruz: sonhos e pesadelos” – Gabriel Billy [R]
- 2018 “Tupinilândia” – Samir Machado de Machado [R]
- 2018 “A lucidez da lenda: um ensaio sobre o futuro” – Raul de Taunay [R]
- 2018 “A missão” – Stefani P. Paludo [R]
- 2018 “Tons de Rosa” (Mafagafo, n. 1) – Fernanda Castro [N]*
- 2018 “Eterna: A Cidade Perdida” (Mafagafo, n. 1) – Roberto de Sousa Causo [N]
- 2018 “Javari” (Mafagafo, n. 2) – Michel Peres [N]
- 2018 “Limbo” – Gabriel Jiménez Emán [R]
- 2018 “Return to the Lost World” (Série Primordia n. 2) – Greig Beck [R]
- 2018 “Pajemancer” (In 2084: mundos cyberpunk) – Mário Bentes [C]
- 2019 “Cidade Luz” (In Teslapunk: tempestades elétricas) – Maurício Coelho [C]
- 2019 “The Lost World: Re-evolution” (Série Primordia n. 3) – Greig Beck [R]
- 2019 “O filho do caipora caipira” – Ivan Carlos Regina [C]
- 2019 “A morte e o meteoro” – Joca Reiners Terron [R]
- 2020 “América Latina 2051” – Luís Cláudio S. Pereira [R]
- 2020 “Icamiabas na cidade amazônia” – Otoniel Vieira [H]
- 2020 “Sistema Amary” (In Tricerata, n. 2, dec. 2020) – Duda Rodrigues [C]*
- 2020 “Colares, 40 anos” (In Terror na Amazônia) – Zinid [C]*
- 2020 “Cabanagem” – Gian Danton [H]*
- 2020 “Atos de Rebelião” (In Encantarias: histórias de uma Amazônia Futurista) – Jefter Haad [C]
- 2020 “Cápsula do tempo” (In Encantarias: histórias de uma Amazônia Futurista) – Leila Plácido [C]
- 2020 “Xapono” (In Encantarias: histórias de uma Amazônia Futurista) – Luiz Andrade [C]
- 2020 “Projeto I.A.R.A” (In Encantarias: histórias de uma Amazônia Futurista) – Jan Santos [C]
- 2020 “Abaré” (In Encantarias: histórias de uma Amazônia Futurista) – Carol Peace [C]
- 2020 “Lendas Esquecidas” (In Encantarias: histórias de uma Amazônia Futurista) – Dante Sabóia [C]
- 2020 “Deseados” (In Espejo Humeante n. 5.5 apr 2020) – Zack Zala [C]
- 2020 “La misión Dzair” (In Visiones Ecuatoriales: antología de ciencia ficción ecuatoriana contemporánea) – Cristián Londoño Proaño [C]*
- 2021 “Amazofuturismo” – Rogério Pietro [R]
- 2021 “Et in Arcadia Ego” (In Cyberpaje 2021) — Fábio Fernandes [C]
- 2021 “Aculturação” – Alexandre Torres [C]
- 2021 “Pandemônyo em Pyndorama Alegrya, Alegrya” (In 2021) – Nelson de Oliveira [C]
- 2021 “Várias histórias” (In Coletivo Açaí Pesado: Distopia Neocaba) – Coletivo Açaí Pesado [H]
- 2021 “Amazônia Viva” – Rogério Pietro [C]
- 2021 “Jedaísmo” (In Somnium, n. 116) – B. B. Jenitez [C]
- 2021 “Pecados Terrestres” (In Somnium, n. 116) – Gerson Lodi-Ribeiro [R]
- 2021 “Orvalho Flamejante” (In Revista Suprassuma n. 1) – Giu Yukari Murakami [C]

Há várias maneiras de delimitar a Amazônia, aqui ela foi considerada na extensão pan-amazônica: Colômbia, Peru, Venezuela, Equador, Bolívia, as Guianas, Suriname e Brasil (Acre, Amapá, Amazonas, Maranhão, Mato Grosso, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins). Essa extensão implica diversas lacunas, algumas conscientes, outras inconscientes. A principal lacuna é que várias

das obras que não “falam” explicitamente sobre a Amazônia (mas que são de autores originários da Amazônia) foram excluídas: *Os Luditas* de José Polari (2002); *A torre acima do véu* (2014) de Roberta Spindler e *Amor à longa distância* (2019) de Yueh Fernandes. Neste levantamento eu não incluí poesias e músicas de FC, como as obras do poeta e músico Armando Cesar da Silva Pompermaier – por exemplo, *A semente copulando o planeta*. O levantamento também se refere apenas a obras de ficção científica. Fantasia, horror ou obras fantásticas não foram incluídas (esses gêneros são praticados com maior frequência o que, provavelmente, triplicaria a quantidade de obras citadas). Mesmo assim, casos limítrofes também foram incluídos. Foram incluídas obras em que a Amazônia foi destruída, mas apenas quando a informação era relevante para a narrativa.

Nesse levantamento foram especialmente importantes os trabalhos prévios de Everett Franklin Bleiler, Marcello Simão Branco, Cesar Silva e Sérgio Barcellos Ximenes. Quanto às obras brasileiras eu não consegui ter acesso aos fanzines *Diário de Bordo*, *Warp 9*, *Juvenatrix*, *Hiperespaço*, *Notícias do fim do nada*, *Sigmatau*, parte do *Magazine de Science Fiction*, e algumas das obras indicadas nos anuários feitos por Marcello Simão Branco e Cesar Silva.



Violência e Necropolítica em *Bacurau*: processos de descolonização e ecos da contracultura

Violence and Necropolitics in *Bacurau*: Decolonization Processes and Counterculture Echoes

Thiago Gomes¹
Cláudio Rodrigues Coração²

Resumo

O artigo busca compreender como as categorias de necropolítica e descolonização, a partir principalmente de Achille Mbembe (2019) e Frantz Fanon (1961), aparecem em *Bacurau* (2019), filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Para isso, discutimos como a violência é fator fundante das subjetividades dos indivíduos no filme, ao mesmo tempo em que oferece uma possibilidade de emancipação. Além disso, tentamos elucidar como a apropriação de determinados signos de gêneros estabelecidos em *Hollywood* são acionados como uma ferramenta de subversão de uma ideia de cinema hegemônico, junto à presença de personagens que fogem de um “ideal” de narrativa nacional, por meio da mobilização das discussões de Lúcia Monteiro (2016) e Ivana Bentes (2007). Por fim, debatemos como o filme recupera determinados aspectos da contracultura brasileira como possibilidades de escape a uma ordem hegemônica.

Palavras-chave: Violência; Necropolítica; Descolonização; Contracultura; *Bacurau*.

Abstract

The article seeks to understand how the categories of necropolitics and decolonization, based mainly on Achille Mbembe (2019) and Frantz Fanon (1961), appear in *Bacurau* (2019), a film by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. For this, we discuss how violence is a founding factor of the subjectivities of individuals in the film, while it offers a possibility of emancipation. In addition, we try to elucidate how the appropriation of certain signs of genres established in

¹ Thiago Henrique Fernandes Leão Gomes – Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Contato: thiagoh.gomes23@gmail.com.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação: meios e processos audiovisuais pela ECA/USP. Coordenador do Grupo de Pesquisa ‘Quintais: cultura da mídia, arte e política’ (CNPq-UFOP). Contato: crcorao@gmail.com.

Hollywood are utilized as a tool for subversion of an idea of hegemonic cinema, together with the presence of characters that flee from an “ideal” of national narrative, through mobilizing the discussions of Lúcia Monteiro (2016) and Ivana Bentes (2007). Finally, we debate how the film recovers certain aspects of Brazilian counterculture as a possibility of escaping to a hegemonic order.

Keywords: Violence; Necropolitics; Decolonization; Counterculture; *Bacurau*.

Introdução

Em uma das cenas de *A Idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha, o Cristo militar, interpretado por Tarcísio Meira, braveja: “Mesmo quando eu exerço a violência, eu tenho consciência [de] que estou defendendo os mais sagrados direitos humanos”. Esse lema parece ir ao encontro da resposta violenta dos moradores de Bacurau³ à invasão dos estrangeiros. É possível afirmar, a partir da perspectiva de Achille Mbembe (2018), que os direitos sagrados aos quais o personagem se refere são o direito à soberania, cuja manifestação máxima reside na “[...] capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p. 5). A defesa ao direito sagrado, então, é uma postura assumida por aqueles que se colocam contra uma política de morte.

Essa discussão atravessa *Bacurau* (2019), terceiro longa-metragem de Kleber Mendonça Filho, em parceria com Juliano Dornelles. No filme, uma pequena comunidade do sertão nordestino é invadida por um grupo de estrangeiros, logo após descobrirem que foram retirados dos mapas geográficos. O motivo da invasão é uma espécie de jogo de caçada humana sádica, como uma versão de *O Predador* (1987), em que os estrangeiros são o alienígena e, os cidadãos, a presa. Aos poucos, os “caçadores” conseguem assassinar pessoas de Bacurau, que, em resposta, decide unir-se e resistir à investida, lutando na mesma chave violenta.

Assim como nos outros filmes de Kleber Mendonça Filho, *Bacurau* é repleto de alegorias: o subtexto da colonização, a violência estatal e do capitalismo, a escravidão, entre outras. Assumindo essas leituras, nossa hipótese busca evidenciar a relação presente no filme entre colonizador e colonizado, sustentada por um imaginário de Estado que legitima as mortes dos moradores da comunidade. A alegoria cinematográfica, como concebe Ismail Xavier (2013), dá conta de denunciar um sistema autoritário, bem como de organizar o espaço e o tempo de forma estratégica, a partir das mais diversas motivações da postura estética do cineasta, levando em conta as possibilidades de

³ Para fins de diferenciação, optamos por grafar em itálico o nome do filme e por manter sem formatação especial o nome da cidade/comunidade.

linguagem, os atravessamentos entre o “comercial” e o “marginal”, a relação do espectador e o aparato fílmico e, ainda, as possibilidades de leitura.

Com isso em mente, apontamos algumas categorias para elucidar questões que estão presentes no filme. Em primeiro lugar, propomos uma discussão sobre a diferença entre a violência exercida pelos estrangeiros e os moradores. Slavoj Žižek (2014), ao resgatar Freud, pensa a violência e a agressão como extensões da “pulsão de morte” e, em oposição, a reação aos ataques como “pulsão de vida”. Portanto, aquele que inicia a violência o faz em função de um extermínio da vida; e quem resiste luta pela preservação da vida. A disputa pela soberania presente em *Bacurau* apoia-se nessas duas categorias: os personagens americanos buscam impor-se como soberanos, praticando a pulsão de morte, enquanto os brasileiros tentam manter a sua própria soberania, em nome da pulsão de vida.

Já em um segundo momento, tentamos perceber como o conceito de necropolítica, proposto por Mbembe (2018), pode nos ajudar com uma leitura de *Bacurau*, afinal, toda a “caçada” é, sugestivamente, legitimada pelo Estado, representado pela figura do prefeito. Aliás, não apenas legitimada, mas fica subentendido que se gera um lucro a partir da associação com os invasores, fato que aproxima a relação entre os estrangeiros e o prefeito à noção de máquinas de guerra, discutida por Deleuze e Guattari e retomada por Mbembe.

Por fim, em um último esforço interpretativo, pretendemos articular as questões já levantadas à discussão de decolonização, apoiando-nos principalmente na leitura de *Os Condenados da Terra* (1961), de Frantz Fanon, que no prólogo, escrito pelo filósofo Jean-Paul Sartre, contém uma descrição que pode muito bem ser de uma sequência de *Bacurau*: “no momento da impotência, a loucura homicida é o inconsciente coletivo dos colonizados” (FANON, 1961, p. 16). Ora, a reação violenta a partir do consumo do psicotrópico ao fim do filme não seria justamente essa “loucura homicida”?

Entre a violência e a agressão

Os sons distorcidos da canção de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa, simulam o objeto não identificado que sai do espaço sideral e eventualmente chega a uma pequena cidade do sertão pernambucano. Essa abertura sintetiza o espírito do filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Raramente, na tradição cinematográfica, a consagrada frase “Viemos em paz” realmente se aplica aos OVNI's. Em *Bacurau* não é diferente. Os invasores também são de espaços

desconhecidos, não falam a mesma língua e apresentam uma ameaça para a pequena cidade, que, para se defender, deve ser tão violenta quanto. O extraterrestre é ícone do imponderável e do desconhecido. Mas é também símbolo de uma modernidade ameaçadora, de um momento em que o medo maior da humanidade é o invasor externo. Uma das apostas de *Bacurau*, parece-nos, é de que essa ameaça está mais próxima do que imaginávamos.

Existem algumas diferenças entre a violência praticada pelos estrangeiros, liderados por Michael (Udo Kier), e os atos dos moradores de Bacurau. Os primeiros têm o intuito de matar como uma ação prazerosa, mesmo libidinosa, como sugere a cena em que dois personagens têm relações sexuais logo após atacarem com brutalidade um carro em fuga. Essa ação, de busca do prazer por meio do assassinato, é entendida por Žižek (2014) como uma violência ou uma “força de morte”, que é um “[...] excesso que perturba o andamento normal das coisas devido a um desejo que quer sempre cada vez mais” (ŽIŽEK, 2014, p. 51).

Essa dimensão do desejo justifica a relação de prazer que os invasores têm ao matar: é uma forma de colocarem-se como soberanos a partir da dominação. Mbembe (2018) entende que “a sexualidade está completamente associada à violência e à dissolução dos limites de si e do corpo por meio de impulsos orgíacos e excrementais” (MBEMBE, 2018, p. 14). Ora, nesse caso, ambas as atitudes são formas de responder a esse impulso orgíaco, já que o assassinato também pode ser lido como uma projeção de si mesmo ou de sua autoridade sobre o Outro, principalmente a partir do domínio sobre o corpo e a vida alheia. Em contraponto, os moradores reagem em um movimento de agressão como uma “força de vida”, uma possibilidade de se desvincularem dessa dominação e conquistarem a independência e a própria soberania. A agressão dos moradores é, então, uma forma de negar o impulso da morte. É uma libertação do controle e, também,

[...] a recusa em aceitar os limites a que o medo da morte teria submetido o sujeito. O mundo da soberania é o mundo em que o medo da morte foi abandonado. A morte está presente nele, sua presença define esse mundo de violência, mas, enquanto a morte está presente, está sempre lá apenas para ser negada, nunca para nada além disso. (MBEMBE, 2018, p. 14).

Para Mbembe, a soberania é exercida como necropolítica quando a luta deixa de ser em função da independência e passa a ser violência pura e simplesmente, com “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material dos corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018, p. 11). Os corpos suscetíveis à destruição são do Outro imponderável, aqueles

cujo raciocínio e cuja forma de agir são incompreensíveis. Portanto, a ação destrutiva desses corpos é violenta tanto na materialidade quanto na negação da humanidade do sujeito. A preocupação ética dos grupos é apenas com seus próximos, quando existe reconhecimento. Mesmo os brasileiros que faziam parte do grupo de Michael eram estranhos, no final das contas. Por isso, a facilidade do grupo em matar os dois. A partir dessa negação, o Outro tem a existência como um mero pressuposto:

Esse sujeito pressuposto não é, portanto, outro ser humano que narra a si mesmo a fim de uma experiência de vida dotada de sentido, uma vez que uma pessoa assim não pode ser um inimigo. Inimigo é aquele que a história não se ouve. (ŽIŽEK, 2014, p. 42).

Decorrente disso é a incapacidade de diálogo: os estrangeiros veem Bacurau como desprovida de história, não se interessam pelo museu e não desejam saber sobre a vida das pessoas que moram ali. Eles são apenas os inimigos imponderáveis, desprovidos de humanidade, desprovidos de seus corpos políticos e reduzidos aos biológicos. A forma de recuperar a humanidade ou categoria de sujeito está precisamente no enfrentamento à morte, na luta pela sobrevivência. Essa condição inverte a própria lógica da política na modernidade: a soberania, em ambos os grupos, não é alcançada pela razão, mas pelo contato com a morte, ainda que em perspectivas contrárias. O icônico gesto do garoto (personagem) que responde que quem nasce em Bacurau é gente, demonstra a futilidade da empreitada da razão. Não importa para os invasores que aquelas pessoas se reconheçam como “gente”. Essa razão é incompreensível, incomunicável. O sentido do que é ser humano está em termos diferentes. Não à toa, dois momentos em que há um reconhecimento mútuo são quando os limites da incomunicabilidade se transpõem: a cena em que Kate (Allison Willow) pede para não morrer, utilizando um aparelho tradutor, e a refeição que Domingas (Sônia Braga) oferece a Michael.

No entanto, aquela invasão era legitimada por um representante do Estado. Fica evidente, na fala do alemão, no fim do filme, que havia uma colaboração entre o grupo invasor e o prefeito Tony Jr. (Thardelly Lima). Quando reencontra o prefeito, após ser capturado, ele diz: “TONY! AMIGO! Tony, o que aconteceu? Você prometeu! Dinheiro!”. O prefeito, cinicamente, nega conhecê-lo e finge que não sabe o que está acontecendo. Essa associação não pode ser explicada meramente pela rejeição política que ele sofria na comunidade, que se escondia ao menor sinal de aproximação de seu carro de campanha, mas também por Bacurau aparentemente não participar

das dinâmicas econômicas da região. Tudo indica que a cidade apenas recebia as doações⁴ de tempos em tempos, mas não participava ativamente nas questões burocráticas ou políticas, o que “justifica”, aos olhos do poder, sua retirada do mapa.

Discutindo os movimentos contraculturais norte-americanos que floresceram a partir da década de 1960, Theodore Roszak (1969) fala sobre a crítica liberal ao movimento *hippie*, que, mesmo se excluindo voluntariamente da participação nas dinâmicas econômicas, aceita e até demanda inclusão em serviços de política social. Para a lógica liberal, esse comportamento é tido como parasitário: aqueles que não participam da força de trabalho não deveriam usufruir dos benefícios sociais. Roszak, no entanto, coloca a crítica em xeque, invertendo a narrativa. As comunidades *hippies* podem sair da força de trabalho justamente porque existe uma abundância econômica que permite essa saída sem que as forças econômicas sejam afetadas por sua ausência. Por fim, afirma que a existência de pobreza extrema se deve à má distribuição de recursos, mas não à escassez, e questiona:

Deste ponto de vista, por que o abandono voluntário do jovem *hippie* é mais “parasitário” do que o abandono forçado de moradores empobrecidos do gueto? A economia pode funcionar abundantemente sem todo esse trabalho. Como melhor, então, gastar nossa riqueza do que com aqueles mínimos bens e serviços que apoiarão o ócio para tantos de nós quanto possível? Ou esses *hippies* são repreensíveis porque eles parecem gostar de sua ociosidade mendicante, ao invés de sentir, como os pobres aparentemente deveriam, indignados e lutando como loucos para conseguir um bom emprego respeitável de quarenta horas semanais? (ROZAK, 1969, p. 36, tradução nossa, grifos nossos).

Parece-nos que uma dinâmica similar ocorre em Bacurau. A comunidade abandona voluntariamente a participação econômica e social, mas ainda recebe as doações do governo local. Não apenas isso: as próprias dinâmicas de trabalho que estão colocadas para os moradores fogem do sentido capitalista de lucro, como vemos na distribuição da comida, dos remédios, na forma de ocupar o posto de saúde de Domingas ou nas aulas de Plínio (Wilson Rabelo). É outra forma de participação coletiva, para além dos limites impostos pelo capital. Porém, por mais que exista essa outra lógica de socialização, a comunidade não é imune às investidas do capitalismo global, assim, “é fácil concordar em que não pode haver cultura puramente global que se separe por completo das tradições locais. Também já não pode haver uma cultura puramente local, isolada dos efeitos

⁴ Doação aqui entendida como os poucos alimentos e medicamentos enviados pelo governo local e visivelmente insuficientes para manter a comunidade.

do global” (HUYSSSEN, 2014, p. 25). Bacurau é bem-sucedida em manter-se enquanto uma comunidade isolada, cujo poder está distribuído em si própria, mas, precisamente por isso, apresenta uma ameaça a essas dinâmicas externas.

Máquinas de guerra na esteira da violência e da agressão

Caminhando ainda com essas condições, de uma operação agenciada com a legitimidade de uma representação de Estado que busca eliminar a ameaça, o grupo de Michael, no filme, pode ser visto como uma das máquinas de guerra de Deleuze e Guattari, que “[...] são constituídas por segmentos de homens armados que se dividem ou se mesclam, dependendo da tarefa e das circunstâncias” (MBEMBE, 2018, p. 54). A possibilidade de existência das máquinas de guerra se dá no contexto de mobilidade internacional e de guerras de globalização. O Estado já não é mais o detentor único do direito de matar e executar, então as máquinas de guerra são como mercenários que agem por conta própria ou em conjunto com uma entidade política. No caso do filme, motivados por um ideal de lucro e, como vimos, de prazer.

Uma máquina de guerra combina uma pluralidade de funções. Tem as características de uma organização política e de uma empresa comercial. Opera mediante capturas e depredações e pode até mesmo cunhar seu próprio dinheiro. Para bancar a extração e exportação de recursos naturais localizados no território que controlam, as máquinas de guerra forjam ligações diretas com redes transnacionais. Máquinas de guerra surgiram na África durante o último quarto do século XX em relação direta com a erosão da capacidade do Estado pós-colonial de construir os fundamentos econômicos da ordem e autoridade políticas. (MBEMBE, 2018, p. 55).

Assim, a forma como atuam os invasores se ajusta aos modelos de guerras da globalização e é evidente uma falência do Estado enquanto autoridade política atuante em Bacurau, como vimos na já mencionada rejeição ao prefeito, que é incapaz de estabelecer qualquer tipo de diálogo com a cidade. Ainda nessa ótica, se pensarmos o drone como uma forma de reconhecimento aéreo que já estabelece as primeiras ações de dominação, mesmo que não atue efetivamente nos assassinatos, temos a política de verticalidade discutida por Mbembe, quando as zonas de conflito são vistas a partir da tridimensionalidade do terreno e “a ocupação dos céus adquire, portanto, uma importância crucial, já que a maior parte do policiamento é feito a partir do ar” (MBEMBE, 2018, p. 57). Por essa vigilância, os invasores têm o controle sobre a distribuição dos moradores de Bacurau, as atividades diárias e a infraestrutura do local – o que leva à segunda característica das

ocupações coloniais contemporâneas: a sabotagem das infraestruturas do “inimigo”.

É fundamental, para a estratégia dos invasores, acabar com as redes de comunicação em Bacurau. Através do dispositivo colocado sob o balcão do bar, consegue-se interferir no sinal de internet e dos celulares, deixando-os disfuncionais e minando, assim, a possibilidade de comunicação à distância entre os moradores. A essa sabotagem, une-se a escassez da água, ou seja, o controle dos recursos naturais, apesar de não ficar claro quem atira no caminhão-pipa. Essas estratégias imobilizam os moradores, que ficam sem possibilidade de reação, e, ao mesmo tempo, causa pânico, o que leva a tentativas de fuga do local e, principalmente, desordem.

A extração e o saque dos recursos naturais pelas máquinas de guerra caminham de mãos dadas com tentativas brutais para imobilizar e fixar espacialmente categorias inteiras de pessoas ou, paradoxalmente, para soltá-las, forçando-as a se disseminar por grandes áreas que excedem as fronteiras de um Estado territorial. (MBEMBE, 2018, p. 58).

A imobilização é exercida a partir do drone, que atua como um vigia, um “olho que atua como arma e vice-versa” (MBEMBE, 2018, p. 44) e, pelo aparato fílmico, como uma segunda camada de vigilância, orientado por uma lógica da espetacularização da violência. Uma leitura que considera esse limiar entre a câmera, representante do espectador, e os dispositivos de vigilância, é possível principalmente pela quebra, em certa medida, de um caráter ficcional. Um exemplo disso é a semelhança do drone com um disco voador, que evidencia essa dimensão e, ao fazer isso, convida o espectador a ser parte integrante daquele universo ou “[...] lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística” (STAM, 1981, p. 21).

Mas esses confrontos – entre o real e o ficcional, entre os moradores e os invasores – têm um outro lado, que é a tomada de consciência justamente a partir e em consequência dessa violência. Mbembe, retomando Heidegger, afirma que a vida só faz sentido a partir da consciência da morte, ou seja, só se toma consciência do estatuto político de sujeito quando se trabalha para manter a vida, para sobreviver, pois, “embora destrua o que era pra ser, apague o que supostamente continuaria a ser e reduza a nada o indivíduo, a morte não se limita ao puro aniquilamento do ser. Pelo contrário, é essencialmente autoconsciência” (MBEMBE, 2018, p. 13). A dimensão da autoconsciência é explicitada pelo resultado do confronto, que coloca os moradores de Bacurau na condição de sobreviventes, outra categoria discutida por Mbembe.

Para ele, a sobrevivência muda a autoconsciência dos sujeitos, que experimentam o terror

da morte do outro e, conseqüentemente, sentem-se únicos. Os artefatos históricos em exposição no Museu de Bacurau indicam que aquele não foi o único momento de agressão envolvendo a cidade; pelo contrário, mostra uma trajetória de resistência e de triunfos, o que explica a forma como os moradores lidaram com a invasão dos estrangeiros, já que eles eram sobreviventes antes de todo o acontecimento: sobreviventes de antigas invasões, das intempéries da natureza, da falta de água, alimento e das violências institucionais dos governos e governantes locais.

Um claro exemplo dessa invasão violenta do poder institucional é o sequestro de uma garota pelo prefeito. Incapaz de receber qualquer tipo de respeito entre os moradores, Tony Jr. leva uma garota à força, em um exercício aberto de biopoder, na concepção de Foucault (1999). A ação do prefeito, em resposta ao desrespeito da população, é a de instaurar o nível mais baixo de domínio: proibir ou obrigar o trânsito dos corpos, com a finalidade de dominação da subjetividade. A dimensão sexual é, para Pelbart (2016), a mais passível desse adestramento do corpo pelo biopoder, pois a sexualidade está no entrecruzamento entre o individual e o coletivo, na possibilidade de domesticação dos corpos e na regulação das populações (PELBART, 2016). Então, a medida desesperada do prefeito, ao sequestrar a garota, com clara intensão de estuprá-la, é estabelecer o poder que não conseguiu enquanto entidade política.

Mas, retornando, a própria condição inerente do sobrevivente, paradoxalmente, é também a de soberania. Bacurau, portanto, já era soberana, já não havia medo da morte entre os moradores e as violências já faziam parte daquele cotidiano, muito reforçado pela trajetória de Pacote (Thomás Aquino), que trabalhava como uma espécie de “matador de aluguel” para além dos limites da cidade, então a concepção de Mbembe elucida a condição dos moradores.

O sobrevivente é aquele que, tendo percorrido o caminho da morte, sabendo dos extermínios e permanecendo entre os que caíram, ainda está vivo. Ou, mais precisamente, o sobrevivente é aquele que, após lutar contra muitos inimigos, conseguiu não só escapar com vida, como também matar seus agressores. (MBEMBE, 2018, p. 62).

É o reconhecimento dessa relação com a morte que faz com que os moradores só matem quando necessário, quando a defesa exige a morte alheia. Por isso, tanto Damiano (Carlos Francisco) quanto Domingas tentam salvar Kate quando esta pede socorro. Também por isso é necessária, ao final, a execução de Michael e de Tony, mesmo quando já não apresentam mais perigo, porque o sobrevivente reconhece que “[...] em certa medida, o grau mais baixo da

sobrevivência é matar” (MBEMBE, 2018, p. 62). Michael e o prefeito representam o Estado neoliberal; deixar que vivam é permitir que retornem com apoio do capital, tal qual Canudos que, apesar de várias vitórias, perde a guerra para o Estado ao final. Portanto, existe uma certa tradição cristã, de respeito à vida e do assassinato enquanto pecado, entre os sobreviventes da cidade. Enquanto a vingança é apoiada em um “olho-por-olho”, a sobrevivência, até certo ponto, preza pela vida, mesmo do inimigo. Mas essa tradição também tem reflexos na violência empregada pelos estrangeiros, apoiados em uma percepção de quem é o Próximo e quem é o Outro. O respeito pela vida só existe enquanto se reconhece aquele Próximo como “irmão”. E vemos isso na história contada por Terry (Jonny Mars), no filme:

Logo após meu divórcio, eu perdi minha cabeça, sabe? Um dia eu cheguei em casa e peguei minha *Glock* e a *Mac-10* e toda a munição que eu tinha e coloquei na mochila. Aí fui para a casa da minha ex-esposa e bati na porta. Eu ia atirar nela quando ela atendesse. Mas ela não atendeu, ela tinha saído da cidade. Então, eu dirigi até o *shopping*, duas vezes. Ai eu dirigi até o *Bay Breeze Park*. Mas eu não conseguia, sabe? Alguma coisa estava me dizendo pra não fazer. Agora Deus me deu a oportunidade de lidar com essa dor aqui.

O que permite moralmente que Terry mate as pessoas de Bacurau é o distanciamento do Outro, o não reconhecimento daquelas pessoas enquanto sujeitos, como corpos políticos. São, portanto, reduzidos a “selvagens” ou a corpos meramente biológicos e, nesse sentido, são destituídos de alma e não podem ser incluídos na comunidade cristã.

O que a atitude cristã que tudo inclui (lembremo-nos do célebre dito de São Paulo segundo o qual “não há nem homens nem mulheres, nem judeus nem gregos”) implica é uma exclusão total dos que não aceitem a inclusão na comunidade cristã. (ŽIŽEK, 2014, p. 46, grifos no original).

Assumindo a alegoria da colonização, do agente externo que exerce um controle, que impõe um sentido de ordem e que supostamente opera em favor de um “ideal de civilização”, o colonizado é justamente esse selvagem, que tem a instituição dos direitos diferente daqueles considerados humanos. Portanto, no imaginário do colonizador, os colonizados são vistos como “[...] seres humanos ‘naturais’, que carecem do caráter específico humano, da realidade especificamente humana, de tal forma que, quando os europeus os massacravam, de certa forma não tinham consciência de cometerem um crime” (MBEMBE, 2010, p. 36).

Em contrapartida, a piedade em relação ao inimigo se configura como um rompimento

dessa atitude, não excluindo a possibilidade de punição. Afinal, mesmo permanecendo vivos, Michael e Tony são castigados: o primeiro é trancado debaixo da terra e o segundo é amarrado em cima de um burro, que o leva para longe da cidade. Finalmente, todas essas condições levam aos gritos finais do vilão: “Isso é apenas o começo!”, confirmando a condição da alegoria da colônia que “[...] representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei, e no qual a paz tende a assumir o rosto de uma ‘guerra sem fim’” (MBEMBE, 2018, p. 33). O que o vilão ignora é que, para Bacurau, aquilo não era o começo, mas a própria condição de existência, essa temporalidade da guerra em que o exercício de soberania consiste em afirmar que aquelas vidas importam. A suspensão temporal de uma constante guerra pela sobrevivência é uma temporalidade cuja “ruptura se torna um período por si mesmo” (JAMESON, 2005, p. 39). Porque o que marca a sobrevivência é sempre essa invasão violenta na sociabilidade, desse contínuo em que as marcas das agressões são fundantes da identidade fraturada.

Violência da descolonização

Em consonância com os moradores de Bacurau, que percebem, após os primeiros ataques, que devem responder na chave da violência, faz-se necessário começar com a seguinte afirmação de Frantz Fanon: “a descolonização é sempre um fenômeno violento” (FANON, 1961, p. 30). Como o autor coloca, é uma ação de reorganização do mundo, de instaurar não a ordem, mas a “desordem”, justamente em oposição à imposição da organização colonial. É a rejeição dos códigos éticos, que são artifícios dos colonizadores e da opressão. Essa desorganização passa por uma libertação dos espaços, já que o processo de colonização é um lugar de apreensão dos controles físicos e geográficos. Assim, o “programa” do colonizado é substituir um sistema vigente por outro completamente diferente, e é necessário que o colonizado sempre tenha em mente esse dever.

O colonizado que pensa realizar esse programa, torna-se seu motor, está disposto a todo momento para a violência. Desde o seu nascimento, ele sabe que esse mundo estreito, cheio de interdições, apenas pode ser remido pela violência absoluta. (FANON, 1961, p. 32).

O personagem que talvez mais assuma esse programa é Lunga (Silvero Pereira). Durante grande parte do filme, toda menção a Lunga são comentários sobre seu caráter violento. Já nas primeiras cenas, é explicitada sua condição de fugitivo. De certa forma, ele está em ostracismo em Bacurau em função de seu comportamento violento, mas, quando os invasores começam a agir, é

de entendimento comum que não existe outra opção a não ser recorrer a ele. É o reconhecimento da violência como a única solução. Quando Pacote informa Lunga dos ocorridos, sua resposta – e primeira fala no filme – é significativa: “Estou com fome!”. A afirmação não apenas reflete a necessidade de violência do personagem, como também faz alusão ao manifesto do Cinema Novo, a “Estética da Fome”. Nele, Glauber Rocha debate a situação das artes na América Latina e a relação colonial que ainda oprime os povos colonizados e, com inspiração em Fanon, afirma: “Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 1965, np). Com isso, o comportamento violento de Lunga é natural, resultado dessa fome, e, não à toa, sua primeira interação com o resto de Bacurau é em um jantar, demonstrando uma marcante voracidade.

A “desordem”, como posto acima, é o imperativo na cidade. Não parece haver uma hierarquia tradicional, todos trabalham em função do bem-estar da comunidade, em nenhum momento há uma demonstração de autoridade entre os moradores e as decisões são tomadas em conjunto, mesmo a de recorrer a Lunga e enfrentar os invasores. As relações românticas, sexuais e a nudez são mais naturais do que na lógica da colonização, como vemos nos banhos em conjunto ao ar livre, na fila para encontrar a acompanhante ou na relação de Teresa (Bárbara Colen) e Pacote. A divisão dos alimentos e remédios não segue uma proposta capitalista; cada morador recebe o quanto precisa com consciência para deixar o suficiente para os outros. Todas essas ações podem ser vistas como uma forma de desordenar a imposição comportamental do projeto colonial.

Nas sociedades de tipo capitalista, o ensino, religioso ou laico, a formação de princípios morais transmitidos de pais para filhos, a honestidade exemplar de trabalhadores condecorados após cinquenta anos de bons e leais serviços, o amor encorajado pela harmonia e pela prudência, essas formas estéticas do respeito à ordem estabelecida criam em redor do explorado uma atmosfera de submissão e de inibição que diminui consideravelmente as forças da ordem. (FANON, 1961, p. 33).

A resposta do colonizador a esse comportamento “estranho” é atribuir características malditas aos colonizados: só é civilizado aquele que age de acordo com as normas. Tudo fora disso é do mal – novamente a ideia do “selvagem” que “não tem alma”. Uma ilustração disso é a cena do assassinato da criança, algo que Josh (Brian Townes) justifica na ordem de: “O menino veio bisbilhotar e estava potencialmente armado”. Era, evidentemente, uma lanterna. Porém, ao atribuir

um comportamento maligno à criança, de estar armada e conseguir matar, ele “justifica” para si mesmo o assassinato, como se fosse em defesa de sua própria vida. Assim “como para ilustrar o caráter totalitário da exploração colonial, o colono faz do colonizado uma espécie de quintessência do mal” (FANON, 1961, p. 36).

Paralelamente à ação dos invasores, os moradores de Bacurau se preparam para a luta. A capoeira, em uma das cenas, é significativa dessa espera. Para Fanon, a dança representa a “agressividade mais aguda, a violência mais imediata, se canalizam, se transformam, se escamoteiam” (FANON, 1961, p. 51). É a partir da capoeira que a comunidade se prepara para responder na chave da violência, e a dança é um dos signos que integra aquela comunidade, assim como a imagem do pássaro bacurau e a aparição de Dona Carmelita (Lia de Itamaracá) como protetora da terra. Em linhas gerais,

A atmosfera de mito e magia, ao provocar-me medo, atua como uma realidade indubitável. Ao aterrorizar-me, integra-me nas tradições, na história da minha terra ou da minha tribo, mas ao mesmo tempo assegura-me um estatuto, assinala-me num boletim de registro civil. (FANON, 1961, p. 51).

Mas também demarca o momento de ruptura entre esse irrealismo e a ação: “O colonizado descobre o real e transforma-o em movimento da sua prática, no exercício da violência, sua libertação” (FANON, 1961, p. 54). E essa ação é a de retomar a soberania, como colocada por Mbembe (2018), quando a violência do colonizado deve ser maior que a do colonizador para que aconteça a substituição da qual Fanon se refere, “uma espécie de homens por outra espécie de homens” (FANON, 1961, p. 30). No fim do filme, quando Michael reconhece sua própria derrota, sua fala é sintomática: “quanta violência!”, denotando esse lugar cujos atos são violentos apenas quando são contra seus próximos.

Michael só é autorizado a aniquilar a população de Bacurau porque eles não participam das dinâmicas do capitalismo. A “colônia”, nesse sentido, não passou de um espaço de extração de matéria-prima para um mercado consumidor. A população de Bacurau não gera lucros para os grandes capitalistas e a “colônia” não se converteu em uma clientela. Então não há motivos para que os industriais e financeiros defendam a existência da comunidade. Se as forças do capital internacional e da globalização são, em última análise, uma ameaça ao estilo de vida de Bacurau, a apropriação dessas lógicas, em sentido oposto, permite uma ruptura com a exclusão. Essas estratégias invariavelmente passam pela incorporação dos processos de comunicação. Nessa

hibridação entre a tradição local e o global, “os atuais processos de comunicação são percebidos ao mesmo tempo como forma de ameaça à sobrevivência de suas culturas e como possibilidade de romper a exclusão” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 22).

Dessa forma, os movimentos contraculturais brasileiros, que começaram a tomar forma na década de 1960, inicialmente com o fortalecimento do Tropicalismo e do Cinema Novo, eram tributários de uma “nova sensibilidade” formada por uma concepção de “marginalidade” (FAVARETTO, 2017) em relação ao cenário político e artístico-cultural. Nesse caminhar, por essas novas manifestações,

Respondendo às novas condições da sociedade, especialmente ao alinhamento do país à lógica cultural da sociedade de consumo, a complexa e variada produção artística agora inclui, sem preconceitos, como elemento constitutivo de experimentações, de teorizações e da crítica, os pressupostos, as regras e as técnicas da indústria cultural. (FAVARETTO, 2019, p. 184).

O projeto de *Bacurau*, parece-nos, atualizar essa sensibilidade que coloca em diálogo os sentidos de uma “cultura popular” e as lógicas da indústria cultural, mantendo o caráter de marginalidade enquanto produção artística e principalmente como projeto político. Os protestos promovidos pela equipe do filme durante a participação nos mais diversos festivais, denunciando o golpe de Estado contra a presidenta Dilma Rousseff e o projeto de desmonte do cinema nacional, pelas ofensivas do Governo Federal contra a ANCINE (Agência Nacional do Cinema), são sintomáticos dessa postura política que resiste às forças obscurantistas.

Perspectivas de cinematografia e ecos da contracultura

Ismail Xavier (2013), pensando os filmes que fizeram parte do Cinema Novo, escolhe “alegoria” como uma categoria de análise por ser “capaz de dar expressão à forte relação entre forma e conjuntura que, distinta em cada filme, definiu a consistência interna do grupo e sua relação com o debate cultural do período” (XAVIER, 2013, p. 9). Dessa forma, atualizando a leitura para além do movimento, *Bacurau* trata de questões relacionadas à necropolítica e à descolonização, mesmo retomando, de uma forma ou de outra, um projeto que já estava nos horizontes do Cinema Novo.

A multiplicidade de tradições e gêneros cinematográficos percorridos por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles reflete a própria condição de fragmentação narrativa que era

tão cara a Glauber Rocha, sem abdicar dos aspectos do cinema clássico, e, ao mesmo tempo, diz sobre a crise dos conceitos de nação e nacionalismo dentro da tradição audiovisual (MONTEIRO, 2016). *Bacurau* fala para um Brasil que coloca em xeque determinadas identidades hegemônicas e opera uma desconstrução das narrativas de fundação, manifestando possibilidades de socialização que rompem com um ideal hegemônico de “nacional”. A problemática da identidade regional revela, em si mesma, o limite da identidade cinematográfica, com a incorporação de elementos do cinema *blockbuster*, do gênero de horror, do *western* e até da tradição do Cinema Novo. Essa articulação das linguagens junto às perspectivas da identidade periférica opera no limite de uma identidade globalizada, haja vista que “línguas marginalizadas e denegridas [sic], religiões e formas de pensar estão sendo reinscritas em confrontação com as categorias de pensamento do ocidente” (MIGNOLO, 2008, p. 297). *Bacurau* é, no cerne da linguagem cinematográfica, uma expressão da batalha por legitimação dos personagens.

Enquanto faz isso, *Bacurau* coloca em suspenso a própria categoria de cinema nacional. Ele faz parte de “um conjunto crescente de filmes que vêm operando deslocamentos internacionais, de modo que classificá-los segundo critérios nacionais seria redutor e pouco proveitoso” (MONTEIRO, 2016, p. 12), assim como os filmes de outros realizadores, como González Iñárritu, Miguel Gomes, Jia Zhangke entre outros. Ao incorporar as formas dos gêneros *hollywoodianos*, muitas vezes invertendo-as, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles questionam esses códigos e, de certa forma, recusam a imposição desse cinema hegemônico. Basta perceber como a figura do *cowboy* é ressignificada a partir de Michael, que pode ser considerado uma atualização pós-moderna dos pistoleiros dos *westerns* norte-americanos. Mobilizando os códigos do cinema *hollywoodiano*, mas para funcionar em uma outra lógica, os realizadores fazem

A afirmação de um poder do cinema para refletir questões de identidade nacional e para inferir na formação dessa identidade. [...]. Os filmes de narrativa anti-fundacionais [sic] traduzem o esfacelamento de seus Estados-nação e a impotência do cinema forja uma identidade nacional coerente. (MONTEIRO, 2016, p. 15).

Assim, *Bacurau* se une a uma perspectiva transnacional, trazendo elementos que são caros a filmografias periféricas em diversos países. Como *Parasita* (2019), do diretor sul-coreano Bong Joon-ho, e que esteve em Cannes ao mesmo tempo em que *Bacurau*. Tanto Kleber/Dornelles quanto Joon-ho fazem um cinema que “descobre no exercício do ódio um sentido” (BENTES, 2007, p. 251). E essa fragmentação, essa identidade flutuante dos filmes, é própria do contexto da

pós-colonialidade, que se apoia em uma globalização de valores contraditórios, que é “fonte de desigualdades entre setores sociais, culturas e países mas também capaz de potencializar a associação, a participação democrática e a defesa por direitos sociopolíticos e culturais” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 15). A participação comunitária dos personagens de *Bacurau* e a colaboração de Kleber e Juliano desvelam uma lógica de poder centralizado no indivíduo e reafirma um espaço de contestação em que os subalternos podem expressar suas próprias formas de práticas de moderno (APPADURAI, 1996), como um movimento epistêmico de desobediência, que, em última instância, busca instituir um mundo em que as subjetividades possam coexistir, rejeitando as categorias hegemônicas ocidentais para:

- a) desvelar a lógica da colonialidade e da reprodução da matriz colonial do poder (que, é claro, significa uma economia capitalista); e b) desconectar-se dos efeitos totalitários das subjetividades e categorias de pensamento ocidentais (por exemplo, o bem-sucedido e progressivo sujeito e prisioneiro cego do consumismo). (MIGNOLO, 2007, p. 313).

É difícil não colocar *Bacurau* na posição de herdeiro da estética da violência de Glauber Rocha, que foge de uma violência comum aos filmes de ação em favor de uma “violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis” (BENTES, 2007, p. 244). Com isso, faz parte de uma herança que renega o lugar de denúncia e vitimização e dá outro sentido para a “fome” latino-americana, com a violência como força-motriz de um novo sentido utópico. E, assim como o melhor do cinema brasileiro, “[...] recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise” (XAVIER, 2013, p. 23).

Há, a partir dessa identidade flutuante, um aspecto singular em *Bacurau*, que parece fundar-se num determinado eco de contracultura, a assumir, meio que tardiamente, e de novo, as marcas alegóricas mais consistentes do Cinema Novo (de Glauber especialmente) e de todo um conjunto de elementos discursivos, reveladores, já no caldo das assimilações midiáticas intertextuais contemporâneas, de uma proposição desmedida de compromisso social, falsamente categórica, justamente por seu componente reflexivo sobre o cinema e a arte.

Dessa forma, o que *Bacurau* aponta, nas referências diretas ou indiretas que mobiliza (*spaghetti western*, o cinema de John Carpenter, de Tarantino, a literatura de cordel etc.), é um fluxo de hibridismo calcado, essencialmente, pelo veio contracultural, de tons e matizes locais – essa espécie de hino de amor decolonial ao nordeste brasileiro.

Para Favaretto (2019), a contracultura brasileira inventa certa noção de contemporaneidade, ou de abertura da contemporaneidade, no atravessamento das fronteiras “progressistas” internacionais, mas seu desenvolvimento se assume na particularidade.

A contracultura no Brasil, ao mesmo [tempo] em que acolhia as indicações da vaga internacional do *underground*, trouxe também contribuições para o desenvolvimento de uma produção artística e cultural de grande relevância para a abertura da contemporaneidade. (FAVARETTO, 2019, p. 104, grifo nosso).

Temos então, aqui, um desdobramento da hipótese lançada neste trabalho para aferirmos os processos temáticos em torno da necropolítica e da descolonização: a contracultura é estabelecida no modo inverso das representações e temáticas, a afirmar que certo tradicionalismo de nordeste é elemento decisivo do microcosmo de um lugar de resistência ante ao poderio simbólico bélico anglo-saxão. Essa distinção de embate cultural, em *Bacurau*, é explorada pelas tipologias de resistência nos personagens (Domingas, Teresa, Pacote, Lunga) e se atrela ao refinado exercício fílmico, cujo domínio dos jogos de referência indicam evocar o avesso do universo dos *blockbusters* “críticos” dos anos 1980, principalmente John Carpenter, para explorar os ecos da contracultura brasileira no tensionamento do Cinema Novo, como já tratamos.

A essas metáforas ligadas aos sintomas da globalização, a contracultura é atualizada, nos termos de Favaretto, e, a partir disso, envolvida por uma questão de fundo: o que deixa de ser contracultura, diante do engenho de uma filmografia (lembramos de *Aquarius*, *O som ao redor*) que investe nas tensões do prosaico para empreender simbologias maiores, mais alargadas a respeito dos sintomas da globalização? Assumindo, portanto, uma argumentação, os ecos da contracultura de *Bacurau* se manifestam como um novelo desconcertado, em meio aos atributos não só de um naturalismo que evidencie a realidade local, mas que seja um condicionante de uma produção que tematiza a violência global, a necropolítica global.

Talvez seja por esse motivo que *Bacurau* lance e resuma as expectativas de uma filmografia brasileira de início de século balizada pela alegoria da distopia. O elemento contracultural, a propor a lida da transgressão ou da reação de resistência (pensemos como a comunidade de Bacurau reage a determinada ofensiva), é o desenho “torto” da utopia, dessa utopia fundada nos códigos de uma contemporaneidade global, de um mundo possível perante a evidência da própria barbárie. O personagem Lunga sinaliza, a partir da sua performance, unir tais emblemas da contemporaneidade global, posto que, em torno de seu vestuário, a hibridação cultural (transgênero, Rambo etc.) é

indumentária distópica a serviço da utopia – vamos colocar nesses termos.

A esse respeito, de síntese da ideia de representação, estabelece-se uma concepção tributária ao “marginal”, que Xavier (2001) descreve à luz das “crises de identidade” do cinema brasileiro do novo século.

No presente, em que são outras as condições materiais e institucionais, é outra também a configuração da cultura e da política, embora não sejam distintas as mazelas sociais diante do que esteve na origem da experiência aqui evocada [...]. De qualquer modo, não se trata de julgar o pragmatismo atual com a ótica romântica do cinema marginal ou vice-versa, valendo apenas o lembrete de que a exasperação é mais produtiva do que a complacência. (XAVIER, 10 jun. 2001).

Um cinema do desamparo pode ser medido também como um cinema de proposta de atração ao obscurantismo como tema, na retrospectiva do “cinema marginal” descrita por Xavier. Nesses moldes, um filme como *A vida invisível* (2019), de Karim Ainouz, por exemplo, dialoga com *Bacurau* no sentido de elaborar as distensões inerentes a um certo atributo de composição de arte, marginal, incisivo, crítico, desarranjador das bases do melodrama. A essa aproximação, em torno de tal aporte estético, institui-se, a partir dos anos 2000, um cinema que reflete o popular: é como se esse “novo” cinema reordenasse a “tradição” cinemanovista e marginal em pistas, talvez diferentes da genealogia do Cinema da Retomada (entre 1995 e 2002), como em *Central do Brasil* (1998) ou *Cidade de Deus* (2002), já que, na emergência da contemporaneidade, aqui e agora, os ecos da contracultura se revestem desse semblante da distopia materializada no seu avesso: essa em que o personagem Lunga parece se imbuir de incômoda utopia.

Considerações finais: no veio contracultural, encantamentos e o espírito do tempo

Assumindo as premissas até aqui elencadas, podemos dizer que, não sem sentido, produções artísticas como *Bacurau* se associam ao pensamento teórico de autores “intérpretes” da contemporaneidade, como Fanon, Žižek e Mbembe. Essa ligação, quase que imediata, ajuda-nos a pensar como as “tensões da fronteira” são características relevantes para uma discussão sobre os atributos da contracultura nos dias de hoje, refletidos, possivelmente, como uma proposta de encantamento do mundo, a abarcar alegorias, tipologias decoloniais.

Percebe-se que tal encantamento é tributário/reflexo de determinada manifestação estética ou de discussão teórica, o que em *Bacurau* se materializa no processo da harmonia sobre a descrição de uma dada brasilidade encantada. Para Simas e Rufino,

Alargar o tempo é ir além das aparências e compreender os pluriversos dos seres e suas conexões. Tal compreensão é um alicerce para a experiência comunitária e um meio para intervir em caso de ameaça a ela, bem longe de eruditismos exibicionistas ou especulações inférteis, incapazes de se traduzir em ações responsáveis que elaborem táticas capazes de construir politicamente a vida. É disso que se trata. Assim está lançada a tarefa do encantamento: armar a vida neste e nos outros mundos – múltiplos feito as folhas – como pássaros capazes de bailar acima das fogueiras, com a coragem para desafiar o incêndio e o cuidado para não queimar as asas. Chamuscados, feridos, mas plenos e intensos, cantando por saber que a vida é voo. (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 18).

Ora, não seria exagero afirmar, conseqüentemente, que *Bacurau* propõe “armar a vida neste e nos outros mundos”, cuja conseqüência é uma “pulsão de vida” ancorada na rivalidade com a “pulsão de morte”. A violência simbólica é tratada de forma a revelar, pelo tom alegórico contracultural, a fratura das representações de uma brasilidade, na localização “fora do mapa” de um pequeno lugarejo no interior do sertão do país. O cinema transcultural de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles está também fincado, portanto, na particularidade da aldeia. A concepção de encantamento proposta por Simas e Rufino nos ajuda a compreender os limites dessas fronteiras configuradas em frágeis identidades e dispostas em trânsitos fluidos (conforme Fanon e Mbembe nos advertem), de modo que os limites da representação estão alinhados aos limites das fronteiras como a ideia de composição do próprio cinema contemporâneo.

A micropolítica de *Bacurau* é a política dos desvalidos, dos excluídos em escala global. A distopia brasileira presente-futuro pode ser também compreendida pela linha de fuga das identidades embaladas pela função estética desmedida do hibridismo cultural. Além disso, em *Bacurau*, essa extensão local-global se estabelece como síntese a partir de duas canções populares, compostas com certa oposição – *Réquiem para Matraga* e *Objeto Não Identificado*.

Vim aqui só pra dizer
Ninguém há de me calar
Se alguém tem que morrer
Que seja pra melhorar
Tanta vida pra viver
Tanta vida a se acabar
Com tanto pra se fazer
Com tanto pra se salvar
Você que não me entendeu
Não perde por esperar
(*Réquiem para Matraga*, de Geraldo Vandré)

*Eu vou fazer uma canção pra ela
Uma canção singela, brasileira
Para lançar depois do carnaval
Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico
Um anticomputador sentimental
Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar um disco voador
Uma canção dizendo tudo a ela
Que ainda estou sozinho, apaixonado
Para lançar no espaço sideral
Minha paixão há de brilhar na noite
No céu de uma cidade do interior
Como um objeto não identificado
(Objeto não identificado, de Caetano Veloso)*

Voltando a Simas e Rufino, é como se elas, as músicas, estivessem sendo configuradas para um apelo de caráter contracultural (herança do tropicalismo, da música de protesto, do pop musical internacional), sendo que essas simbologias estão embaralhadas na determinação do filme para ditarem as bases da luta e da denúncia contra a necropolítica. A “pulsão de vida”, vislumbrada por Simas e Rufino, é, pois, a possibilidade de distinção e oposição que as canções sugerem, sintetizam, aprumam, diegética e extradiegeticamente.

Com isso, as bases de luta da tradição nordestina (estampadas nos objetos do museu de Bacurau e nas duas canções, cada uma a seu modo) mostram-se como reação incisiva à ordem mundial mediada pelo capitalismo da necropolítica, do colonialismo, do racismo. Os elementos (e os versos) das duas canções reafirmam o encantamento do mundo, pois fazem a denúncia da violência sistêmica quando elogiam o seu semblante nostálgico e simbólico de resistência.

Se falamos de encantamento ou de uma concepção de encantamento, estamos também envoltos em uma ideia de contemporaneidade ou de espírito do tempo. Nesse sentido, é interessante observar as aproximações de filmes, aparentemente diferentes, como os já citados *Bacurau* e *Parasita*, e também a releitura do universo de super-herói *Coringa* (2019), na descrição crítica de Sabadin.

○ que tais cineastas estariam preconizando? ○ crescente número de excluídos e subjugados, em seus respectivos países, estariam se configurando num movimento mundial de resistência? A família dobradora de caixas de pizza que mora sufocada nos porões sul-coreanos poderia fazer uma aliança com os argentinos enganados pelo governo ditatorial e comandar uma potente marcha dos aflitos capitaneada por Lunga e Arthur Fleck? Ou tudo ficará apenas no plano da ficção? (SABADIN, 19 nov. 2019).

Parece haver nessas linhas uma compreensão a respeito do tempo da precarização radical do capitalismo global, um *zeitgeist* gestado e organizado nas amarras de uma inconveniência de produção, de uma medida calcada pelo destempero diante da volta da violência central colonial. Se fiarmos que há em *Bacurau* – e em sua aproximação com *Parasita*, *Coringa* etc. – essa ideia de um cinema transcultural determinado pela pauta da fronteira, ganha relevância a seguinte hipótese de Martins:

Para essas experiências audiovisuais de despossessão, de instabilidade geográfica e de ausência de uma memória coletiva local, existem os momentos em que as dimensões do imaginário, da temporalidade e da corporeidade ganham espessura e redimensionam a percepção e a vivência dos espaços. (MARTINS, 2012, p. 60).

A terra e a fronteira são categorias, portanto, de compreensão territorial, mas também temporal. É no atravessamento de espacialidades marcadas que as temporalidades se ajuntam a esse espírito do tempo confeccionado pela catarse das batalhas que, no caso de *Bacurau*, evocam Canudos, Cangaço etc. Sinaliza-se haver, então, nessa marcação temporal (estética e política), um reconhecimento dos limites de identidade da própria terra, do próprio chão.

Mas isso é também incontestado com a demarcação daquilo que lhes (ao tempo e ao espaço) é próprio: a construção ou a exortação de identidades. Assim, *Bacurau* “desorganiza este carnaval” na medida em que se sedimenta como lócus de propulsão de futuro medido no passado, como a engendrar o aparente paradoxo da canção *A dança da solidão*, de Paulinho da Viola: “apesar de tudo, existe uma fonte de água pura, quem beber daquela água não terá mais amargura”. Eis uma (outra) possível descrição para encantamento.

Referências

Bibliografia

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 1996.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8., n. 15, 2007, p. 242-255. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acesso em: 30 jan. 2020.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Lisboa: Editora Uliseia Limitada, 1961.

FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

HUYSSSEN, Andreas. Geografias do modernismo em um mundo globalizante. In: _____. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JAMESON, Frederic. *Modernidade singular: ensaios sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Diversidade em convergência. *Matrizes*, São Paulo, v. 8 , n. 2, 2014, p. 15-33. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i2p15-33>. Acesso em: 30 jan. 2020.

MARTINS, Andréa França. A invenção do Lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2012, p. 54-71. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/21/3>. Acesso em: 30 jan. 2020.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política de morte*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de Identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: literatura, língua e identidade*, Niterói, n. 34, 2008, p. 287-324. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 30 jan. 2020.

MONTEIRO, Lúcia. *Das narrativas de fundação às narrativas de dissolução: a questão da identidade nacional em filmes contemporâneos “periféricos”*. In: Anais do XXV Encontro Anual da Compós, 2016. Disponível em: <https://proceedings.science/compos-2016/papers/das-narrativas-de-fundacao-as-narrativas-de-dissolucao--a-questao-da-identidade-nacional-em-filmes-contemporaneos----per>. Acesso em: 30 jan. 2020.

PELBART, Peter Pal. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2016.

ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. In: Conferência no congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, na Itália, e publicação pela Revista Civilização Brasileira. 1965. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>. Acesso em: 30 jan. 2020.

ROSZAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. New York: Anchor Books, 1969.

SABADIN, Celso. O Cinema como Sinal da Grande Revolta Latente. *Outras Palavras*, São Paulo, 19 nov. 2019. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/o-cinema-como-sinal-da-grande-revolta-latente/>. Acesso em: 30 jan. 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Encantamento: sobre política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

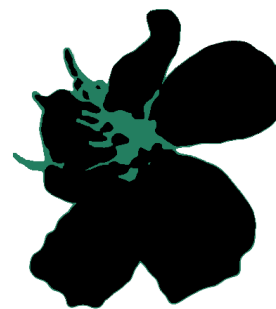
XAVIER, Ismail. *O avesso dos anos 90*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 jun. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200105.htm>. Acesso em: 30 jan. 2020.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

Obras audiovisuais

BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. On demand (131min.), son., col.



Piritas Siderais: tupinipunks na aldeia global

Piritas Siderais: tupinipunks en la aldea global

André Rodrigues de Carvalho¹
Bernardo Bueno²

Resumo

Este estudo discute como a identidade brasileira é retratada no tupinipunk, conceito proposto por Roberto de Sousa Causo para definir um tipo de *cyberpunk* brasileiro cujas principais características são o sincretismo cultural e a perspectiva de Terceiro Mundo. A análise da novela *Piritas siderais* (1994), de Guilherme Kujawski, com amparo teórico de autores como M. Elizabeth Ginway (2005), Marilena Chauí (2001) e Zygmunt Bauman (2013), oportuniza uma reflexão acerca da brasilidade no mundo globalizado e da importância do tupinipunk para o sistema literário.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Ficção Científica; *Cyberpunk*; Tupinipunk.

Resumen

Este estudio analiza cómo la identidad brasileña es retratada en el tupinipunk, concepto propuesto por Roberto de Sousa Causo para definir un tipo de ciberpunk brasileño cuyas principales características son el sincretismo cultural y la perspectiva tercermundista. El análisis de la noveleta *Piritas siderais* (1994), de Guilherme Kujawski, con apoyo teórico de autores como M. Elizabeth Ginway (2005), Marilena Chauí (2001) y Zygmunt Bauman (2013), ofrece una oportunidad de reflexión sobre la “brasilidad” en el mundo globalizado y la importancia del tupinipunk para el sistema literario.

Palabras clave: Literatura Brasileña; Ciencia Ficción; *Ciberpunk*; Tupinipunk.

¹ Escritor e graduando em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Integra o Grupo de Pesquisa em Tecnologia e Ficção (TECFIC) como bolsista de Iniciação Científica, sob a orientação do Prof. Dr. Bernardo Bueno. É autor dos livros "Complexo C" (2019), "Nada é quanto basta" (2020) e "Zona Livre" (2021). Contato: andrerodc@gmail.com.

² Escritor e professor da Escola de Humanidades da PUCRS. Coordenador da graduação em Escrita Criativa e professor do Programa de Pós-Graduação em Letras. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Tecnologia e Ficção (TECFIC). Autor de "Dias Lendários" (romance, Bestiário, 2020) e "Minimundo" (contos, IEI 2006/ Dublinense, 2014). Contato: bernardo.bueno@puers.br.

Introdução

A ficção científica (FC), um dia marginalizada em revistas *pulp* e filmes de baixo orçamento, carregou, durante boa parte do século XX, o estigma de entretenimento para adolescentes. Chegou ao século XXI consolidada no *mainstream*, sendo apreciada por pessoas de todas as idades, principalmente nas formas audiovisuais. Não faltam títulos de FC para consoles de *videogame* e plataformas de *streaming*, e o brasileiro, em consonância com o resto do mundo, tem os consumido avidamente. A literatura de FC também tem feito sucesso. Editoras como a Aleph têm oferecido a bibliófilos edições caprichadas de obras de autores estabelecidos no cânone do gênero. No que concerne à produção nacional, no entanto, o cenário é diferente. O sucesso da série *3%* (2016) e do filme *Bacurau* (2019) mostrou que é possível fazer frente com o audiovisual estrangeiro, mas o número de títulos que flerta com a FC ainda é modesto. O maior entrave é financeiro: produções deste tipo costumam demandar altos orçamentos, e a falta de tradição no gênero talvez iniba grandes investimentos. Na literatura, em que o único limite é a própria criatividade do autor, temos uma produção abundante e muitas vezes competente, mas o interesse do público, mesmo em ascensão, ainda é restrito, conforme apontam as pesquisadoras Andrea L. Bell e Yolanda Molina-Gavilán.

[...] a maioria das livrarias da América Latina [...] que possui seção de ficção científica estoca, em sua maioria, traduções para o espanhol ou português de clássicos europeus e norte-americanos. Os autores regionais ainda não estão sendo cultivados seriamente pelas editoras, que veem pouca lucratividade em comercializar FC nacional, tanto porque não há demanda suficiente entre o público-leitor, quanto porque a familiaridade da maioria das pessoas com a FC veio de *blockbusters* de Hollywood e, portanto, por extensão, para que qualquer FC seja “boa”, ela deve ser importada. Pouca ajuda veio dos círculos acadêmicos locais, que geralmente ignoraram o gênero, uma vez que ele não se enquadra no paradigma ainda dominante da escrita alto-modernista. (2003, p. 2, tradução nossa).

De tão fecunda, a FC brasileira tem sido agrupada em “ondas”, no sentido figurado de “grande afluência”. Roberto de Sousa Causo (2021), que como pesquisador, tem realizado um amplo trabalho de organização do *corpus* da FC brasileira, declara que essas “ondas” são “de uso corrente na comunidade brasileira de ficção científica” (p. 2). Tal sistematização remete à antologia *Cosmos Latinos* (2003), que ao apresentar a FC ibero-americana aos falantes da língua inglesa, classificou a produção da década de 1960 a meados dos anos 80 como “a primeira onda”, ou primeira “era de ouro” da FC luso-hispânica (BELL; MOLINA-GAVILÁN, 2003, p. 19). *Cosmos*

Latinos aponta semelhanças entre a condição quase secreta da FC brasileira e a dos demais países latinos, a despeito de suas numerosas produções, constatando que, mesmo em âmbito local, a FC latina permanece pouco lida.

A proposta deste estudo é enriquecer os debates acerca da FC brasileira através da análise de *Piritas siderais*, de Guilherme Kujawski. A novela, lançada em 1994 como um “romance cyberbarroco”, é um dos primeiros exemplos de *cyberpunk* brasileiro. Buscaremos, além disto, valorizar o tupinipunk enquanto marco da “Segunda Onda” da FC brasileira. Para a pesquisadora norte-americana M. Elizabeth Ginway, o tupinipunk é uma das principais contribuições do Brasil para o cenário da FC mundial. Segundo matéria de *A Gazeta*, a brasilianista aponta que “o estilo crítico do tupinipunk torna-o até mesmo superior ao próprio *cyberpunk*” (NETTO, 2012).

Causo (2013), que também é escritor de FC, conta que cunhou o termo tupinipunk de maneira informal em 1989, durante lançamento do livro *A Espinha Dorsal da Memória*, de Braulio Tavares, na Livraria Paisagem, em São Paulo. O termo se manteve conhecido apenas por um pequeno círculo de autores e entusiastas, até ser apresentado ao público em geral, ainda que de forma limitada, em ensaio de Causo intitulado “Tupinipunk: *Cyberpunk* Brasileiro”, publicado na primeira edição do fanzine *Papera Uirandê Especial* nº 1 (1996).

Anos depois, Causo (2013) apresentaria uma versão mais madura do conceito, em sua tese de doutorado em Letras, trabalho central para o entendimento dos atributos que caracterizam a narrativa tupinipunk: um menor enfoque tecnológico, o sincretismo cultural e religioso, a sensualidade, o misticismo e a perspectiva de terceiro mundo. Causo defende que “esta forma de *cyberpunk* brasileiro é mais relacionada a um dos principais aspectos culturais do Brasil, o sincretismo cultural, do que às características usuais do *cyberpunk*” (p. 226).

Piritas siderais (1994) utiliza motivos tecnológicos e da então efervescente cibercultura para alegorizar a condição do Brasil na cultura ocidental. O sincretismo presente na novela, uma das marcas distintivas do tupinipunk, é típico do processo de globalização, que faz com que as identidades nacionais se desintegrem “como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do ‘pós-moderno global’” (HALL, 2006, p. 69).

Contextualização

A crítica nos oferece inúmeras definições do que é FC, das mais flexíveis às mais herméticas.

Não pretendemos embarcar na discussão acerca de qual delas é mais precisa, mas é pertinente citar o argumento de Adam Roberts (2018) de que, como gênero, “a FC incorpora, em termos textuais, [...] não apenas os discursos da ciência e tecnologia, mas todo o cabedal da própria FC, a tradição intertextual” (p. 60).

Outra discussão que foge ao nosso escopo diz respeito às raízes da FC, objeto de diversos estudos. Roberts (2018), que escavou as origens do gênero, encontrou vestígios de uma proto-FC na Antiguidade Clássica, hipótese refutada por muitos e endossada por tantos outros. Uma das versões mais difundidas, proposta por Brian Aldiss, é a de que a chama que deu a centelha de vida à moderna FC – antes mesmo que o termo *science fiction* viesse à tona – foi o romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley.

Segundo Roberts (2018), o avanço da literatura de FC coincide com os desdobramentos da Revolução Industrial e com o advento da modernidade. A Era Moderna inaugurou uma dicotomia entre ciência e religião. Uma burguesia detentora do poder econômico deu origem a novas relações de trabalho e a um novo estilo de vida urbano. Os temas abordados nas obras de Mary Shelley, Júlio Verne e H.G. Wells teriam se tornado, então, de amplo interesse para a sociedade.

As origens da FC brasileira também remontam ao século XIX, quando o mundo atravessou profundas mudanças ideológicas. Roberts escreve:

Sintomático da difusão global da FC é o aparecimento de *Páginas da História do Brasil Escrita no Ano de 2000 (Pages from the History of Brazil written in the year 2000)* (1868-1872), do escritor brasileiro Joaquim Felício dos Santos, uma obra que extrapola o que vê como vantagens naturais do Brasil em termos de geografia e recursos naturais para um futuro no qual o país superou os Estados Unidos como líder mundial. (2018, p. 232).

Não há um consenso que determine qual foi a primeira FC brasileira. Além da obra de Joaquim Felício dos Santos, pesquisadores também apontam *O Doutor Benignus* (1875), do luso-brasileiro Augusto Emílio Zaluar, como potencial precursora. Consensual, no entanto, é a bem documentada importância de duas figuras na disseminação da FC no Brasil, já no século XX. Uma delas é Jeronymo Monteiro, que se dedicou, de forma pioneira, quase exclusivamente ao gênero, em obras que lançou entre os anos 40 e 60. Além da importância de sua carreira como escritor, segundo o pesquisador Renato Pignatari Pereira (2019), Jeronymo Monteiro foi

[...] uma espécie de aglutinador da ficção científica de sua época. Ele organizava eventos ligados à FC, em 1965 fundou a Sociedade Brasileira de Ficção Científica (SBFC), e mantinha regulares encontros com leitores e outros autores do gênero. A [coluna de jornal] “Panorama”, principalmente a partir de 1965 (ou seja, um ano após a fundação da SBFC), tornou-se veículo para JM falar sobre FC, além de um espaço onde os leitores poderiam se informar sobre o autor, suas obras, o gênero propriamente dito e – talvez esse seja o ponto mais importante – encontrar eventos onde podiam se encontrar (leitores e autores), dessa forma configurando o inicial fandom da FC no Brasil. (p. 229).

Outra figura importante para a divulgação da FC no Brasil foi o controverso Gumercindo Rocha Dorea, que durante a década de 1960, auge da “Primeira Onda”, lançou boa parte dos autores do gênero através da editora batizada com o acrônimo GRD. O grupo de autores pertencente a este período também é conhecido, graças a Fausto Cunha (1974), como “Geração GRD”, um demonstrativo da importância do editor. Gumercindo, partícipe do movimento integralista, além de ter publicado muitas obras de FC, nacionais e estrangeiras, também publicou obras anticomunistas – algumas vezes, as duas coisas juntas, através, por exemplo, de escolhas lexicais tendenciosas em traduções. O trabalho de Laura de Oliveira (2013), que investiga o “papel das políticas para o livro” (p. 314) na disputa ideológica entre Estados Unidos e União Soviética no período da guerra fria, constata que a GRD exerceu uma função estratégica na “constituição de uma atmosfera intelectual receptiva à subversão do governo João Goulart e à instauração do regime militar” (p. 314).

Os anos 1970 foram, segundo Causo (2003), uma fase de maré baixa na FC brasileira, marcados por um ciclo de utopias e distopias que, embora pertencentes ao campo da ficção especulativa, não podiam ser classificadas como FC *stricto sensu*. Muitos autores recorreram a temas da FC como forma de burlar a censura, cifrando críticas à ditadura por meio de alegorias. Este fenômeno é reflexo de “um processo de modernização forçada [que] aconteceu de mãos dadas com um regime militar repressivo e tecnocrático” (GINWAY, 2005, p. 33), impactando a produção da FC nacional, apregoada como escapista, em favor de obras com teor político mais pronunciado.

Na década de 80, teve início a chamada “Segunda Onda”, também conhecida como “Renascença” da FC brasileira (CAUSO, 2021). Como o nome sugere, foi um período de retomada, que veio na trilha de importantes acontecimentos, como a reabertura democrática (CAUSO, 2013); o sucesso internacional de filmes como *Star Wars* (1977), *Alien* (1979) e *Blade Runner* (1982),

que atraiu novos públicos para o gênero; a gradual conquista de espaço da FC no ambiente escolar e acadêmico (CUNHA, 1974); o fortalecimento da cultura dos fãs, com a organização “em clubes, publicando fanzines, organizando encontros e, inevitavelmente, se metendo também a escrever” (CAUSO, 2003, p. 292); e também, uma ousadia maior por parte do mercado editorial, cuja atenção estava, até então, mais restrita aos medalhões internacionais (CUNHA, 1974).

Se na década de 1960, boa parte da FC brasileira estava concentrada nas Edições GRD, na “Segunda Onda” ela desponta em editoras de maior prestígio. *Silicone XXI*, de Alfredo Sirkis (1985), foi lançada pela Record e *Piritas siderais* (1994), pela Francisco Alves. Estas duas obras, em conjunto com *Santa Clara Poltergeist* (1991), de Fausto Fawcett, publicada pela Eco, são as obras originalmente classificadas como tupinipunk.

O surgimento de um tipo de *cyberpunk* brasileiro, o tupinipunk, está entre os grandes marcos da “Segunda Onda”. Causo (2013) explica a formação morfológica do termo:

[...] é fusão [...] das palavras ‘tupiniquim’ e ‘*cyberpunk*’. ‘Tupiniquim’ [...] se tornou sinônimo de ‘brasileiro’, frequentemente empregado de maneira jocosa ou gozadora. Às vezes ele indica um produto feito no Brasil que não é tão bom quanto o original, ou um produto análogo feito sob circunstâncias não ideais – o melhor que dá para se fazer. (p. 225).

O tupinipunk diverge do *cyberpunk* norte-americano, que por sua vez, segue à risca a ideia de “alta tecnologia e baixa qualidade de vida” (HENTHORNE, 2011, p. 40), lema dos autores do gênero, cunhado pelo escritor Bruce Sterling. A típica narrativa *cyberpunk* é ambientada em futuros próximos, em que a sociedade se vê assolada por corporações e governos corruptos. Retrata a influência cada vez mais marcante das tecnologias digitais em nosso cotidiano, partindo de especulações mais sociológicas do que propriamente científicas. Filmes como *Blade Runner* (1982), *Akira* (1991) e *Matrix* (1999) são exemplares das propostas estéticas e temáticas do *cyberpunk*.

[...] *Cyberpunk* [foi] um termo inventado pelo escritor Bruce Bethke em 1983 para descrever novelas e histórias sobre a explosão da informação dos anos 80 (daí o ‘Cyber’, de cibernética), a maior parte dela retratando um denso, urbano, confuso novo mundo, no qual a maioria de nós vai descobrir que temos sido destituídos de qualquer poder real (daí o ‘punk’). (CLUTE, 2003, p. 67, tradução nossa)

O grande marco do gênero foi a publicação de *Neuromancer* (1984), de William Gibson, livro que se tornou uma espécie de modelo de *cyberpunk*. Roberts (2018) comenta que a influência de Gibson “espalhou-se em um grande número de direções por toda a década de 1980, adentrando

a de 1990” (p. 590). Curiosamente, o tupinipunk se desenvolveu à parte da ampla influência de Gibson, seja por desconhecimento ou abjuração de sua obra mais conhecida. Segundo texto da orelha de *Piritas siderais* (1994), Kujawski teria ficado “decepcionado” com *Neuromancer*.

O *cyberpunk* se estabeleceu como algo maior do que um gênero literário, encontrando ressonância em diversos segmentos da cultura *pop*, como moda, quadrinhos, cinema, música eletrônica e cultura *hacker*, da qual se retroalimenta, fazendo jus ao componente *cyber* que carrega no nome. A outra metade que o constitui, representada pelo sufixo *punk*, remete ao espírito de contestação e oposição ao discurso hegemônico. A pesquisadora Adriana Amaral (2006) destaca que o termo *punk* “sempre esteve ligado a um ‘estar fora da sociedade’” (p. 138), e embora tenha sido cooptado por um *ethos* capitalista, sua essência rebelde jamais foi sublimada, servindo, *a posteriori*, como fonte de inspiração para inúmeras subculturas, como a *cyberpunk*.

Segundo Amaral (2006), no plano temático, o *cyberpunk* traz reflexões sobre a “fusão homem-máquina, o implante de memórias, a ideia da superação da carne pela mente” e “a dissolução entre real e simulação” (p. 13). No plano estético, o *cyberpunk* traz como características “o estilo *technoir*”, “o visual obscuro dos figurinos (a dupla couro + óculos escuros)” e a ambientação das histórias numa “metrópole soturna” (AMARAL, 2006, p. 13), em espaços chuvosos e sujos.

Estabelecer as principais características do *cyberpunk* facilita o reconhecimento de suas diferenças com o tupinipunk. Se, por um lado, o *cyberpunk* possui um aspecto sombrio e metafísico, o tupinipunk tende a ser mais ensolarado e caricato. Amaral (2006) chamou atenção para a forte presença do gótico no *cyberpunk*. O tupinipunk subverte o gótico em carnavalesco. Um pequeno fragmento da prosa *technobabble* de *Piritas siderais* pode ser ilustrativo:

O passo seguinte é ajustar uma câmara de alumínio na ocular do telescópio. O *chip* funciona dentro desta câmara resfriada por hidrogênio líquido. A função do CCD é reprocessar a imagem captada pelo telescópio e enviesá-la do *after dark* do orixá Okô. A imagem real, então, vai ser digitalizada no computador, um LXTVBYJK-2134522634SYHPY *upgrade*. (KUJAWSKI, 1994, p. 120).

O exagerado número de série do excerto acima provoca hesitação e demonstra o descompromisso do tupinipunk com o rigor do discurso tecnológico, que aparece entremeado com o discurso religioso. Para Ginway (2005), o tupinipunk retrata “uma abordagem brasileira da cultura e da tecnologia que une o espiritual e o tecnológico, o branco e o negro, o pobre e o rico,

o rural e o urbano” (p. 161). O tupinipunk deglute a matriz *cyberpunk* e a transforma em algo distinto, com suas próprias convenções, algo que vai de encontro ao que o escritor Ivan Carlos Regina (1993) propôs no “Manifesto antropofágico da ficção científica brasileira”.

Precisamos deglutir urgentemente, após o Bispo Sardinha, a pistola de raios laser, o cientista maluco, o alienígena bonzinho, o herói invencível, a dobra espacial, o alienígena mauzinho, a mocinha com pernas perfeitas e cérebro de noz, o disco voador, que estão tão distantes da realidade brasileira quanto a mais longínqua das estrelas. (p. 10).

Para Causo, o tupinipunk “foi a realização das propostas de Regina, ainda que ele não fosse conhecido de Sirkis, Fawcett, Kujawski” (2013, p. 262). Causo sublinha que:

Kujawski [...] não havia lido *Santa Clara Poltergeist* quando escreveu *Piritas siderais*, e nunca tinha ouvido falar de Ivan Carlos Regina, cujo impacto fora do *fandom* de FC foi nulo. [...] Tudo isso reforça [a] constatação de que, ao contrário do *cyberpunk*, o tupinipunk não foi um movimento, mas uma tendência espontânea presente na FC brasileira na sua interface com a literatura *mainstream* experimental, contendo algo da atmosfera cultural, das contradições e dos dilemas do país. (p. 266).

O tupinipunk foi um fenômeno estético da “Segunda Onda”, e por mais que os autores a ele associados não tivessem ciência do termo, a crítica, reconhecendo seus pontos de contato, propôs um conceito que desse conta de agrupar uma produção que, resguardadas as afinidades com o *cyberpunk*, era dele muito díspar. Causo relaciona as origens genealógicas de cada uma das vertentes.

O *cyberpunk* combina ficção científica, ficção *hard-boiled*, cultura das drogas e atitudes *punk*, reciclando atitudes da *New Wave* [...]. Sem a *New Wave* como referência direta, o tupinipunk busca parecer avançado por meio de alusões a estilos e temas da vanguarda literária mais conhecida do Brasil, o Modernismo das décadas de 1920 e 30s, e de sua recuperação pelo Tropicalismo, o movimento de vanguarda da década de 1960. (2013, p. 227).

Tupinipunk designa um tipo específico de *cyberpunk* brasileiro, que se aproxima mais das vanguardas literárias do que do próprio *corpus* da FC, enfatizando o contraste entre a identidade brasileira e a cultura global. Além do tupinipunk, há em circulação um *cyberpunk* brasileiro mais alinhado aos princípios do “*cyberpunk* original”, e aí reside o equívoco em tratar tupinipunk como sinônimo de *cyberpunk* brasileiro, uma falha conceitual recorrente.

Piritas Siderais

O enredo de *Piritas siderais* (1994) é ambientado em São Paulo de Orunmilá. O personagem central, Zé Seixas, se torna cúmplice de seu amigo, Terêncio Vale, ao invadir o apartamento de Maria Gonçalves. Ela, uma bela mãe de santo, usou de sua sensualidade como isca, pois precisava se servir das inatas habilidades mediúnicas de Terêncio para concretizar seus propósitos.

Maria presta serviços a Berzelius Baldwin, um astrofísico da NASA que fez um pacto com o diabo em busca da vida eterna, e por consequência, acabou dependente do ouro para sobreviver. Berzelius descobriu um planeta cheio de ouro no sistema de Alpha Centauri, mas um obstáculo frustra seus planos: o orixá Okô, cansado dos brasileiros, decidiu se refugiar neste planeta, empacando a extração aurífera. Berzelius, então, vem ao Brasil para contar com a ajuda dos brasileiros para resolver seu problema.

Por fim, Terêncio aceita ser usado como cavalo³ num ritual. Seu orgasmo é a única forma de abrir o portal que trará o orixá Okô de volta para a Terra, deixando o caminho livre para que Berzelius possa garimpar o ouro do espaço sideral. Num conluio que envolve barganhas financeiras e sexuais, os personagens dão um “jeito brasileiro” de resolver o conflito, apelando a uma solução que mistura tecnologia e espiritualidade, elementos típicos do tupinipunk. A totalidade da ação se dá em curto período de tempo, como num dia agitado. A narrativa é atravancada pela proposta linguística, que proporciona uma experiência claustrofóbica através da ininterrupta rede referencial.

A novela de Kujawski é ambientada num futuro próximo, em que o Brasil virou uma teocracia e assumiu o candomblé como religião oficial. As cidades levam orixás padroeiros em seus nomes, como São Paulo de Orunmilá e Campinas de Logun-Edé. Segundo Ginway “o *cyberpunk* brasileiro emprega ícones culturais afro-brasileiros para incorporar seu próprio senso de originalidade”, demonstrando “o desejo do Brasil pela autodeterminação” (2005, p. 164). O narrador se refere ao país como “Terra de Vera Cruz”, recuperando heranças do passado colonial e escavando, a todo momento, a brasilidade soterrada em signos da cultura hegemônica.

Para Marilena Chauí a identidade brasileira remonta ao imaginário do período de colonização, época em que “surgem os principais elementos para a construção de um mito

³ Cavalos são guias que emprestam seus corpos para mediar entre o mundo terreno e o espiritual, servindo de ponte entre humanos e orixás.

fundador” (2001, p. 58), um mito recuperado de forma cíclica, que tenta explicar como nos tornamos o que somos. Ao imaginar a exploração do ouro por um cientista norte-americano, que encontra a resistência de uma entidade iorubá, *Piratas siderais* alude à história do Brasil colonial, encontrando um novo meio para exprimir o “mito fundador”, que “quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo” (CHAUÍ, 2001, p. 9).

O perigo em “fixar uma imagem do passado”, para Walter Benjamin, é entregar-nos “às classes dominantes, como seu instrumento”, tendo em vista que este projeto unificador pende para o lado “com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia”, ou seja, com os herdeiros do lado “vitorioso” da história (1987, pp. 224-225). O lado vencedor – para a história pretensamente oficial, o do homem branco europeu – acabou legando aos povos originários e africanos um papel coadjuvante na construção de uma identidade brasileira. Conforme Silvano Santiago (1978), a vitória do branco europeu “se deve menos a razões de caráter cultural do que ao uso arbitrário da violência” (p. 11).

Segundo Zygmunt Bauman (2013), a “construção nacional tinha por meta a concretização do princípio de “um país, uma nação”, que seria o “nivelamento das diferenças étnicas dos cidadãos” (p. 69). Aqui, isto se deu através da invenção de uma brasilidade com a qual uma maioria pudesse se identificar e em que pudesse se reconhecer.

Ailton Krenak (2019) relata que as narrativas indígenas e africanas são “esquecidas e apagadas em favor de uma narrativa globalizante, superficial, que quer contar a mesma história” (p. 19). Perpetuou-se no Brasil a noção de que “caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes” são uma “camada mais bruta [...], uma sub-humanidade, uma gente que fica agarrada na terra” (pp. 21-22). A elaboração de uma identidade nacional generalizou a cultura de um país que recebeu influências de povos de origens distintas. O projeto de unificação das culturas nacionais se baseou numa lógica de apagamento das culturas locais, conforme reconhece Bauman.

Tudo que fosse “local” e “tribal” representava “atraso”; esclarecimento queria dizer progresso, e progresso, por sua vez, significava comprimir os modos de vida locais num modelo de cultura nacional comum a todos. Dentro das fronteiras de um Estado havia espaço apenas para uma língua, uma cultura, uma memória histórica e uma lealdade. (2013, p. 70).

Os paradigmas de identidade, fomentados pelas elites econômicas locais, resultaram numa visão deturpada do brasileiro, e encontram ressonância em diversas manifestações culturais. Há

uma noção coletiva de identidade brasileira, a qual os artistas ou reforçam, ou contestam. Em *Piritas siderais*, por exemplo, Kujawski tira proveito de certos estereótipos para construir seus personagens e tecer uma crítica a esta identidade brasileira genérica.

O *cyberpunk* brasileiro combina sexualidade e tecnologia e usa personagens mulheres ou parte de minorias, para desafiar o preconceito contra outras raças ou sexualidades [...] partilham uma visão desconstrutiva dos mitos de identidade, enquanto retrabalham os ícones da ficção científica dentro do contexto da hegemonia norte-americana e da condição periférica do Brasil. (GINWAY, 2005, p. 35).

Ao longo da história, muitos pensadores atribuíram aos brasileiros características nada lisonjeiras. Já fomos definidos pela “mente erotizada”, pela “falta de iniciativa”, pela “imitação do estrangeiro (na vida intelectual)”, pelos “instintos agressivos” e pela “perversão do senso moral” (CHAUÍ, 2001, pp. 22-26). São atributos facilmente reconhecíveis no elenco de *Piritas siderais*. Zé Seixas exerce um protagonismo passivo, posto que não apresenta grandes ambições. Constantemente referido como “o negro”, ele passa a narrativa à mercê dos interesses dos demais personagens. Nas palavras do próprio narrador, Zé Seixas

[...] se resigna ao papel de cupincha [...] uma espécie de vassalo fulô, um devedor de favores fiados, um mestre-sala da ala das canções de amigo, um escudeiro guarda-costas que acompanha seu amo como uma sombra mais extensa que a matriz. Certamente, tamanha devoção é originária dos madrigais do bom selvagem, o silvícola que caça patos de tiro ao alvo. (KUJAWSKI, 1994, p. 45).

Movido por uma determinação oposta à falta de iniciativa de Zé Seixas, o afro-americano Berzelius Baldwin encontra paralelos com o colonizador. Único estrangeiro a compor o núcleo de personagens, atende ao arquétipo do cientista maluco e representa os “interesses comerciais americanos” (GINWAY, 2005, p. 162).

Terêncio Vale, a quem Zé Seixas acompanha do segundo capítulo ao final da novela, é um típico brasileiro de classe média, o pequeno comerciante mais identificado com as classes privilegiadas do que com as classes populares. É o apetite de Terêncio, de ordem alimentar, financeira e sexual, que move os principais acontecimentos da trama. Terêncio é promíscuo a ponto de chegar ao absurdo de uma “noite orgiástica com a galinha Leda” (GINWAY, 2005, p. 159), conforme mostra o trecho a seguir:

A pirraça da feitura do amor convertido em confeitaria. O estendal de leite de cabra e uvas passa são expostos ao sol roubado de Faetonte. A ave endossa a prosopopéia e cacareja uma canção de acasalamento. Terêncio Vale endurece seu cajado e entra devagar na girândola da banana-maçã. Os movimentos de vaivém são sinceros na colocação e saudosos na retirada. As marés de suor orgíaco devastam uma floresta de plumachos de *papier-mâché*. A penetração massageia o ponto G da caverna dos sonhos. (KUJAWSKI, 1994, p. 124).

Assim como outras obras de sua linhagem, como *Silicone XXI* (1985) e *Santa Clara Poltergeist* (1991), *Piritas siderais* retrata um Brasil erotizado. Para Ginway, o tupinipunk confirma o estereótipo do Brasil como “uma sociedade sexualizada, radicalmente mestiça, e carnavalizada” (p. 170), deleitando-se “com a sexualidade como parte de sua crítica da hegemonia americana e dos paradigmas culturais brasileiros tradicionais” (GINWAY, 2005, p. 161).

Tal ideia é reforçada pela personagem Maria Gonçalves, cujo corpo “parece ter sido esculpido a quatro mãos de Fídias e Rodin diplomados em cirurgia plástica” (KUJAWSKI, 1994, p. 68). Maria recorre a atributos físicos para realizar seus intentos, evocando a figura da mestiça sensual, uma idealização problemática, que supostamente enaltece a beleza da mulher brasileira, mas reverbera o mito da miscigenação, que se presta a um embranquecimento da população mestiça.

Outra característica marcante do tupinipunk é a perspectiva de terceiro mundo. Nas palavras de Marilena Chauí esta condição de marginalidade do Brasil só se efetiva em comparação com a dos países de primeiro mundo.

A “identidade nacional” pressupõe a relação com o diferente. No caso brasileiro, o diferente ou o outro, com relação ao qual a identidade é definida, são os países capitalistas desenvolvidos, tomados como se fossem uma unidade e uma totalidade completamente realizadas. É pela imagem do desenvolvimento completo do outro que a nossa “identidade”, definida como subdesenvolvida, surge lacunar e feita de faltas e privações. (2001, p. 27).

Podemos tomar a representação do transporte urbano em *Piritas siderais* como exemplar desta perspectiva terceiro-mundista. À exceção “dos taxistas, só os ricos promovem a façanha de dirigir automóveis” (KUJAWSKI, 1994, p. 96). Às classes menos favorecidas, restam os trolebus-bala, uma condução “projetada para ser um *shinkansen* controlado por cabos elétricos, mas que acabou adquirindo a puerilidade de um trenzinho elétrico”, circulando pela cidade em “velocidade de cruzeiro” (pp. 48-51). Os “solavancos dão a impressão de o carro estar descendo as escadarias de um zigurate” (p. 52). Dentro do trolebus-bala, Zé e Terêncio mal conseguem se mover. O

contato físico com outros passageiros é inevitável.

○ crescimento desordenado, somado a políticas públicas que favorecem as elites, culminaram em megalópoles com uma abismal separação entre classes favorecidas e populares.

Segundo Darcy Ribeiro:

No presente século, teve lugar uma urbanização caótica provocada menos pela atratividade da cidade do que pela evasão da população rural. Chegamos, assim, à loucura de ter algumas das maiores cidades do mundo, tais como São Paulo e Rio de Janeiro, com o dobro da população de Paris ou Roma, mas dez vezes menos dotadas de serviços urbanos e de oportunidades de trabalho. (1995, p. 198).

Em *Piritas siderais*, a violência urbana é tão corriqueira, que “derrubar” um “gendarme” não traz nenhum agravo moral ou psicológico aos personagens. Quando o Ford Rural que os personagens utilizam para ir a Campinas de Logun-Edé é parado numa *blitz*, Berzelius tenta subornar o guarda com um cafezinho. O incorruptível policial rodoviário tem um destino trágico, conforme mostra a cena a seguir.

○ guarda vira de costas para o crime e segue em direção a sua moto. Berzelius Baldwin vê nisso a brecha de um presságio de Prosérpina, a que também comeu frutos proibidos. O cientista abre sorrateiramente a porta, apóia-se no estribo e, encoberto pelo próprio movimento do carro, pega a trilha do gendarme. Ele tira de um dos bolsos de seu guarda-pó um *sai* e, segurando a empunhadura com firmeza, crava a arma letal na omoplata do atuador. Um desenho em *sfumato* surge no uniforme do estertorado. O gendarme expira um chouriço e cai sem trem de pouso no asfalto. (KUJAWSKI, 1994, p. 105).

○ bom humor de *Piritas siderais* camufla seu pessimismo em relação ao destino dos espaços urbanos. Mesmo com as radicais mudanças na configuração política do país, o futuro imaginado por Guilherme Kujawski não reservou nenhuma melhoria para a vida do brasileiro.

○ sincretismo, traço distintivo do tupinipunk, se manifesta na relação entre Berzelius Baldwin e os personagens brasileiros, que articula “a colaboração entre os tecnologicamente ricos EUA e o espiritualmente poderoso Brasil” (GINWAY, 2005, p. 164). Em *Piritas siderais*, o computador adquire qualidades espirituais, sendo capaz de catalisar o espírito de um orixá.

Antes associado à resistência cultural de um grupo oprimido, aqui [o candomblé] está incorporado como religião oficial do Brasil, e forma a base da sua nova forma teocrática de governo, despindo-o assim de sua antiga autenticidade. (GINWAY, 2005, p. 166).

Sincrético em sua formação, o candomblé, representante da “cultura local”, aparece enredado com a tecnologia, representante da “cultura global”. Manifestações deste tipo são um fenômeno próprio da pós-modernidade, conforme compreende Hall.

As identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização. As identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar. (2006, p. 69).

Adam Roberts (2018) pega emprestado um conceito de Marshall McLuhan⁴ para lembrar que, na era da internet, deixamos de habitar “uma pequena área geográfica [...] para viver numa aldeia global” (p. 647). Se antes, as últimas novidades do mundo desenvolvido desembarcavam no Brasil com *delay*, a revolução tecnológica tornou o processo de absorção da cultura estrangeira muito mais imediato. Este processo de absorção, no entanto, nunca se dá de forma estritamente passiva. Silvano Santiago considera que:

Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio –, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo [...]. (1978, p. 16).

Na medida em que as identidades nacionais incorporam influências externas, as fronteiras entre cultura global e local se diluem, originando expressões híbridas, multiculturais. É a resistência à inevitável “invasão estrangeira” que tem evitado a homogeneização das culturas nacionais, que, na pós-modernidade, tendem a um processo de aculturação globalizante, principalmente pela influência cada vez mais determinante dos produtos da indústria cultural dos países mais desenvolvidos.

Tal influência é evidente na superfície do texto, através do estilo “cyberbarroco” empregado em *Piratas siderais*. Quando pretende chamar Berzelius de burro, Zé Seixas diz que sua educação é “proveniente do Necromonicon” (KUJAWSKI, 1994, p. 75). Ao descrever o bigode de Terêncio Vale, o narrador diz que há nele um toque de “Fu Manchu das estepes nevoentas” (p. 27). O chassi do Ford Rural “está mais retorcido que uma fita de Moebius” (p. 96).

⁴ Segundo McLuhan “A aceleração de hoje não é uma lenta explosão centrífuga do centro para as margens, mas uma implosão imediata e uma inter fusão do espaço e das funções. Nossa civilização [...] experimentando uma reunificação instantânea de todas as suas partes mecanizadas num todo orgânico. Este é o mundo novo da aldeia global” (1979, p. 112).

Este influxo de referências inunda a obra, e é amplificado nas hipergazetas, onde a “intertextualidade paródica” (HUTCHEON, 1991) é condensada em frases infestadas de aliterações e assonâncias. As hipergazetas figuram como seções de interlúdio entre os capítulos, dispostas como uma sequência de frases grafadas em caixa alta, ocupando uma página inteira. No mundo futurista de *Piritas siderais*, as hipergazetas equivalem às manchetes de jornais, transmitindo ao povo conhecimento rápido e antológico. Abaixo, faz-se uma reprodução de trecho da geleia geral das hipergazetas.

[...] SUNGA NENÊ TOCA JU JU DE IAIÁ E VAI AO PIPI ROOM COM UM CD-ROM * ZAPATA ENFIA BANDARILHAS NO TOURO SENTADO EM PROTESTO ÀS BANDALHEIRAS DOS NAVARROS * RASKOLNIKOV NA BANCA DE ANALISTAS ESPORTIVOS DA INTERNACIONAL APAGA PIRA DE PINEL [...]. (KUJAWSKI, 1994, p. 43).

A prosa “cyberbarroca” de *Pirita siderais* faz uso do bombardeamento de informações da era *cyber* e da falta de objetividade do barroco. É resultado de um esforço flaubertiano por parte do autor, que segundo Ivana Bentes (1994), levou cinco anos para escrever esta curta novela, de pouco mais de cem páginas. Em sua leitura da obra, Ginway observou que:

O uso no romance de jogo de palavras e do *technobabble* funciona para comunicar o problema pós-moderno da sobrecarga de informação, enquanto ao mesmo tempo implementa o conceito do empréstimo cultural de Oswald de Andrade, afirmando mais uma vez a estética antropofágica do tupinipunk. (2005, p. 169).

A linguagem reflete os excessos da era da informação, onde aquilo que realmente importa se perde num mar de possibilidades. Com frequência, Kujawski recorre a listagens exageradas e a descrições confusas, que muitas vezes se contradizem ou se anulam, numa prosa que apela para o *nonsense*, parecendo dizer coisas profundas, mas vazias de sentido.

– Vai querer de jurubeba, aloés, carqueja, abricó, cânhamo, catuaba, *frankincense*, quixaba, araçá azul, alcaparra, papoula, erva-doce, *blueberry*, hissopo ou cascavel? Os itens deixam Zé Seixas à beira de um escolho, encurralado por uma nuvem de abelhas-africanas que tiveram suas asas arrancadas por uma criança que ouviu Zarathustra elogiar a falta de compaixão. Um vórtice de acrofobia etílica que vitupera as ilusões de um abstêmio.
– Esquece a cachaça e me traz uma água mineral com gás. (KUJAWSKI, 1994, p. 32).

No exercício da arte de gastar palavras, o narrador e os personagens recorrem a neologismos e oralidades em seus discursos, ou buscam dar novos sentidos a termos rebuscados, sem poupar estrangeirismos, que ao longo da obra, são destacados em itálico, como ocorre em textos de cunho técnico.

Nosso país é o patinho feio do planeta e você pensa em saciar uma ânsia? Não tenho culpa se nossa antiga federação virou uma escarrada de republiquetas autônomas sob a égide romana do *divide et impera*! Sesmaria vai com as outras! Em meio a tanta anarquia, os ministérios são confundidos com falanstérios. Que me perdoem os representantes de Oxalá, não quero ser pragueado! Na capital, naquele esqueleto de jumento, não há mais oratória, há desmando *ad nutum* passado em bilhetinhos cheios de palavrões, *lettres de cachet* que deixariam Saint-Just se sentindo um santo justiceiro! (KUJAWSKI, 1994, pp. 34-35).

A “interlíngua” falada por Berzelius Baldwin também é representativa da troca entre cultura local e cultura global. Sobre a diferença entre sua negritude e a de Zé Seixas, ele diz: “meo acabamento ten un brillo melhor” (KUJAWSKI, 1994, p. 74), caçoando do sentimento generalizado entre os brasileiros de que o modelo norte-americano é um ideal a ser atingido, um sentimento que talvez justifique certo menosprezo em relação à FC feita em nosso país.

Berzelius é uma colcha de retalhos linguística e biológica. Ele seria a reencarnação do astrofísico Ronald McNair, que morreu num acidente com o ônibus espacial *Challenger*, em 1986. Na novela, McNair teria reencarnado em Berzelius graças ao pacto demoníaco.

O desfecho de *Piritas siderais* remonta à fábula da galinha dos ovos de ouro. Num momento de descuido do grupo, Terêncio Vale, exausto e faminto após ter cumprido com suas atribuições, assa e come a galinha que botaria os ovos feitos com o ouro do planeta VB8B, anulando todos os logros da jornada. A narrativa se autoimplode, e guarda para o último parágrafo a revelação de que o narrador é um fantasma na máquina, o “espírito estafeta de Tobias Barreto que ficou preso em um banco de dados” (KUJAWSKI, 1994, p. 135).

Em suas reflexões sobre a paródia como componente da poética do pós-modernismo, Linda Hutcheon considerou que

[...] existe sempre um paradoxo no âmago desse *pós*: a ironia realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar – textual e hermeneuticamente – o vínculo com o passado. [...] A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno. (HUTCHEON, 1991, pp. 164-165).

Na medida em que o enredo de *Piritas siderais* é avesso a qualquer princípio de verossimilhança, é possível afirmar que Kujawski faz da intertextualidade paródica e da estilização linguística o próprio mote da obra, inovando um gênero importado. Para Ginway “o tupinipunk se relaciona tanto com a tradição modernista de canibalismo cultural, quanto a uma sensibilidade pós-moderna” (2005, p. 156), corroborando, portanto, a impressão de que a constante evocação do passado em tom parodístico, recuperando símbolos da cultura popular e erudita, é um artifício tanto modernista quanto pós-modernista.

A recepção do tupinipunk

A FC brasileira tem se mostrado tão diferente da estrangeira, que não dispensa a criação de novas terminologias para dar conta de melhor classificar sua produção. Referindo-se ao tupinipunk, Roberto de Sousa Causo (2015) admite que “essa forma literária [...] é rejeitada por vários setores do fandom” (p. 11), mas não é só entre os fãs que o tupinipunk é desabonado. O pesquisador Rodolfo Rorato Londero (2007), que estudou a recepção do *cyberpunk* na América Latina, refuta o tupinipunk, alegando que

[...] a denominação é infeliz, pois retira do termo original justamente o prefixo (cyber) que se refere ao universo tecnológico contemporâneo, tema de convergência dos romances *cyberpunks* brasileiros [...] a denominação tupinipunk pode excluir os demais romances *cyberpunks* brasileiros. (p. 129).

A crítica de Londero é dirigida não às obras classificadas como tupinipunk *per se*, mas ao conceito proposto por Causo. Na nossa percepção, classificar certas obras como tupinipunk é antes uma forma de celebrar a diversidade de *cyberpunks* brasileiros do que de preterir umas em detrimento de outras. Propor que uma obra seja tupinipunk, não a anula enquanto *cyberpunk*. *Piritas siderais* pode ser enquadrada em ambas as vertentes.

Em sua definição de tupinipunk, Causo (2013) ressalta a ênfase do estilo em mídias analógicas. Para ele, portanto, o elemento *cyber*, seria dispensável. A primeira obra tupinipunk, *Silicone XXI* (1985), lançada como um “romance policial futurista”, está tão distante do mundo cibernético, que seria impreciso classificá-la como *cyberpunk*. Em *Piritas siderais*, o aspecto *cyber* até encontra relevo, mas em *Santa Clara Poltergeist*, computadores aparecem apenas como figurantes. Assim como no filme *Videodrome* (1983), a tecnologia que catalisa os principais acontecimentos em *Santa Clara Poltergeist* é um eletrodoméstico: a televisão. Tupinipunk ainda é o termo que melhor

define estas narrativas.

Londero (2007) afirma que o conceito tupinipunk reforça uma “ideologia romântico-nacionalista” (p. 112), e de fato, passado mais de um século, o ufanismo romântico nos parece datado, para não dizer ingênuo e contraditório, na medida em que adotou o indianismo, ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, teve em alta conta o colonizador europeu, excluindo as matrizes culturais africanas de sua concepção de brasilidade. Sobre esta mácula do romantismo, escreveu Antonio Candido (2004):

A mestiçagem com o negro [...] era considerada humilhante em virtude da escravidão. O indianismo proporcionou deste modo um antepassado mítico, que lisonjeava por causa das virtudes convencionais que lhe eram arbitrariamente atribuídas, inclusive pela assimilação ao cavaleiro medieval, tão em voga na literatura romântica. (p. 89).

Apesar de o nome remeter aos povos nativos, o tupinipunk renuncia ao indianismo em favor da cultura afro-brasileira, inserindo-a num contexto urbano e cosmopolita. Ao satirizar os mitos culturais do Brasil, o tupinipunk dá maior ênfase à brasilidade do que a qualquer representação *cyber*. A supressão do prefixo *cyber*, portanto, não soa tão despropositada. As disparidades entre *cyberpunk* e tupinipunk não só reforçam a validade do termo, como também ampliam os significados de “*cyberpunk* brasileiro”, um guarda-chuva que pode abranger outras vertentes.

Em antologias recentes, como *2084: Mundos Cyberpunks* (2018), organizada por Lídia Zuin e *Cyberpunk: registros recuperados de futuros proibidos* (2019), organizada por Cirilo Lemos, notamos a presença de abordagens muito distintas, com a predominância de um *cyberpunk* mais alinhado com aquele praticado por William Gibson e Bruce Sterling, mas coexistindo com outras tendências, tipicamente brasileiras ou não, como *sertãopunk*, *nowpunk*, *pós-cyberpunk*, dentre outras bifurcações do *cyberpunk*, que indicam novos horizontes de escrita e de possibilidades de pesquisa no campo da FC brasileira.

Nas últimas décadas, o surgimento de uma série de novos subgêneros com o sufixo *punk* tem merecido uma investigação mais minuciosa no meio acadêmico. Alexander Meireles da Silva (2018) detectou mais de vinte em circulação: *biopunk*, *bugpunk*, *ecopunk*, a lista é extensa e não para de aumentar. Este estudo não avaliou quantitativamente o fenômeno, mas não é difícil chegar a uma centena destas classificações, em sites wiki como aesthetics.fandom.com. O *steampunk* é um

exemplo de derivação que se tornou até mais conhecida que seu antecessor, o *cyberpunk*, e tem se enraizado na FC brasileira, com muitos adeptos.

Alguns círculos têm dado a este fenômeno o nome de “literatura punk” (SILVA, 2018). Boa parte da crítica especializada ainda não tomou conhecimento dessas tendências emergentes. Muitas ainda não constituem corpo relevante para estudo, ou são vistas como modismos passageiros. Pode-se dizer que o tupinipunk, que tem se mantido ao longo de décadas, é o mais antigo dos “punks literários” brasileiros.

Causo se disse surpreso ao constatar que o tupinipunk, embora seja “um fenômeno característico das décadas de 1980 e 90” (2015, p. 11), passou por um ressurgimento. Autores como Fausto Fawcett, Carlos Orsi, Luiz Bras, Cirilo S. Lemos e Ricardo Celestino, além do próprio Roberto de Sousa Causo, foram associados à estética tupinipunk no século XXI. O romance pós-*cyberpunk Brasyl* (2007), do britânico Ian McDonald, foi chamado de tupinipunk pela crítica internacional (CAUSO, 2013, p. 245).

No prefácio da antologia *Fractais tropicais* (2018), Nelson de Oliveira se propôs a listar o que considera as 12 melhores “narrativas longas” de FC do Brasil. Embora não seja definitiva, posto que falha ao não incluir nenhuma obra de autoria feminina, nesta lista, que pode ser enxergada como uma tentativa de cânone da FC brasileira, constam duas obras tupinipunks, demonstrando a força desta estética. *Piritas siderais* está entre elas, um grande êxito, tendo em vista a longevidade da FC brasileira e sua grande profusão de obras.

Piritas siderais chega ao presente com *status* de livro *cult*, muito admirado por alguns poucos entusiastas. A obra merece ser redescoberta não só por fãs de FC, como também por aqueles que se interessam pelo experimentalismo formal das vanguardas literárias. A obra foi elogiada pela crítica na época de seu lançamento, mas foi pouco lida fora do contexto de sua publicação. A ausência de uma reedição é o maior entrave para sua apreciação. Esta pesquisa pode ser vista como um esforço para que esta excêntrica novela não caia no esquecimento. Kujawski voltaria a trabalhar uma estética tupinipunk em *Borba na Infolândia* (1997), escrita em parceria com Sergio Kulpas.

Frequentemente, o tupinipunk é tirado de seu estado criogênico pela mídia, por pesquisadores de FC brasileira e, algumas vezes, por novos autores. Segundo Ginway, “assim como o movimento da Tropicália”, o tupinipunk “pode ter um eventual impacto”, embora talvez não atraia “seguidores imediatos” (2005, p. 170). É impossível prever se o termo continuará

sustentando sua relevância, tendo em vista que sua recepção está longe de ser unanimidade. Talvez o surgimento destas novas vertentes de “literatura punk” no Brasil demonstre parte do legado do tupinipunk à FC brasileira.

Referências

- AMARAL, Adriana. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk – comunicação e cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido moderno*. Tradução de Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- BELL, Andrea L.; MOLINA-GAVILÁN, Yolanda. *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. Middleton: Wesleyan University Press, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Uma sistematização histórica dos períodos e tendências da ficção científica brasileira, do século XIX ao presente*. São Paulo: [s.ed.], 2021 [inédito].
- _____. Tupinipunk no Século XXI. In: *Papêra Uirandê Especial*, São Paulo, n.º 9, out. 2015.
- _____. *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.
- _____. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- CLUTE, John. Science fiction from 1980 to the present. In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: University Printing House, 2003.
- CUNHA, Fausto. A ficção científica no Brasil. In: ALLEN, L. David. *No mundo da ficção científica*. Tradução de Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy. São Paulo: Summus, 1974.
- GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção Científica Brasileira – Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*. Tradução de Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HENTHORNE, Tom. *William Gibson: a literary companion*. Jefferson: McFarland & Company, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUJAWSKI, Guilherme. *Piritas siderais: romance cyberbarroco*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LONDERO, Rodolfo Rorato. *A recepção do gênero cyberpunk na literatura brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist*. Dissertação (Mestrado em Letras), Câmpus de Três Lagoas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2007.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1979.

NETTO, Marcelo dos Santos. *Tupinipunk: o desafio da ficção científica brasileira*. In: Gazeta Online, 2012. Disponível em: http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2012/08/voce_ag/pensar/381-tupinipunk-o-desafio-da-ficcao-cientifica-brasileira.html. Acesso em: 06 mai. 2021.

OLIVEIRA, Laura de. *Publicar ou perecer: a edições GRD, a política da tragédia e a campanha anticomunista no Brasil (1956-1968)*. Tese (Doutorado em História), Departamento de História, Universidade Federal de Goiás, 2013.

OLIVEIRA, Nelson de. *Fractais Tropicais: o melhor da ficção científica brasileira*. São Paulo: Sesi, 2018.

PEREIRA, Renato Pignatari. *Brasil especulativo: a ciência e a brasilidade na ficção de Jeronymo Monteiro*. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

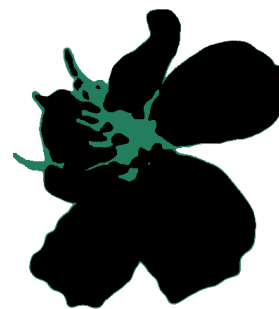
REGINA, Ivan Carlos. *O fruto maduro da civilização*. São Paulo: GRD, 1993.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

SANTIAGO, Silvano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SILVA, Alexander Meireles da. *Mundo Punk (20): O que é BUGPUNK / NOWPUNK / ROCOCOPUNK / SILKPUNK / SPLATTERPUNK*. 2018. (7min19s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NRzKz1QBgRM>. Acesso em: 12 ago. 2021.



Trilha sonora do futuro: especulação na música eletrônica e sua relação com a ficção científica

Soundtrack of The Future: Speculation in Electronic Music and Its Relationship with Science Fiction

Leonardo Porto Passos¹
José Fornari²

Resumo

Desde o Teremim, considerado o primeiro instrumento musical totalmente eletrônico, a relação entre música eletrônica (ME) e a ficção científica (FC) sempre foi próxima. No filme *O Dia em que a Terra Parou*, de 1951, o compositor Bernard Herrmann incluiu, em sua trilha sonora este instrumento, patenteado em 1928 por Leon Theremin. *Planeta Proibido* (1956) foi o primeiro filme cuja trilha sonora, de Bebe e Louis Barron, foi composta inteiramente por sons gerados e processados por meios eletrônicos. Dali em diante, a relação entre ME e FC foi se tornando cada vez mais íntima, e hoje são inúmeros os exemplos de obras cinematográficas de FC que utilizam ME em suas trilhas sonoras. O presente artigo aponta a possibilidade de ter também ocorrido o caminho inverso, ou seja, o desenvolvimento da ME ter sido influenciado pelo imaginário relacionado aos temas da FC.

Palavras-chave: Música eletrônica (ME); Ficção científica (FC); Cinema; Trilha sonora; Instrumentos eletrônicos.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Música (IA/Unicamp). Pós-graduando em Especialização em Processos Didático-Pedagógicos para Cursos na Modalidade a Distância (Univesp). Pós-graduação *lato sensu* em Formação de Escritores (Instituto Vera Cruz/2013). Graduação em Letras Português/Inglês (UNIP/2008). Áreas de pesquisa: sonologia, design de jogos, desenvolvimento de jogos, composição musical, música computacional, design de som, trilhas sonoras, programação de áudio, narratologia, acessibilidade, espacialização sonora, etnomusicologia, teoria literária e histórias em quadrinhos. Na área de Letras, atua como redator, *ghostwriter* e revisor textual/copidesque. Em Música e Sonologia, é compositor, designer de som, produtor musical e guitarrista. Em Desenvolvimento de Games, atua como programador, roteirista, programador de áudio, compositor e designer de som. Contato: leoportopassos@gmail.com.

² Pesquisador em tempo integral do NICS/Unicamp (desde 2008). PosDoc Music Cognition Group, University of Jyväskylä (2008). PosDoc NICS/Fapesp, FEEC/Unicamp (2007). Pesquisador visitante bolsista CNPq, CCRMA/Stanford University (1996). Mestrado EE, FEEC/Unicamp (1994). Bacharel em Música Popular – Piano, IA/Unicamp (1994). Bacharel em Engenharia Elétrica, FEEC/Unicamp (1990). Áreas de pesquisa: Arte e Tecnologia, Instalações de Arte Computacional, Síntese Sonora, Psicoacústica, Processamento de Áudio, Computação Evolutiva, Música Interativa, Recuperação de Informação Musical, Cognição e Emoção Musicais. Contato: fornari@unicamp.br.

Abstract

Since theremin, one of the first fully electronic musical instruments, the relationship between electronic music and science fiction has always been close. In the 1951 film *The Day the Earth Stood Still*, by Bernard Herrmann, included in his score the referred instrument, copyrighted in 1928 by Leon Theremin. The film *Forbidden Planet* (1956) was the first whose soundtrack, by Bebe and Louis Barron, was fully composed with electronic resources. From then on, the relationship between science fiction and electronic music became increasingly closer, and today there are countless examples of cinematographic works that use electronic music in their soundtracks. This article seeks to study the possibility of a reverse path, that is, the possible development of electronic music inspired by science fiction.

Keywords: Electronic music; Science fiction; Cinema; Soundtrack; Electronic instruments.

Há uma considerável quantidade de livros e trabalhos acadêmicos que abordam a grande influência que a música eletrônica (ME) exerceu nas trilhas sonoras de filmes e séries de ficção científica (FC) (BARTKOWIAK, 2010; HAYWARD, 2004; LUCENTINI, 2014; MAY, 2020; OLIVEIRA, 2012, 2018; entre outros), um gênero cinematográfico que nascia em meados do século passado – baseado e influenciado no que havia na literatura científica, com autores e obras já consagrados – ao mesmo tempo que a ME também se desenvolvia, não unicamente mas decisivamente fomentada pelas investigações estéticas de vanguarda, reunida em alguns grupos famosos (muitas vezes antagônicos) como o *Musique Concrète*, de Paris, e o *Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks*, em Colônia, na Alemanha. Ambos foram inspirados por estéticas dodecafônicas, serialistas e atonais do início do século XX e formados por pesquisadores, intelectuais e professores, que atualmente são referidos quase que informalmente pelo termo “música eletroacústica”³. Neste trabalho, entende-se que ME é a música criada por meio de recursos eletrônicos, tanto em sua esfera acadêmica de vanguarda quanto popular e comercial, mesclando música e dança eletrônica (*electronic dance music*), e que pode ser estudada em diversas publicações, tais como Forslund (2019), Matos (2016) e Reynolds (1999). Conforme tratado adiante, considera-se aqui que a ME foi iniciada com o registro sonoro pela gravação analógica e posteriormente digital. Como arte performática, a ME foi iniciada com o Teremin, o primeiro instrumento musical eletrônico, criado por Leon Theremin em 1928. Mas só a partir da segunda metade do século XX é que a ME foi de fato disseminada socialmente, com a invenção do transistor, que possibilitou a miniaturização eletrônica e a quantização da informação por esta

³ Ver: *The history of electronic music in a concise overview*. Disponível em: <https://www.brainvoyagermusic.com/history-of-electronic-music/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

processada, criando assim a era digital, a qual é atualmente a base de toda a comunicação humana, global, remota e audiovisual.

São muitos os trabalhos que tratam da história da ME e a sua relação com a estética do século XX, como a sua influência na FC. Porém, o contrário parece não ocorrer. Poucos são os trabalhos que buscam investigar se houve uma influência reversa, na qual os pioneiros da ME foram também, de alguma forma, influenciados pela FC no desenvolvimento estético e conceitual da então nova forma de fazer música. São raros os trabalhos que se dedicam a tal investigação, como os de Philip Hayward (2004) e Andrew May (2020), e mesmo assim, não estudam essa relação como tema central, mas apenas como conjectura secundária ou curiosidade histórica; um tipo de subproduto da evolução natural da ME.

Com base em pesquisa bibliográfica de obras relacionadas tanto à ME quanto à FC, a proposta do presente artigo é estudar a influência da FC no desenvolvimento estético e conceitual da ME, ou se, ao menos, a FC serviu de inspiração para os novos gêneros musicais eletrônicos e o seu modo de realizar o fazer musical, tanto em termos de composição quanto de performance. Antes de buscarmos compreender se a FC de algum modo influenciou os primórdios e a evolução da ME, consideramos necessário apresentar uma definição mais detalhada do que é FC.

Ficção científica (FC)

Antes de instigar a imaginação dos espectadores diante das telas de cinema, a FC se constituiu como gênero literário, conforme detalhado por Tzvetan Todorov (2007). O autor afirma que, para pertencer a um determinado gênero, uma obra precisa apresentar relações estéticas com outras obras já existentes. “Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura” (TODOROV, 2007, p. 12).

Gêneros nascem, desenvolvem-se e se estabelecem para além das obras em si, já que o público (leitores, espectadores, ouvintes) é parte fundamental da constituição de um gênero. Conforme explana Steve Neale (2000, p. 158), gêneros, tanto literários quanto musicais, constituem um sistema de expectativas que o público traz em seu imaginário. Isso permite a identificação do gênero e sua compreensão pelo seu público, o que constitui o seu significado.

A FC faz parte da ficção especulativa, um macrogênero que abrange qualquer forma de ficção narrativa (literatura, histórias em quadrinhos, cinema, videogames etc.) que contenha

referências a elementos sobrenaturais, fantásticos ou futuristas.⁴ Faz parte da ficção especulativa o terror/horror, a fantasia (que formam um conjunto à parte, o fantástico) e a FC. Tais gêneros (e seus diversos subgêneros) possuem como premissa fundamental a abordagem de elementos irrealis (fantasias), puramente imaginadas, completamente impossíveis ou possíveis apenas dentro de contextos bastante específicos e singulares, mas que compõem a realidade daquele universo ficcional.

Hugo Gernsback (apud WESTFAHL, 1998, p. 41) defende que a FC trata de fenômenos naturais, teorizados ou comprovados, e a define como a “extrapolação imaginativa de fenômenos naturais verdadeiros, existentes no presente, ou com probabilidade de existir no futuro”. Porém, muitos autores apontam que a FC aborda temas que não existem no momento de sua criação, como relata Gary Westfahl, apesar de também afirmar que existe um subgrupo bastante relevante da FC, que descreve fatos científicos, explica ou reflete o processo do pensamento científico (WESTFAHL, 1998, p. 302).

Kingsley Amis (1960, p. 18) também defende que a FC “é aquela classe de narrativa em prosa que trata de uma situação que não poderia surgir no mundo que conhecemos, mas que é inspirada em alguma inovação da ciência ou da tecnologia”, fazendo da FC o gênero que pondera sobre situações que não são possíveis na atualidade, mas que são plausíveis de eventualmente ocorrerem no futuro. Margaret Atwood (2004, p. 92) define a FC como a ficção na qual acontecem coisas que não são possíveis hoje, pois “dependeriam de viagens espaciais ou temporais, descoberta de vida alienígena ou tecnologias ainda não desenvolvidas”.

De todo modo, a ciência e a tecnologia sempre figuram nas definições de FC, de maneira explícita ou implícita, especialmente em seu aspecto social, como afirma James Gunn (2002, p. 3) ao dizer que a FC normalmente “preocupa-se com a mudança científica ou tecnológica e geralmente envolve questões cuja importância é maior do que o indivíduo ou a comunidade; frequentemente a civilização ou a própria raça estão em perigo”.

Além da ciência e da tecnologia, Darko Suvin (1972, p. 375), diz que FC é “um gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença e a interação de estranhamento e cognição, e cujo principal dispositivo formal é uma estrutura imaginativa alternativa ao ambiente empírico do autor”.

⁴ Ver: <https://www.dictionary.com/browse/speculative-fiction>. Acesso em: 30 jun. 2021.

A questão do “estranhamento” (a presença do “estranho”) também é mencionada por Elsa Margarida Rodrigues (2012, p. 12), que diz que a FC “é a imaginação do desconhecido, do estranho, do novo, feita dentro dos limites do possível e do plausível”. A autora classifica os temas abordados na FC em quatro tipos: 1) alteridade, ou seja, humano vs. não-humano; 2) tecnologia; 3) tempo; e 4) espaço, o que é semelhante à classificação de Oliveira (2018), que afirma que a narrativa de FC costuma girar em torno de um ou mais desses elementos: 1) mundos alternativos, 2) viagens espaciais e temporais, 3) experiências científicas, 4) alta tecnologia e 5) personagens não humanos ou super-humanos.

Diante das definições apresentadas, neste trabalho tomaremos como base para a definição de FC os cinco aspectos acima mencionados: 1) alteridade, 2) espaço, 3) estranho/desconhecido, 4) tecnologia/ciência e 5) tempo. Com base nesses aspectos constituintes da FC, detalhamos, a seguir, alguns aspectos da história da ME.

História da ME

Pode-se dizer que a história da ME teve início com o surgimento da gravação sonora, que permitiu o registro de algo tão intangível como o som, num meio material concreto (e assim manipulável), inicialmente analógico (fita magnética, vinil etc.) e posteriormente digital (CD, HD, internet etc.). A origem da gravação sonora se deu com a invenção do Fonógrafo, em 1877, por Thomas Alva Edison. A partir das instigantes possibilidades oferecidas pelo novo aparelho e pelas novas tecnologias sonoras dele decorrentes – como a gravação por fita magnética, criada em 1928 por Fritz Pfleumer a partir do Telegrafone (1898), um gravador de fio magnético criado por Valdemar Poulsen⁵ –, um novo tipo de musicologia foi assim possibilitada, a etnomusicologia, que utiliza como meio de estudo da obra musical a sua gravação ao invés de sua partitura, como é o caso da musicologia histórica. Com isso, uma nova música também começa a surgir, criada não pelos meios mecânicos de instrumentos musicais acústicos, mas por meios e recursos eletrônicos.

Um dos precursores no uso das novas tecnologias eletrônicas na música foi o compositor italiano Ferruccio Busoni. Como tantos outros músicos dessa época, Busoni também estava descontente com o apego ao passado da música tradicional e, portanto, interessado em conectar a sua estética musical com o futuro a fim de concretizar seus ideais composicionais. Após ler um

⁵ Ver: <https://history-computer.com/magnetic-tape-complete-history-of-the-magnetic-tape/>. Acesso em: 1 jul. 2021.

artigo sobre o Telarmônio⁶ de Thaddeus Cahill, um imenso órgão elétrico patenteado em 6 de abril de 1897, Busoni encontrou nesse instrumento elétrico um meio para o que vinha buscando: a composição microtonal (HOLMES, 2008, p. 12). Importante destacar que este era um instrumento musical elétrico, não eletrônico.⁷ As ideias vanguardistas de Busoni e de rompimento com a tradição musical atraíram o interesse de outros músicos e compositores, como os seus conterrâneos do movimento futurista. O *Manifesto Técnico da Música Futurista*⁸ (1911), de Francesco Balilla Pratella, propunha um novo tipo de música capaz de representar e retratar a sociedade daquele período, e por conseguinte, romper com os padrões tradicionais de composição musical. Este movimento defendia

(...) o uso livre da polirritmia, da pós tonalidade (outros métodos de composição além dos tonais, ou seja, aqueles baseados no princípio físico da série harmônica), a superação do temperamento através da microtonalidade e a experimentação por meio de diferentes instrumentações. (OLIVEIRA, 2012, p. 83).

Sobre essa intenção de Pratella em representar e retratar a sociedade de sua época, John Blacking (2000) defende que a música é um reflexo, uma resposta e uma expressão metafórica de sentimentos relacionados à vivência em sociedade, que só pode ser transmitida e ter significado com base na relação entre as pessoas e as suas trocas de experiências. A principal função da música, nesse contexto, é envolver as pessoas em experiências compartilhadas dentro da sua estrutura cultural, na qual, muitas vezes, novos padrões musicais surgem por meio de rompantes coletivos de atividades intelectuais inconscientes e espontâneas, e sendo assim, jamais deveriam se sujeitar a regras arbitrariamente impostas que eventualmente limitem o seu potencial experimental. As estruturas musicais também expressam os sistemas de interação social, as consequências de uma extensa divisão de trabalho e uma tradição tecnológica acumulada. Desde os primórdios da ME, essa tradição tecnológica foi profundamente referenciada.

Poucos anos depois das proposições de Pratella, em outro manifesto futurista, *A arte dos ruídos*⁹ (1913), escrito pelo pintor Luigi Russolo, surge talvez a primeira proposta de trazer novas qualidades sonoras à música advinda daquilo que então se entendia por “ruído” (ou seja, sons que

⁶ Ver: <https://www.synthmuseum.com/magazine/0102jw.html>. Acesso em: 1 jul. 2021.

⁷ Entende-se por “elétrico” processos mecânicos de manipulação de sinais elétricos (tensão, corrente), como alavancas e chaves, enquanto o termo “eletrônico” se refere à manipulação de sinais elétricos por meio de outros sinais elétricos, o que permite sua miniaturização e automação.

⁸ Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/20028/>. Acesso em: 24 jun. 2021.

⁹ Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/20037/>. Acesso em: 24 jun. 2021.

até então não eram utilizados em composições musicais), o que só seria possível de ser realizado com o emprego da tecnologia eletrônica.

A arte musical, diz ele, buscava a princípio a limpidez e a doçura dos sons; depois começou a amalgamar sons diferentes até que, complicando-se cada vez mais, chegou às dissonâncias atuais aceitas por nosso ouvido já habituado à rumorosa vida moderna. Assim a música, concebida inicialmente como som puro e independente da vida, aproxima-se cada vez mais ao ruído, sendo portanto necessário agregar este elemento às composições musicais, criando o *Som-ruído*. (POLINESIO, 1977, p. 142).

No sentido contrário ao que propunha Russolo, que além de pintor, também era luthier, ou seja, construía instrumentos musicais experimentais e compunha peças sonoras empregando ruídos, Blacking afirma que:

A música é um produto do comportamento de grupos humanos, sejam formais ou informais: é um som organizado de forma humana. E embora diferentes sociedades tendam a ter ideias diferentes sobre o que consideram música, todas as definições são baseadas em algum consenso sobre os princípios com os quais os sons da música devem ser organizados. Esse consenso não pode existir até que haja algum terreno comum de experiência, e a menos que pessoas diferentes sejam capazes de ouvir e reconhecer padrões nos sons que chegam a seus ouvidos. (...) O desempenho musical, ao contrário da produção de ruído, é inconcebível sem a percepção da ordem do som. (BLACKING, 2000, p. 10).¹⁰

Porém, era justamente esta “capacidade de escuta estruturada” que Russolo buscava explorar com a utilização, digamos, organizada de ruídos, por acreditar que as pessoas estariam habituadas, ou até mesmo adaptadas, as cada vez mais ruidosas paisagens sonoras¹¹ que o ambiente urbano de então já despontava.

Antes da estreita relação que viria a se formar nas décadas seguintes, entre o cinema de FC e a ME, o movimento Futurista já expunha seu fascínio por máquinas, tecnologia e a vida urbana, e isso, somado ao confronto com o *status quo* cultural, levou alguns de seus membros a explorar novos tipos de fazer musical não convencionais (HOLMES, 2008, p. 13).

Além dos futuristas, outro compositor que se abriu às ideias de Busoni foi o francês Edgard Varèse, um pioneiro na exploração estética de técnicas de síntese, processamento e transformação eletrônica de som na composição musical instrumental (MANNING, 2013, p. 7). Varèse foi um dos

¹⁰ Todas as traduções são de nossa autoria.

¹¹ Conceito popularizado por R. Murray Schafer (2001, p. 24): “Uma paisagem sonora consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos”.

predecessores no uso de gravações em fitas magnéticas para composição musical. A ele é atribuído o seguinte enunciado, que expressa bem a sua estética musical polêmica e progressista: “Não acredito mais em shows, no suor dos maestros e nas tempestades de caspa dos virtuosos. Eu só estou interessado em música gravada” (TURINO, 2008, p. 79). Além de compositor experimental, Varèse também ajudou a antecipar o desenvolvimento de instrumentos musicais eletrônicos, ao defender, em 1922, a necessidade de colaboração entre inventores e músicos, e se dedicou, ainda no Pré-Guerra, a compor com os primeiros equipamentos eletrônicos e a buscar fundos para pesquisas na área (HOLMES, 2008, p. 37). Varèse chegou, inclusive, a promover o Teremim em suas viagens aos Estados Unidos na década de 1930.

Criado em 1920 e patenteado em 1928 pelo russo Leon Theremin¹², além de ser o primeiro instrumento musical totalmente eletrônico, é provavelmente o único que é “tocado sem ser tocado”, ou seja, sem qualquer contato físico do músico com o corpo do instrumento, que possui duas antenas que controlam a geração eletrônica analógica de áudio em tempo real pela aproximação das mãos do instrumentista. O Teremim trouxe grandes possibilidades ao novo campo da ME, e seu timbre simples e monotônico, aliado às suas típicas frases melódicas em glissando, similar ao de uma serra musical (*musical saw*)¹³, logo foi utilizado no cinema e relacionado ao mistério, ao suspense e ao horror (OLIVEIRA, 2012).

Outro compositor de vanguarda que se interessou pelo Teremim foi o norte-americano John Cage, que ventilou ressalvas quanto à maneira tradicional como esse instrumento estava sendo utilizado desde sua criação, e chegou a proferir a seguinte declaração, em 1937 – uma espécie de libelo sobre o conservadorismo musical da época diante das novas possibilidades proporcionadas pelos instrumentos musicais eletrônicos, como o Teremim:

Quando Theremin forneceu um instrumento com possibilidades genuinamente novas, os tereministas fizeram o máximo para fazer o instrumento soar como um instrumento antigo, dando-lhe um vibrato doentamente doce e executando com ele, com dificuldade, obras-primas do passado. Embora o instrumento seja capaz de uma ampla variedade de qualidades sonoras, (...) os tereministas atuam como censores, dando ao público os sons que eles acham que o público gostará. Estamos blindados contra novas experiências de som. (HOLMES, 2008, p. 21).

Assim como Varèse, Cage também tinha grande interesse pelas novas tecnologias de

¹² Ver: <https://youtu.be/w5qf9O6c20o>. Acesso em: 24 jun. 2021.

¹³ Theremin & Musical saw duet (video): <https://youtu.be/6SPLEPdEBuo>.

gravação e manipulação sonora, e acompanhava atentamente os avanços eletrônicos que cada vez mais tornavam possível a captura, a edição, a transformação e a síntese de sons por meios puramente eletrônicos. A respeito das possibilidades estéticas oferecidas pelo registro e manipulação sonora, Cage declarou, também em 1937:

Onde quer que estejamos, o que ouvimos é principalmente ruído... Queremos capturar e controlar esses sons para usá-los não como efeitos de estúdio, mas como instrumentos musicais. Cada estúdio de cinema tem uma biblioteca de “efeitos sonoros” gravados em filme. Com um fonógrafo de filme [som no filme], agora é possível controlar a amplitude e a frequência desses sons para conferir ritmos a eles, dentro ou fora do alcance da imaginação. (HOLMES, 2008, p. 42).

Instigado pelas asserções de Cage quanto às estimulantes oportunidades oferecidas pelas novas tecnologias de gravação sonora, Pierre Schaeffer iniciou, por volta de 1948, uma série de experimentos sonoros na tentativa de criar uma “estética música constituída integralmente por ruídos” (OLIVEIRA, 2012, p. 102), como já havia preconizado Russolo há 35 anos, em seu manifesto futurista de 1913, *A arte dos ruídos*.

Com o advento dessas tecnologias eletrônicas inovadoras na música, Schaeffer também desenvolveu novos tipos de notação musical que pudessem dar conta de suas experimentações musicais. No entanto, suas tentativas não foram tão bem-sucedidas quanto ele supunha, e junto a essa frustração, veio uma crise pessoal ao constatar que seus colegas estavam mais interessados em desenvolver ideias dentro dos limites tradicionais do que desbravar novas possibilidades técnicas e estéticas. “Este conservadorismo o perturbou muito, pois ele podia prever não apenas divergências, mas conflitos mais sérios surgindo entre músicos e cientistas sobre o futuro do meio” (MANNING, 2013, p. 27), semelhante ao que Cage havia também percebido (e criticado) em relação ao uso tradicional do Teremim.

Schaeffer, junto com Pierre Henry, deu origem, em 1951, ao Grupo de Pesquisa de Música Concreta (*Groupe de Recherche de Musique Concrète*) nos estúdios da RTF em Paris. Este grupo fazia amplo uso de manipulação de gravações de ruídos, vozes, instrumentos musicais e sons variados em suas composições, com uso de técnicas como alteração de rotação de fitas, superposição de sons, execução em sentido inverso e corte e colagem em fita magnética.

Já o grupo alemão *Elektronische Musik*, dos estúdios da Rádio Colônia, coordenado por Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen, tinha sua principal matéria-prima para composições na síntese sonora eletrônica (sons gerados eletronicamente, ao invés de gravações e manipulação de

sons naturais, como no grupo francês). Este grupo utilizava, por exemplo, geradores de ondas senoidais para construir os três parâmetros físicos do som: as frequências puras, a intensidade variável e a duração no tempo.

Um subgênero da música concreta, do grupo francês conhecido como *Tape Music*, teve em Otto Luening e Vladimir Ussachevsky seus maiores expoentes. Suas composições e experimentos eram direcionados à gravação de instrumentos musicais acústicos em fita magnética (*tape*), com posterior manipulação deste material fonográfico em estúdio. A técnica era similar à do grupo de Schaeffer, mas com a intenção focada em estudar novas possibilidades sonoras de instrumentos musicais (LUCENTINI, 2014, p. 214).

Independentemente da técnica utilizada, o fato é que, com a ME, a complexidade musical passou a não se limitar somente ao que o artista era capaz de tocar. Passou-se, assim, a conceber e a compor a ME num espaço para elaborar as próprias ideias e imaginações musicais da maneira mais direta possível, com a ajuda de máquinas e sem os ônus do erro humano (TURINO, 2008).

Em um artigo para a primeira edição da revista de música contemporânea *die Reihe*, editada por Eimert e Stockhausen, o musicólogo H. H. Stuckenschmidt caracterizou a ME que este grupo alemão realizava como o terceiro estágio na história estética da música, sendo os dois primeiros a música instrumental e a música vocal.

A música se desenvolveu cada vez mais longe de suas origens humanas; agora, no que definimos como seu Terceiro Estágio, o Eletrônico, nos espantamos, e não sem orgulho, de ter diante de nós uma arte totalmente controlada pelo espírito do homem, de uma forma que não se imaginava antes. (STUCKENSCHMIDT, 1958, p. 13).

Thom Holmes (2008) lista sete aspectos-chave que distinguem a ME da música tradicional. Segundo o autor, a ME possui: 1) recursos sonoros ilimitados; 2) possibilidade de expandir a percepção da tonalidade; 3) é contemporânea; 4) guarda uma relação especial com a natureza temporal da música; 5) o som em si é o seu material de composição; 6) não depende da “respiração”, ou seja, não é afetada pelas limitações do desempenho humano e 7) muitas vezes carece de um ponto de comparação com o mundo natural dos sons, o que proporciona uma experiência estética amplamente mental e imaginativa. Esse autor argumenta ainda que “a música eletrônica é um campo no qual ter ideias inovadoras e capacidade de desenvolvê-las de forma não convencional são essenciais para trabalhar adequadamente com as novas tecnologias” (HOLMES,

2008, p. xiii).

Como fica evidente diante dos propósitos de todos os artistas mencionados, “a ideia de que o futuro deveria ser acompanhado por novas sonoridades se mostrou o caminho natural para a geração de compositores que buscavam alternativas para o asfixiante sistema tonal” (OLIVEIRA, 2018, p. 194).

O empenho, a inovação e o vanguardismo eram características típicas desses compositores que se embrenharam nas novas possibilidades oferecidas pelos recursos eletrônicos de gravação, manipulação e desenvolvimento de instrumentos eletrônicos, ou seja, por um ambiente de fruição tecnológica. Porém, toda essa obstinação pela inovação e pelo rompimento com as tradições musicais teve o seu preço: a falta de interesse, o distanciamento, o estranhamento e até mesmo a aversão do público em geral pelas suas obras musicais de vanguarda.

As peças desse viés de vanguarda da ME costumavam ser sistemas únicos de arranjo e lógica, estilisticamente conectados a essa tradição musical específica pelos próprios objetivos da autonomia e das diferenças formais e sônicas, o que dificultava a sua audição e apreciação pelo ouvinte leigo. E há razões para isso. A interpretação humana para os sons é voltada para a identificação da fonte sonora. Assim, certos sons criados eletronicamente têm em si um problema cognitivo, porque não possuem correlações com fontes “canônicas” de som, são como que “incógnitas sonoras”. Os chamados sons não icônicos são autônomos em relação a qualquer cânone. Assim, podem provocar ansiedade no ouvinte por um ponto de apoio, um referencial, por algo familiar para direcionar seus esforços auditivos de identificação. A ME não apenas reduz a equação humana em relação ao desempenho, mas também pode ser usada para confundir e reorientar nossa relação humana perceptiva básica com o som (TURINO, 2008).

E além do estranhamento causado pela usual falta de referencial sonoro, a ME ainda flertava, ou se debruçava por completo, no rompimento das tradições tonais e no uso massivo da pós-tonalidade, ou seja, a transcendência do tonalismo que é embasado nas relações de proporções da série harmônica. Acontece que a criação e a execução musical são possíveis por conta da capacidade humana de descobrir e identificar padrões sonoros. “Sem processos biológicos de percepção auditiva e sem acordo cultural entre pelo menos alguns seres humanos sobre o que é percebido, não pode haver música nem comunicação musical” (BLACKING, 2000, p. 9), o que terminava assim por distanciar ainda mais o “público leigo” (aquele que não tem referências

cognitivas prévias à escuta da obra musical, a fim de permitir seu entendimento e eventual apreciação), conforme bem elucidada Lisa M. Schmidt:

O fato de que pouquíssimas pessoas foram capazes de desfrutar ou apreciar a nova música não os deteve [os compositores de vanguarda]; é claro, seu objetivo era desafiar e edificar o público em vez de dar-lhes o que esperavam ou desejavam. Enquanto isso, fora dos contextos de escuta mais elitistas, as reações variaram de confusão a total aversão, até mesmo rejeição dos sons como “música” *per se*. Na verdade, mesmo quando alguém aprende a apreciar o propósito estrutural da música atonal, não há garantia de prazer auditivo. A música atonal simplesmente não garante o tipo de resolução satisfatória que os ouvidos ocidentais, após uma vida inteira de treinamento, esperam. (SCHMIDT, 2010, p. 25).

Também é fundamental levar em consideração que a utilização de novas tecnologias eletrônicas (os equipamentos que produziam sons originais, sem precedentes) ainda passavam por experimentações e adaptações em seus usos, e assim, carecia-se de tradição e conhecimento acerca desses novos instrumentos. Dessa forma, era natural que a música criada com esses equipamentos eletrônicos soasse “estranha”. No entanto, o estranhamento causado por esta ME, por conta de seu incipiente ferramental e estética vanguardista, encontrou um terreno fértil de atuação em parceria com outra arte organizada no tempo: o cinema de FC.

A ME no cinema de FC

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o cinema passou a se desenvolver com maior liberdade, indo além da propaganda de guerra, culminando assim num repertório renovado de gêneros cinematográficos, ainda mais que o Pós-Guerra também trouxe novos temores e anseios, por conta dos horrores presenciados na Guerra e suas consequências políticas globais. Um mal teve seu fim, mas outro emergiu: a Guerra Fria, e com ela, a corrida espacial e nuclear, além de diversos avanços tecnológicos e a popularização de alguns que já não eram mais tão recentes, como os televisores, automóveis, eletrodomésticos etc. Os filmes de ficção especulativa se popularizaram e deram origem a um novo gênero cinematográfico, a FC, que assim florescia e pedia uma estética sonora, seguindo a sequência de evoluções cinematográficas desde o advento do cinema sonoro, no final da década de 1920, que agora poderia trazer não apenas músicas e vozes, mas também efeitos sonoros inteiramente eletrônicos. Foi na ME que Hollywood encontrou a estética sonora perfeita para suas produções cinematográficas de FC, conforme expõe Simon Emmerson:

Essa sensação de desorientação produzida em alguns ouvintes pelo impacto dos sons eletrônicos foi a base do uso inicial de materiais sonoros eletrônicos para produções de ficção científica. A incapacidade do ouvinte de localizar a paisagem dos sons proporcionou a desorientação e a sensação de estranheza que o produtor desejava alcançar. O desenvolvimento do conceito de acusmático e a tendência geral na *musique concrète mainstream* de destruir pistas quanto à fonte ou origem dos sons pode ser visto como uma reação específica ao problema da paisagem na música eletroacústica. (EMMERSON, 1986, pp. 44-45).

As sociedades ocidentais, em geral, assumiam que é limitado o número de pessoas com aptidões para a produção musical (composição e performance), mas, contraditoriamente, tomavam como fato que todas as pessoas possuíam capacidades inatas de reconhecer, distinguir e apreciar novos padrões sonoros (apreciação musical). Tomados por essa mentalidade, cineastas da época assumiram, em relação à ME, que a plateia seria capaz de identificar padrões musicais associados a determinadas emoções e assim entender a trilha musical de acordo com a intenção expressiva do filme (BLACKING, 2000, p. 8). Porém, qualquer padrão sonoro é passível das mais diversas interpretações, com um número quase infinito de respostas individuais à sua estrutura, dependendo do contexto cultural e do estado emocional dos ouvintes (Ibid., p. 19). Ainda assim, o mal-estar ocasionado em muitos ouvintes, devido à dificuldade de identificação de padrões e de associações das novas sonoridades da ME, propiciou a criação de atmosferas de medo e situações extremas diante das supostas ameaças alienígenas e robóticas, típicas da alteridade temática da FC. Assim, a FC hollywoodiana soube tirar proveito das características intrínsecas da ME, cujo estranhamento coaduna com o estranhamento causado pelos temas da FC, o que acabou por atingir positivamente a grande massa (OLIVEIRA, 2018). Segundo esse autor, a falta de referencial da sonoridade eletrônica impele o ouvinte à estranheza, o que facilita a referência ao fantástico, desconhecido e impossível da FC, ainda mais intensificada pela herança atonal de ME de vanguarda (OLIVEIRA, 2012, p. 262). Esse encontro de estranhamentos entre a ME e a FC foi benéfico para ambas, pois permitiu aos produtores cinematográficos interagirem com a vanguarda da ME, tomando conhecimento de suas correntes e tradições serialistas, pós-tonais, utilização de ruídos, sons alterados por métodos eletroacústicos e sons puramente eletrônicos em composições musicais, bem como os compositores de ME tomaram conhecimento da indústria cinematográfica e sua produção em FC, um terreno fértil para a utilização de suas composições (OLIVEIRA, 2012, p. 132).

Porém, quais eram exatamente os elementos constituintes da ME de vanguarda que tão

bem serviam ao cinema de FC? E qual era a razão dessa sinergia? Segundo May (2020, p. 1), a música utilizada em trilhas de filmes com temática sobrenatural (por exemplo, alienígenas) é composta por elementos que negam ou que se opõem àqueles encontrados na música tradicional, como ritmos regulares, cadências harmônicas tonais, melodias bem-comportadas, timbres conhecidos. Alterando e distorcendo tais elementos musicais, tem-se a referência expressiva ao que a maioria dos ouvintes considera como “estranho”. O uso de instrumentos eletrônicos, texturas, minimalismo, timbres e experimentações na representação do estranho de fato se tornou uma característica distintiva da música da FC, e “(...) nada trabalhou melhor ao longo dos anos para evocar o senso de extraordinário, do desconhecido, do bizarro, do anormal e da ameaça que a dissonância” (OLIVEIRA, 2018, p. 205). Para Turino (2008, p. 6), o que torna assustador ou estranho um som, e o que configura um gênero musical, pode ser entendido a partir do conceito de “ícone”, definido como “um agrupamento de fenômenos por causa de algum tipo de semelhança”, o que permite ao ouvinte, que conhece e aprecia um determinado gênero musical, reconhecer se uma música pertence ou não a esse gênero, o que é fundamental para o significado musical, classificação cultural e identidade pessoal. Tal processo icônico ocorre automaticamente, muitas vezes anterior à consciência (atenção) do ouvinte. Assim, quando uma informação sonora não é identificada, como um ruído desconhecido, ela pode se tornar estranha e até assustadora, “apenas por não conseguirmos identificar prontamente o tipo de coisa que fez o som”.

As características do novo gênero musical, em especial o estranhamento causado pela utilização de sons gerados por novas tecnologias e técnicas, o experimentalismo e a utilização de conceitos estéticos atípicos, eram justamente o que o cinema de FC precisava para evocar as emoções esperadas, decorrentes da oportuna falta de expectativa musical – geralmente necessária para criar no ouvinte a afeição por um gênero de música – diante desses aspectos da ME. Com o decorrer do tempo, a expectativa musical do público em relação à trilha sonora de FC – e por conseguinte, à ME – foi se formando, e hoje, seus índices musicais são amplamente reconhecidos, como ocorre com as trilhas de outros gêneros cinematográficos. Turino (2008, pp. 9-10) aponta que atualmente esses índices musicais são rapidamente gerados pela enorme conexão social por meio da grande mídia e redes sociais. Até crianças pré-verbais costumam reconhecer índices musicais em trilhas de filmes, que indicam mudanças expressivas da trama, como sustos ou fatalidades. “Ninguém precisa dizer a estas crianças para protegerem seus olhos: a reação dos jovens e tímidos telespectadores será direta e automática” (TURINO, 2008, p. 9-10).

A profícua relação da ME com a linguagem do cinema de FC não é fruto apenas dos anos iniciais de ambos, pois ainda vem se desenvolvendo, inclusive com base em seus pressupostos iniciais de experimentalismo e estranhamento, conforme sintetiza Schmidt.

Em suma, as convenções de representação de seres, tempos e/ou espaços alienígenas por meio do eletrônico, do atonal ou dissonante têm sido mais ou menos contínuas, desde aproximadamente 1950 (quando a ficção científica americana começa como gênero cinematográfico) até o presente. Isso não quer dizer que eles serão encontrados em todos os filmes de ficção científica, mas que reaparecem com frequência suficiente para serem identificados como específicos do gênero. Ao mesmo tempo, estão sempre evoluindo. (SCHMIDT, 2010, p. 24).

Blacking (2020) salienta que cada pessoa é tomada por um tipo de sentimento diante de uma música, e o que eventualmente aborrece uma pode avivar outra, não por causa de características específicas na música, mas por conta do que a música significa para seus ouvintes enquanto membros de uma cultura ou grupo social particular. É possível que a ME tenha passado, por conta de sua relação com a FC, por uma ressignificação por parte do grande público (que não necessariamente conhecia a ME de vanguarda, mas assistia filmes de FC). Esta ressignificação talvez até tenha ocorrido entre parte dos compositores de ME, o que pode ter influenciado o desenvolvimento do então novo gênero musical. Conforme Blacking (2020, p. 35) declara, “De que adianta ser o maior pianista do mundo, ou escrever a música mais inteligente, se ninguém quer ouvi-la? Qual é a utilidade humana de inventar ou usar novos sons apenas para seu próprio benefício?”.

Por fim, é possível caracterizar a história da música dos filmes de FC em cinco fases cronológicas, conforme proposto em Hayward (2004, p. 2): 1) 1902-1927: período pré-sincronização do som; 2) 1927-1945: exploração de vários estilos orquestrais ocidentais (enquanto vertentes do gênero cinematográfico se fundiam); 3) 1945-1960: proeminência de aspectos discordantes e/ou incomuns de orquestração/ instrumentação para transmitir temas extraterrestres/futuristas; 4) 1960-1977: continuação de estilos sobrenaturais/futuristas ao lado de uma variedade de abordagens musicais; 5) 1977-2004: proeminência de partituras orquestrais clássicas derivadas de Hollywood em filmes de grande orçamento junto com estilos extraterrestres/futuristas e, cada vez mais, o gênero *rock* e, mais tarde, os gêneros *disco* e *techno*, além do aumento em partituras de música e som integrados. Ao que nos parece, a trilha sonora, desde então, não tem de fato se alterado em termos estéticos, a não ser pelas eventuais inclusões

de alusões aos gêneros musicais contemporâneos¹⁴, como o pop e também o *rap*, que, em 2018, tornou-se o gênero musical mais popular dos EUA, passando o até então líder, o *rock*.¹⁵

O imaginário da FC na ME

Conforme apresentado até aqui, percebe-se que foram preocupações constantes dos compositores da ME, especialmente de sua vertente de vanguarda, a tecnologia eletrônica (como possibilidade para novas sonoridades) e o futuro (com possibilidade para novas estéticas). Isto vai ao encontro dos cinco temas da FC, conforme apresentados na primeira seção deste trabalho (alteridade, na relação entre humano e não-humano; espaço; estranhamento; tecnologia e tempo). Porém, como esses elementos também se fundamentaram em questões ideológicas para os compositores, frente às suas preocupações técnicas quanto à nova forma de música que se originava, é necessário analisar se os temas da FC também faziam parte do imaginário dos compositores de ME de vanguarda, a ponto de influenciar na estética e no conceito de suas obras. A visão aguçada de futuro e a busca pelo desenvolvimento tecnológico de Varèse foram explicitadas nos títulos de algumas de suas obras com conotação científica, como *Hyperprism* (1923), *Ionisation* (1931) e *Density 21.5* (1936) (MAY, 2020, p. 57). É interessante citar o trecho de uma resenha de sua célebre obra *Poème électronique*, publicada na *Musical America* nº 29, em 1 de dezembro de 1958.

Junto com *Williams Mix* de John Cage, esta é uma das composições eletrônicas mais impressionantes até hoje. E por mais selvagens que os sons nos pareçam agora, é difícil duvidar de um futuro para tais meios de composição. Em um mundo de aviões a jato, luas artificiais, submarinos atômicos e bombas de hidrogênio, quem pode dizer que essa música não tem lugar? (HOLMES, 2008, p. 342).

Otto Luening, da escola americana *Tape Music* (a vertente estadunidense da *Musique Concrète*, de Pierre Schaeffer), autor das obras *Fantasy in Space* (1952) e *Moonflight* (1968), fez o seguinte comentário a respeito do compositor francês de vanguarda: “Varèse especulou sobre o futuro, viveu plenamente no presente, lembrou-se do passado. Nessa grande tradição, ele

¹⁴ Michel Chion (2011) observa que, em filmes de FC recentes, há uma tendência saudosista, sendo comum o uso de músicas de um passado recente, como canções da década de 1980, o que, na classificação de Hayward (2004), inclui-se na “variedade de abordagens musicais”.

¹⁵ Ver: <https://www.usatoday.com/story/life/music/2018/01/03/rap-overtakes-rock-most-popular-genre-among-music-fans-heres-why/990873001/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

acreditava ser seu dever trabalhar com e para seus colegas. Eles, por sua vez, o admiravam e o amavam” (HOLMES, 2008, p. 344).

Stockhausen também intitulou algumas de suas obras com temas explorados pela FC, como *Formel* (fórmula), *Kurzwellen* (ondas curtas), *Tierkreis* (zodiaco), *Strahlen* (raios) e *Weltraum* (espaço sideral) (MAY, 2020, p. 57). A última composição eletrônica do alemão recebeu o título de *Cosmic Pulses* (pulsos cósmicos). Ao fim da vida, Stockhausen teria feito a enigmática declaração: “Fui educado em Sirius e quero voltar para lá, embora ainda more em Kürten, perto de Colônia”.¹⁶

Nas palavras da compositora Pauline Oliveros, membro fundadora da *San Francisco Tape Music Center* (1960) e autora da peça musical *Alien Bog* (1967):

Eu penso no sistema de *delay* como uma máquina do tempo, porque primeiro você tem que estar presente para fazer um som e tocá-lo. Em seguida, é gravado e reproduzido no futuro, de modo que o futuro está essencialmente lidando com o passado. Então, isso meio que expande seu senso de tempo. (HOLMES, 2008, p. 119).

Na gênese e no desenvolvimento da ME, boa parte da sociedade global estava envolta no imaginário do Pós-Guerra, alimentado midiaticamente e culturalmente (em livros, histórias em quadrinhos, séries de televisão e cinema, principalmente de ficção especulativa), que influenciou toda uma geração, direta ou indiretamente, com as diversas inovações em variados campos da tecnologia e da ciência, fomentados pela corrida espacial, ameaça de guerra nuclear entre superpotências e pelas promessas de expansão e desenvolvimento decorrentes do Pós-Guerra. Segundo Blacking (2000, p. 54), a produção musical de um dado período apenas endossa o que já está presente no imaginário sociocultural, pouco ou nada acrescentando de novo, exceto padrões sonoros originais. Pode-se, com isso, inferir que os elementos informacionais apresentados por tais sociedades e culturas foram fundamentais para a definição e para o desenvolvimento deste novo gênero musical, conforme defende o etnomusicólogo:

Não basta identificar um estilo musical característico em seus próprios termos e visualizá-lo em relação à sua sociedade (...). Devemos reconhecer que nenhum estilo musical tem “seus próprios termos”: seus termos são os termos de sua sociedade e cultura, e dos corpos dos seres humanos que o ouvem, criam e executam. (BLACKING, 2020, p. 25).

¹⁶ Disponível em: <https://www.zeit.de/online/2007/50/stockhausen-nachruf>. Acesso em: 1 jul. 2021.

Com uma relação tão próxima entre a ME e a FC – respectivamente cumprindo a função de comunicações sonoras expressiva e verbal (equivalente à “música e linguagem”, as atividades comunicacionais exclusivas e sempre presentes em qualquer grupo humano), em plena fase de desenvolvimento de ambas, que ainda buscavam definir seu posicionamento conceitual, suas características estéticas e até mesmo seu *modus operandi* e ferramental técnico –, é possível que as influências tenham sido mútuas, principalmente pelo fato de a ME ter encontrado na comunicação multimidiática do cinema de FC um estratégico ponto de aproximação com o grande público, sem que, para isso, tivesse que abrir mão de suas premissas fundamentais e de seus valores constituintes de vanguarda e independência criativa. Sobre essa associação, Schmidt tece as seguintes considerações:

(...) a ficção científica e a vanguarda têm uma espécie de história discursiva compartilhada; ambas se originaram em um contexto cultural semelhante e tinham um desejo comum de imaginar as consequências do progresso tecnológico. (...) Por um lado, é claro que os compositores de cinema alcançaram a atonalidade e os instrumentos eletrônicos em busca de novas sonoridades; por outro, membros da comunidade experimental da música eletrônica pareciam achar a ficção científica (...) um gênero adequado para suas incursões ocasionais na trilha sonora de filmes. (SCHMIDT, 2010, p. 37).

Conforme exposto ao longo deste trabalho, a tecnologia é de fato um elemento intrínseco à ME (e também um dos temas principais da FC) e, portanto, supomos que seria genuíno crer que o tema era parte indissociável do imaginário dos compositores de sua formação naquele período, principalmente porque esse imaginário se tornou a tônica cultural do Pós-Guerra e do cinema de FC a partir da década de 1950. Essa estreita relação entre ME e tecnologia – e conseqüentemente, do imaginário relacionado ao futuro – pode ser devidamente representada pelas palavras de Turino:

Para os tradicionalistas que associam fortemente os sons de instrumentos acústicos e vozes humanas com o conceito de “música”, os próprios timbres eletrônicos da [ME] podem indexar máquinas e mecanização e ser experimentados negativamente por sua qualidade “desumana”. (...) A tecnologia e seus traços sonoros podem encarnar para os ouvintes as esperanças e os sonhos da modernidade, da tecnologia ocidental e da liberdade de adversidades e necessidades. (TURINO, 2008, pp. 85-86).

Considerações finais

Este trabalho tratou de fornecer elementos históricos e argumentativos no sentido de propor a possível influência da FC na produção de ME, especialmente analisando a sua vertente de

vanguarda intelectual. De fato, o desenvolvimento de ambas – no mesmo período histórico e epicentro cultural (principalmente na Europa e nos EUA), expostas às mesmas perspectivas e turbulências afetivas e ideológicas, que tão fortemente impactaram a sociedade global e promoveram a polarização geopolítica do Pós-Guerra, entre URSS e EUA – forneceu elementos mais do que suficientes para fomentar tal proximidade e interveniência. Os levantamentos realizados tentaram apontar para esta provável influência da FC no imaginário dos pioneiros da ME. Porém, não é possível afirmar peremptoriamente que essa influência foi predominante entre os compositores de vanguarda da época, tampouco que foi determinante para a construção estética da ME, ainda que isso, pelo que foi exposto aqui, de fato pareça ter ocorrido. O que conseguimos reunir aqui foram evidências, documentadas em entrevistas e publicações da época, da preocupação de diversos compositores da ME de vanguarda com alguns temas fundamentais da FC. Mesmo assim, consideramos pertinente que esta pesquisa seja futuramente ampliada de modo a reunir mais argumentos que permitam atestar de modo mais conclusivo e nítido como a ME criada até a década de 1960 teve a sua estética e seus conceitos influenciados pela FC, o que viria a constituir um excelente trabalho de pesquisa sobre o desbravar da fronteira final entre ficção científica e música eletrônica de vanguarda.

Referências

- AMIS, Kingsley. *New Maps of Hell: a survey of science fiction*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1960.
- ATWOOD, Margaret. *Writing with Intent: essays, reviews, personal prose: 1983-2005*. New York: Carrol & Graf Publishers, 2004
- BLACKING, John. *How musical is man?* 6. ed. London; Seattle: University of Washington Press, 2000.
- CHION, Michel. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- EMMERSON, Simon. *The language of electroacoustic music*. London: Macmillan Press, 1986.
- FORSLUND, Music. *History of Electronic Music: From the First Electronic Music Pioneers and Instruments to Modern Day EDM and Sound Art*. ASIN: B07R7H93JL. 2019.
- GUNN, James. (Ed.). *The Road to Science Fiction- Vol. 1: From Gilgamesh to Wells*. Oxford (UK): Scarecrow Press, 2002
- HAYWARD, Philip. *Sci fidelity: music, sound, and genre history*. In: HAYWARD, Philip (ed.). *Off the*

planet: music, sound, and science fiction cinema. Eastleigh: John Libbey Publishing, 2004, p. 1-29.

HOLMES, Thom. *Electronic and experimental music: technology, music, and culture*. 3. ed. New York; London: Routledge, 2008.

LUCENTINI, Vanderlei Baeza. Incursões da música eletroacústica no cinema. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 212-225, dez. 2014. ISSN: 1516-5981.

MANNING, Peter. *Electronic and computer music*. 4. ed. Oxford; New York: Oxford University Press, 2013.

MATOS, Michaelangelo. *The Underground Is Massive: How Electronic Dance Music Conquered America*. Dey Street Books. ISBN-10: 0062271792. ISBN-13: 978-0062271792. 2016.

MAY, Andrew. *The science of sci-fi music*. Cham: Springer, 2020.

NEALE, Steve. Questions of Genre. In: STAM, Robert; MILLER, Toby (Ed.). *Film and Theory: an anthology*. Malden (USA); Oxford (UK): Blackwell Publishing, 2000, p. 158

OLIVEIRA, Juliano. de. *A significação na música de cinema*. Jundiaí: Paco, 2018.

_____. *O desenvolvimento da poética eletroacústica na trilha sonora de filmes de ficção científica norteamericanos*. São Paulo, 2012. 294 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

POLINESIO, Julia Marchetti. O futurismo na música. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 6, p. 135-147, dez. 1977. ISSN: 2594-5963.

REYNOLDS, Simon. *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. ISBN-13: 978-0415923736. ISBN-10: 0415923735. Routledge Ed. 1999

RODRIGUES, Elsa Margarida. *Ecos do mundo zero: guia de interpretação de futuros, aliens e ciborgues*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

SCHMIDT, Lisa M. A popular avant-garde: the paradoxical tradition of electronic and atonal sounds in sci-fi music scoring. In: BARTKOWIAK, Mathew J. (ed.). *Sounds of the future: essays on music in science fiction film*. Jefferson (NC): McFarland & Company, 2010.

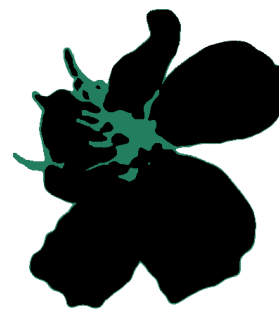
STUCKENSCHMIDT, H. H. The third stage: some observations on the aesthetics of electronic music. In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *die Reihe v. 1: Electronic Music*. English edition. Bryn Mawr; London; Wien; Zürich: Theodore Presser; Universal Edition, 1958, p. 11-13.

SUVIN, Darko. On the Poetics of the Science Fiction Genre. *College English*, Atlanta (USA): National Council of Teachers of English, v. 34, n. 3, p. 372-382, dec. 1972. DOI: 10.2307/375141.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

WESTFAHL, Gary. *The Mechanics of Wonder: the creation of the idea of science fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 1998.



Ainda o tupinipunk, muitos anos depois...

Still Tupinipunk, Many Years Later...

Roberto de Sousa Causo¹

O Dr. Alfredo Suppia, nosso editor, achou por bem disponibilizar aos leitores da *Zanzalá* os meus textos originais sobre a corrente de ficção científica brasileira que chamei de tupinipunk: “Tupinipunk – Cyberpunk Brasileiro”, apareceu no fanzine crítico *Papêra Uirandê Especial 1: O Retorno*, em agosto de 1996; enquanto “O Estado da Arte: Ficção Científica Tupinipunk” apareceu em *Papêra Uirandê Especial 1: Tupinipunk no Século XXI*, em outubro de 2015. Eles são reproduzidos diretamente das páginas do fanzine, e do leitor se solicita o perdão pelo amadorismo da diagramação, e eventuais erros gramaticais.

O primeiro texto apresentou o argumento em favor da existência desse subgênero tão brasileiro. Em meados da década de 1990, fanzines (*fan magazines*) ainda eram o meio dominante de interlocução dentro da comunidade brasileira de FC, logo a ser substituído pelas listas de distribuição de mensagens na Internet e pelos *weblogs*. Alguns fanzines centrais foram *Hiperespaço* (lançado em 1983), *Somnium* (1986) e *Megalon* (1987), os dois últimos com forte conteúdo de crítica e debate.

De modo semelhante, a transição de uma crítica de fã para a crítica acadêmica mal havia começado. Era a “época em que a pesquisa de ficção científica era só mato”, na expressão do pesquisador atual Edgar Smaniotto. Os principais pesquisadores fãs eram bibliógrafos como R. C. Nascimento e Ruby Felisbino Medeiros, e o ciclo local de livros introdutórios (1985 a 1987, com

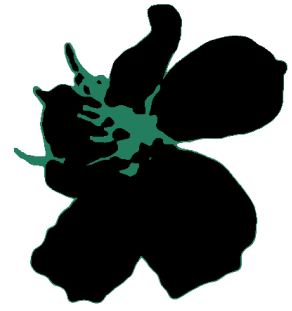
¹ Escritor e editor. Doutor em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade de São Paulo. Blog: <https://rscauso.tripod.com/>.

obras de Braulio Tavares, Raul Fiker, Gilberto Schoereder e Léo Godoy Otero) completava uma década. Eu mesmo ainda cursava a graduação em Letras na FFLCH/USP.

Relendo esse material hoje, vejo que excluí apenas um item do *corpus* inicial, o conto de André Carneiro “Life as an Ant” (1986), cujas disparidades estilísticas e programáticas foram me parecendo mais significativas do que as suas semelhanças. A comparação com obras estrangeiras perdeu interesse – ao menos até a publicação do romance *Brasyl* (2007), do britânico Ian McDonald. Finalmente, minhas ressalvas iniciais quanto ao tupinipunk foram enfraquecidas pelo componente de crítica pós-colonial encontrado nele por M. Elizabeth Ginway, no recomendado estudo *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro* (2004). Ginway contribuiu mais do que qualquer outra pessoa para a difusão do tupinipunk como conceito, e acrescentou ao seu *corpus* o romance de João Almino, *Samba Enredo* (1994).

O segundo texto registra minha perplexidade perante a sobrevida do tupinipunk até o século XXI, algo que possivelmente atesta a sua identificação com a inabalável cultura modernista do país, cujo marco mais celebrado completa 100 anos agora em 2022. Seleciono o escritor Luiz Bras (pseudônimo de Nelson de Oliveira) como um novo ponto de inflexão do subgênero, reposicionado dentro da aproximação programática da FC com a alta literatura brasileira – proposta de Bras firmada por ele no ensaio “Convite ao Mainstream” (2009), e uma das posturas centrais para a Terceira Onda da FC Brasileira (2004 ao presente). Seu notável romance de 2014 *Distrito Federal*, e o mais recente *Até que a Brisa da Manhã Necrose teu Sistema* (2021), de Ricardo Celestino (em provável resposta a esse convite), sugerem um processo de desconstrução do estilo multirreferencial, “cubista” tupinipunk como prosa poética e embaralhamento dos segmentos narrativos.

O tupinipunk se renova com esse desenvolvimento original e não antecipado, e com um conteúdo de condenação política mais incisivo e menos conciliador.



Tupinipunk – Cyberpunk Brasileiro¹

por Roberto de Sousa Causo

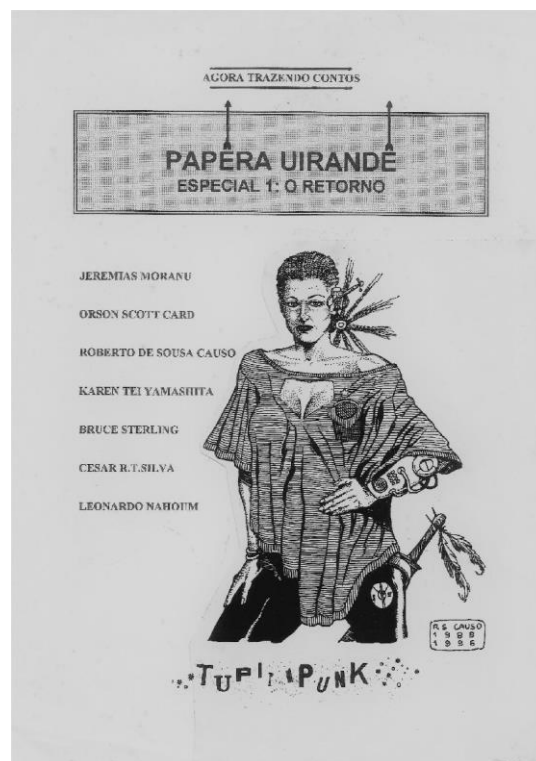


Figura 1: Capa do fanzine crítico *Papêra Uirandê Especial 1: O Retorno* (1996).

Acho que a primeira vez que usei a expressão "Tupinipunk", para designar o que seria uma expressão brasileira do subgênero da ficção científica conhecido como cyberpunk, foi na sessão de autógrafos de *A Espinha Dorsal da Memória*, de Braulio Tavares, ele próprio um autor que mereceria a alcunha – ao menos por alguns de seus contos. A sessão de autógrafos se deu na livraria Paisagem (São Paulo), em algum momento de 1990, e meu comentário foi feito, se não me engano, para Ivan Carlos Regina e Marcello Simão Branco.

¹ Original em *Papêra Uirandê Especial # 1: O Retorno*. São Paulo: edição do autor, 1996.

Mais tarde, quando – outra vez Braulio Tavares – falou de cyberpunk brasileiro para designar o romance *Santa Clara Poltergeist*² de Fausto Fawcett, me senti incomodado porque o que Tavares dizia a respeito do romance parecia estar sendo feito por Ivan Carlos Regina há algum tempo.

Finalmente, percebi que as coincidências eram demais, quando surgiu a novela *Piritas Siderais*, de Guilherme Kujawsky, que também foi chamada de cyberpunk brasileiro, ou, pior ainda, de "romance cyberbarroco".

Coincidências, ou o reflexo literário de algum fenômeno brasileiro? Depois de pensar um pouco, ler um pouco mais, e pesquisar outro tanto, escolhi a segunda hipótese. "Tupinipunk", como chamei (meio de brincadeira, é verdade), é uma tendência espontânea da FC brasileira.

Desde o início da década de 1980 uma série de contos e romances de características semelhantes têm surgido no Brasil, sem que seus autores tenham pontos de contato entre si. Por isso, essas obras, que chamaremos "tupinipunk", dever ser vistas como respostas a uma situação cultural e literária que passou a ser mais explorada – de um modo bastante irregular e eventual – pela FC brasileira desde aquela década. Como muitas dessas características são próximas daquelas do cyberpunk – daí a hipótese de um "cyberpunk brasileiro" ou "tupinipunk" – também é lícito imaginar que essas duas tendências ficcionais de origens diversas – cyberpunk e tupinipunk – sejam reações particulares a uma mesma situação, vivida por culturas que, em muitos sentidos, situam-se em pólos opostos da modernidade. E essa situação é o globalismo e o multiculturalismo.

Cyberpunk brasileiro... Mas o que o cyberpunk original?

Um movimento surgido dentro da ficção científica anglo-americana, por volta de 1981-82, com a intenção de reconduzir o gênero para a linha de frente das transformações mundiais, que, na visão de seus componentes, estava nos campos da informática, comunicações, e implantes mecânicos. É uma ficção que lida com um "futuro onde blocos políticos e industriais podem ser globais [...], antes de nacionais, e controlados através de redes de informação; um futuro no qual aumentos mecânicos do corpo humano são lugar comum, tanto quanto mudanças mentais e corporais alcançadas por drogas e engenharia biológica. Central para a ficção cyberpunk é o conceito de realidade virtual [...], onde as redes de dados do mundo formam uma espécie de meio-ambiente mecânico no qual um humano pode penetrar [...].

² TAVARES, Braulio. "Uma FC sem clichês". In *Isaac Asimov Magazine: Ficção Científica* Nº 18, Rio de Janeiro: Record, 1991, pág. 21 (nota do autor).

"[...] Densidade de informação, freqüentemente escorregando para dentro das histórias por meios quase-subliminares, tem, desde o começo, fortemente caracterizado o próprio estilo cyberpunk."³

No cyberpunk, o ponto essencial é a tentativa de traduzir através de recursos próprios da ficção científica a situação recente do globalismo - alcançada por meio de um progresso tecnológico especialmente sentido nas áreas de comunicações, e armazenamento e manipulação de informações.

Assim como o cyberpunk anglo-americano, o tupinipunk também seria uma resposta ao globalismo e ao multiculturalismo - mas uma resposta própria de um país que vive uma situação diferenciada de desenvolvimento cultural e científico, onde a modernização ainda esbarra em elementos que remetem aos modelos de nossa colonização. E essa resposta se dá principalmente por uma recuperação da idéia do sincretismo.

Segundo o dicionário *Aurélio*, sincretismo é: "S. m. 1. Filos. Reunião artificial de idéias ou de teses de origens disparatadas. 2. Filos. Visão de conjunto, confusa, de urna totalidade complexa. 2. Amálgama de doutrinas ou concepções heterogêneas. 4. Fusão de elementos culturais diferentes, ou até mesmo antagônicos, em um só elemento, continuando perceptíveis alguns sinais originários."⁴

A condição periférica do Brasil transparece no sincretismo, como o recurso de uma apropriação cultural sem raízes, sem uma compreensão profunda da cultura "contribuinte", uma cultura empregada sem que a honremos. Isso aparece especialmente na citação multi-referencial (que remete a várias culturas ou elementos culturais).

O tupinipunk, assim como o cyberpunk, se vê como uma espécie de vanguarda — a boemia contra a burguesia⁵ —, e o modelo tupinipunk de vanguarda é o modernismo antropofágico de Oswald e Mário de Andrade, uma invenção da década de 1920 que continua a ser referência sempre resgatada. O modernismo antropofágico é base do estilo do tupinipunk: ecos da "prosa cubista" de Oswald de Andrade, a produção de uma voz múltipla, onde algo novo surgiria a partir de restos de objetos conhecidos, com interpretações mais livres que a permitida pela prosa convencional; uma visão utópica do sexo como força libertária; a tentativa de dissolver categorias de formas

³ NICHOLS, Peter, *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1993, pág. 288 (nota do autor).

⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. São Paulo/Rio de Janeiro: Folha de São Paulo/Editora Nova Fronteira, 1994-1995, pág. 601 (nota do autor).

⁵ STERLING, Bruce. "El Cyberpunk en los Noventa". *Neuromante, Inc.* N° 1, agosto de 1994, pág. 10-11 (nota do autor).

literárias e de pensamento; rompimento com as formas literárias convencionais; e até mesmo um certo primitivismo. (Braulio Tavares já havia notado a relação entre *Santa Clara Poltergeist* e o que ele chamou de "dois dos mais ilustres pilares de literatura *pop* brasileira, os romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade"⁶.)

Essas características aparecem em um autor como Ivan Carlos Regina, igualmente influenciado por Oswald de Andrade, e por outros momentos culturais brasileiros como o tropicalismo, na música, e o concretismo, na poesia. Outros autores que abordarei são Alfredo Sirkis, Guilherme Kujawsky, Ivanir Calado, Fausto Fawcett, o próprio Tavares e até mesmo André Carneiro (em ao menos uma obra).

Vamos ver primeiro como elementos cyberpunks são correlacionados com a visão diferenciada do tupinipunk. O que aparece entre parênteses deve ser visto como um elemento atenuado:

temas/motivos

Cyberpunk: internacionalização/multiculturalismo

Tupinipunk: sincretismo

Cyberpunk: revolução informática

Tupinipunk: (deslumbramento tecnológico)

Cyberpunk: corporações multinacionais

Tupinipunk cultos afro/orientais

Cyberpunk: implantes

Tupinipunk: ambigüidade física/simbiose

Cyberpunk: marginália técnica

Tupinipunk: presenças étnicas individuais

Cyberpunk: ciência dura [extrapolação embasada]

Tupinipunk: ciência referencial [só no plano da citação]

Cyberpunk: (sexo)

Tupinipunk: sexo enfatizado

Cyberpunk: violência

Tupinipunk: violência enfatizada

Cyberpunk: ironia

Tupinipunk: sarcasmo

Cyberpunk: tribalismo cultural

Tupinipunk: referências pop/anos 60-70

estilo

Cyberpunk: prosa fragmentada

⁶ TAVARES, Braulio. "Uma FC sem Clichês", pág. 24 (nota do autor).

Tupinipunk: prosa fragmentada/cubista

Cyberpunk: saturação referencial

Tupinipunk: saturação referencial

Cyberpunk: personagens atenuadas

Tupinipunk: personagens mais atenuadas

tradição

Cyberpunk: FC hard/new wave

Tupinipunk: antropofagia modernista (FC)

Cyberpunk: pós-modernismo

Tupinipunk: modernismo/pós modernismo

Agora, uma lista de obras que podem constituir um *corpus* tentativo do tupinipunk, divididas em dois períodos:

"early"

1985 *Silicone XXI*, Alfredo Sirkis

1986 "Life as an Ant", André Carneiro

1986-88 Contos de Ivan Carlos Regina no fanzine *Somnium*

obras mais recentes:

1989 *A Espinha Dorsal da memória* (alguns contos), Braulio Tavares

1991 *Santa Clara Poltergeist*, Fausto Fawcett

1993 *O Fruto Maduro da Civilização*, Ivan Carlos Regina

1993 "O Altar dos Nossos Corações", Ivanir Calado

1994 *Piritas Siderais*, Guilherme Kujawky

Vamos dar uma olhada em cada uma delas, tentando aproximá-las da perspectiva que estou sugerindo. É claro, não devemos esperar que todos os autores ou obras caibam perfeitamente no modelo. Basta que reconheçamos as semelhanças em número suficiente, gerando efeitos próximos, para sustentar a hipótese do tupinipunk como tendência real da FCB. Na maioria dos casos haverá um pequeno excerto da obra, para que possamos notar a semelhança no estilo.

Silicone XXI, Alfredo Sirkis (Rio de Janeiro: Record, 1985. São Paulo: Círculo do Livro, 1988). O General Estrôncio (de Estrôncio 90, o material radioativo), membro de um secreto grupo de direita interessado em obter para o Brasil o poder nuclear, está cometendo crimes em série, matando travestis com uma pistola *laser* privativa das forças armadas. Ele tem um implante (pênis) de silicone que dá o título ao livro. Os protagonistas são o inspetor Balduino, um negro, e Lili, uma

jornalista que chega a ser estuprada por Estrôncio. O general importa material nuclear da Armênia. O livro é uma clara sátira a uma variedade de símbolos de poder e potência - sexual, militar, nuclear, etc.

Sexo, sarcasmo, referências pop, violência, ciência referencial, presença étnica (negro) associada à sensualidade, prosa cubista (alguns momentos).

O segundo cadáver da suíte 303 é a mucama automática, um robô sobre rodinhas, obeso e assexuado, bem diferente daqueles com finalidades eróticas, que costumam até cem vezes mais. A pobre brega sintética levou pelos peitos a descarga, foi transfixada no centro logocardiaco e está cheirando a curto circuito. Como não tem forma humanóide, com rodinhas no lugar de membros inferiores, morreu em pé.

"Life as an Ant", André Carneiro (in *Tales From the Planet Earth*, Frederik Pohl & Elizabeth Anne Hull, eds. New York: St Martin's Press, 1986). Fabian, um publicitário de São Paulo, trabalha na campanha de um novo calmante, quando sua mente é invadida por um alienígena, que se encanta com a possibilidade de ter sexo (através do corpo do hospedeiro) com Vivian, a colega de trabalho por quem Fabian vinha se interessando há algum tempo. Outras pessoas cujas mentes foram dominadas vão aparecendo. Eles se reúnem em uma convenção na Bahia, e decidem deixar o Brasil, porque o país é muito pobre. Mas Vivian pede para que o E.T. em Fabian não vá - está atraída pela presença de um outro no corpo de Fabian: é como um *ménage à trois*, que a excita. O alienígena fica, o final é feliz. Defesa do sexo como resposta para questão não elaboradas: identidade pessoal, intenções ideológicas, realização pessoal e profissional, moralidade sexual, etc.

Sexo, ironia, referências pop, religião afro é mencionada, sincretismo, simbiose. Cultura pop (anos 60). Diluição da identidade.

(O estilo de Carneiro não se aproxima do fragmentário do tupinipunk ou cyberpunk, mas o conto é interessante por apresentar uma conciliação que silencia uma série de questão, algo que veremos mais de perto no final deste ensaio.)

"Catálogo de Exposição", Braulio Tavares (in *A Espinha Dorsal da Memória*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989). Hipertrofia de sensações, explosão de elementos referenciais acumulados — ausência de enredo (característica modernista/pós-modernista), polifonia de signos. Multiculturalismo estilizado, remete ao sincretismo. Parafernália visual carnavalesca.

Um grande quadro em forma de elipse, tendo nos dois focos, a um metro de distância do outro, dois kinovisores em estéreo. Uma tapeçaria ardendo em fogo lento. Um totem feito de cubos irregulares, e que gira em torno de si próprio. Uma cabeça mecânica de latão, que move a boca e as pálpebras sem emitir sons.

“Jogo Rápido”, Braulio Tavares (in *A Espinha Dorsal da Memória*). Homem é seqüestrado apenas para que um grupo delinqüente marque sua fisionomia, ganhando pontos sobre outros grupos.

Tribalismo. Multi-referencialismo. Violência.

- Leo, você está fazendo um esforço titânico, um esforço masoquista, um esforço iogue para não deixar transparecer a alegria malevolente que dança frevo eléctrico em teus neurônios. Pode relaxar. Não seja hipócrita.

“Stuntrnind”, Braulio Tavares (in *A Espinha Dorsal da Memória*). Alienígenas ocupam a mente de um voluntário, que passa, conduzido por eles, a experimentar todos os tipos de sensações humanas.

Multi-referencialismo. Diluição da identidade. Idéia de livre experimentação/desafio a tabus, remete aos anos 60. Ciência referencial. Referências pop. Simbiose.

Já mergulhei de vários metros de altura na face de uma imensa torta de chocolate, fiquei enterrado nela como uma bala num sarrafo de madeira, nadei, engoli, abri caminho. Já me amarrei à pá de uma hélice. Já bebi salmoura, urina, bile, sêmen, suco de pimenta, líquido amniótico, ácido clorídrico, sangue menstrual, água-tofana, água hiperdestilada, água do mar. Já enfrentei najas com meus dentes, as mãos atadas às costas. Já saltei de um avião a dois mil metros de altura, preso a um cabo elástico. Já me fiz emparedar por seis dias.

Santa Clara Poltergeist, Fausto Fawcett (Rio de Janeiro: Editora Eco, 1991). Surge sobre o Rio de Janeiro uma zona de "instabilidade parapsíquica", explorada principalmente com estranhos efeitos sobre a prática sexual. Clara Volheim, após um "acidente" que a transforma em uma máquina de sexo, passa a exhibir-se em shows de "sexoartístico" e se associa a uma seita de transcendência através do sexo. Ausência de diálogos.

Sexo enfatizado, violência enfatizada, religiões afro e orientais, multi-referencialismo cultural, referências pop, sincretismo, presença étnica (negro) associada à sensualidade, ciência referencial, prosa cubista.

Com Clara/Verinha Blumenau, Ramayana atingia até os fodidos terminais doentes. Com o auxílio de seus uri gellers malignos da Sibéria, matou muita gente que se

opôs a ele na marra. Defendeu-se quando a barra pesava e governos e estados queriam para si o império erótico, que tinha de cinema até açougue de carne simulada de atriz e ator pornô.

"Um Homem Porra-Louca Tempo Demais", Ivan Carlos Regina (in *O Fruto Maduro da Civilização*. São Paulo: Ficção Científica GRD N° 16, 1993). O conto segue a trajetória de Richardo - de homem problemático a guru do seu tempo. "Richardo" é fusão bem cubista e multi-referencial de Richard e Ricardo.

Multi-referencialismo, religiões orientais, referências pop, sincretismo, ciência referencial, prosa cubista.

Richardo, então já rico, consolidou sua fortuna com duas invenções memoráveis: uma máquina de rezar, onde, através de um simples pressionar de dedos, ouvem-se vozes lamurientas pedindo desculpas por existir, nas versões cristã, xintoísta e budista.

"Ananda, O Homem que Purpurava", Ivan Carlos Regina (in *Fruto Maduro da Civilização*). Outro guru, Ananda cria uma nova religião, o Purpurismo, ou uma técnica de apreensão da totalidade através do poder das palavras. Inclue, na versão original não constante da coletânea, um manual com técnicas de meditação purpurista.

Multi-referencialismo, religiões orientais, referências pop, sincretismo, ciência referencial, prosa cubista.

Seu pai, um reles funcionário burocrático do governo federal, conseguia mediante empréstimos bancários, criar a família constituída de esposa e seis filhos, quando, tomado de típica fúria hindú, rechaçou o nascimento de seu sétimo filho e queria purificá-lo afogando-o no Ganges. Sua consorte, de origem líbia e de auto-libído, impediu-o mandando o recém-nascido para a casa de primos distantes que moravam mais ao norte.

"O Caipira Caipora", Ivan Carlos Regina (in *O Fruto Maduro da Civilização*). Um índio mitificado desce das alturas para atacar a sociedade consumista ocidental e reconstituir elementos arquetípicos nacionais do Brasil.

Multi-referencialismo, referências pop, presença étnica (índio) estilizada, ciência referencial, sincretismo, prosa cubista.

— ingere radiação, radioatividade, isótopos, o mercado financeiro, o *Brazilia way of life*, a Avenida Paulista, Itaquera, São Miguel Paulista e Ermelino Matarazzo, defecando áreas de matas virgens. Recompõe a Mata Atlântica, cicatrizando enfim

a ferida que o homem abriu na paisagem.

"O Altar dos Nossos Corações", Ivanir Calado (in *O Atlântico Tem Duas Margens*, José Manuel Morais, ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1993). Em futuro próximo, Rio de Janeiro e Niterói sofrem mais que nunca criminalidade organizada, e os governantes estão mancomunados com os bandidos. O governador aceita de presente dos traficantes um implante nos centros cerebrais de prazer, para descobrir mais tarde que se trata de um artefato nuclear miniaturizado, esperando para explodir em seu cérebro, se ele não acatar os criminosos. Seqüestros, assaltos a banco, chefes criminosos em palácios babilônicos dentro de prisões.

Multi-referencialismo, prosa fragmentada, sexo, violência, sarcasmo.

Stoklos, como todo mundo, ouviu falar dos urubus, viu milhares de vezes pela TV, mas de perto assustam mais: são jatos ultraleves pretos, alguns assumindo o nome e com enormes pescoços e cabeças imitando as aves. Montados acima das asas, cavalgando os aparelhos, meninos de sete, oito anos, segurando as temíveis Uzzi 2790: olheiros.

Piritas Siderais, Guilherme Kujawsky (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994). Dois personagens, pais de santo em um futuro onde a religião oficial do Brasil é o candomblé, são convocados por uma super-mulata e um estrangeiro cientista maluco a contactarem, por via mediúnica, uma entidade de uma estrela distante, por meio de ritual de zoofilia com uma galinha preta.

Sexo, sarcasmo, religiões afro, multi-referencialismo cultural, referências pop, sincretismo, presença étnica (negro) associada à sensualidade, prosa cubista, ciência referencial.

Futuro, a fronteira final. A Terra de Vera Cruz acompanha capenga o progresso do mundo, principalmente sua maior conurbação, São Paulo de Orunmilá. Entretanto, nenhum cidadão ignora que o país está na lista negra do conglomerado Koumei, com sua chusma de indolência insolúvel nos rios onde os índios se banham e sua cor local dissolvida pela teoria das cores do *trust* açucareiro.

E agora, um excerto de *Neuromancer*, de William Gibson (São Paulo: Editora Aleph, 1991), o romance que fez a fama do cyberpunk norte-americano, para que possamos vislumbrar as semelhanças e diferenças:

Ratz estava de serviço no balcão, com o braço protético balançando monotonamente, enchendo uma bandeja de copos com Kirin tirada sob pressão. Reparou em Case e sorriu, exibindo uma dentadura que mais parecia uma trama

formada por aço da Europa do Leste e matéria de cor castanha em decomposição. Case encontrou um lugar junto ao balcão entre o impossível bronzado solar de uma das prostitutas do Lonny Zone e o rígido uniforme naval de um africano alto, cujos malares estavam rodeados de filas bem-definidas de cicatrizes tribais.

Ao contrário do cyberpunk, o tupinipunk apresenta pouca ciência dura e um emprego de temas e motivos da FC em uma chave de sátira e citação, aproximando-o mais do pastiche. O tupinipunk também busca dirigir-se a uma audiência e a uma tradição literária que apenas tangencialmente tocam a ficção - apesar de Ivan Carlos Regina dirigir-se constantemente à FC norte-americana, com intenções de sátira e ruptura.

O tribalismo característico do cyberpunk é atenuado no tupinipunk. Embora presente, ele é marcado pela qualidade pálida dos movimentos sociais e culturais brasileiros, e só se acentua quando Ivanir Calado trata dos grupos de tráfico de drogas no Rio de Janeiro, em "O Altar dos nossos Corações". A ênfase aí diz respeito à ação de um grupo reconhecível dentro da sociedade brasileira de hoje, sobre o restante da sociedade. Quando Braulio Tavares fala de suas tribos em "Jogo Rápido", elas não são reconhecíveis, nem parecem fruto de uma extrapolação razoável a partir da sociedade brasileira.

Outro diferenciador é o motivo religioso, ligado ao conceito do sincretismo. Aparece em Regina, em Fawcett, em Kujawsky, geralmente associados a implicações sociais, culturais e políticas (como a mudança da religião oficial do catolicismo para o candomblé), que remetem total ou parcialmente à realidade particular do Brasil. Também em Tavares, na medida em que seus alienígenas invasores (presentes na segunda parte de *A Espinha Dorsal da Memória*), nunca aparecem em carne-e-osso, permanecendo como uma presença etérea, mítica, à qual a humanidade se submete de modo fatalista.

A presença do humor enfatizado, sarcástico, também os afasta do cyberpunk anglo-americano, tomando o tupinipunk muito mais próximo do 'cyberpunk humorístico' — se é que isso jamais existiu — de Marc Laidlaw em seu *A Usina Nuclear de Papai (Dad's Nuke)*, que Kujawsky chamou de *freestyle*.⁷

O tupinipunk não se configura como um movimento: há pouca ou nenhuma comunicação entre um autor e outro. Kujawsky, por exemplo, não havia lido *Santa Clara Poltergeist* quando

⁷ KUJAWSKY, Guilherme. "Literatura Cyberpunk Sobrevive a Detratores". In "Especial-Domingo", *O Estado de São Paulo* de 5 de março de 1995 (nota do autor).

lançou *Piritas Siderais*⁸, e nunca ouvira falar de Ivan Carlos Regina, cuja repercussão é muito pequena, fora dos círculos dos fãs de FC. O próprio Tavares aparentemente não foi capaz de reconhecer semelhanças entre os contos de Regina e a novela de Fawcett. Isso tudo reforça a hipótese do tupinipunk como uma *tendência* espontânea da FC e literatura brasileiras, traduzindo algo da atmosfera cultural do país, suas contradições e dilemas. Mas assim como o cyberpunk, pode ser considerado como um sub-gênero mais ou menos integrado à FC, se não como um movimento literário.⁹

O melhor dessa tendência está em Braulio Tavares e em Ivan Carlos Regina, dois autores que tendem a continuá-la, e que estão bem mais próximos da FC.

A maioria desses trabalhos se pauta por intenções pós-modernas, onde enredo, personagem e mensagem são interesses secundários ou inexistentes, e onde o foco não aponta para as revelações poéticas interiores, mas para um contexto exterior, marcado pela dubiedade de identidades e de relações; o próprio "ser" perde os parâmetros costumeiros e se toma uma busca escorregadia.

Outro elemento problemático do tupinipunk é o tratamento dado ao sincretismo, que conduz a um tipo de acomodação próprio da tradição política brasileira e de nosso discurso social de conciliação - onde as tensões básicas de um país contraditório são apenas acomodadas, e não resolvidas. Assim, o invasor alienígena que leva para longe dos seus trilhos a vida do homem que ele dominou — alienígena que possui intenções desconhecidas de dominação ou exploração dos humanos — é bem vindo se ele pode ser acomodado em uma chave de uso sexual.¹⁰

O trabalho mais positivo e consistente seria a talvez a novela de Ivanir Calado, na qual

⁸ VIANNA. Hermano. "Um Projeto Literário e Virotico". In "Idéias/Livros" N° 405. *Jornal do Brasil* de 2 de julho de 1994, pág. 1 (nota do autor).

⁹ Alguma coisa semelhante ocorre quando se afirma que o cyberpunk hoje é um movimento cultural exterior à literatura de FC, sugerindo que o estágio da cultura determinaria o aparecimento espontâneo desse movimento. Ver CADIGAN, Pat. "Ten Years After". In *Asimov's Science Fiction* December 1993. New York: Deli Magazines, pág. 8. "[...] FC sempre foi uma forma de arte de cultura popular por estar espelhando o conteúdo do seu tempo mesmo enquanto tenta extrapolar — algumas vezes de modo muito bem sucedido — a partir desse tempo. FC cyberpunk nasceu porque vários escritores estavam respondendo a uma mudança cultural - sem totalmente perceberem isso, a princípio. Esta é a natureza da resposta artística inicial, por ser espontânea, não calculada. De qualquer modo, por causa dos desenvolvimentos na tecnologia de uso geral, o que hoje se tornou conhecido como FC cyberpunk era inevitável[...]" Cadigan é a única autora associada ao movimento cyberpunk na FC norte-americana (nota do autor).

¹⁰ Refiro-me a "Life as an Ant", de Carneiro, e é interessante compará-lo com outros contos da antologia de Pobl & Hull: todos os trabalhos tem mais ou menos o mesmo perfil, envolvendo a invasão através do controle do corpo e às vezes da mente dos hospedeiros; nos trabalhos de autores norte-americanos, o processo é várias vezes comparado a um estupro — já no autor latino ou oriental a "visita" é melhor aceita, e o exotismo sexual aparece em várias histórias (nota do autor).

extrapolação e sarcasmo se casam com mais nitidez, e onde a crítica é amparada por imagens vividas e originais, plenas de significado.

É preciso lembrar ainda que alguns autores brasileiros produziram histórias mais próximas do cyberpunk norteamericano, mas distantes do tupinipunk: Henrique Flory, com "Feliz Natal 20 Bilhões"(i.t1 *Enquanto Houver Natal...*, Gumercindo Rocha Dorea, ed. São Paulo: Ficção Científica GRD N° 4, 1989); Cid Fernandez, com "Julgamentos" (in *Tríplice Universo*, Gumercindo Rocha Dorea, ed. São Paulo: Ficção Científica GRD N° 14. 1993); e eu mesmo, com 'Duelo Neural' (*OMNIA 21*. Lisboa: 1991).

*

A resenha da *Locus - The Newspaper of the Science Fiction Field*, Faren Miller, no número 412 da revista, apontou a possibilidade de ao menos uma obra da FC norte-americana estar próxima do tupinipunk: "Na edição passada, Roberto de Sousa Causo escreveu sobre a recente mutação brasileira do cyberpunk em 'tupinipunk', onde elementos étnicos e religiosos, incluindo formas afro-brasileiras de ritual e espiritualidade, conduzem a forma para longe de suas raízes na mistura mais familiar de atitudes americanas, tecnologia *hacker* com detetive *noir*. Provavelmente de modo bem independente [...], Richard Kadrey se moveu na mesma direção com seu segundo romance, *Kamikaze L'Amour*, após uma promissora mas mais cyberpunk-padrão estréia com *Metrophage*.

"Ou talvez eu devesse dizer, o Brasil veio até nós com este livro, pois a premissa surreal de Kadrey é uma catastróficamente súbita invasão da Costa Oeste da América por uma floresta tropical sem controle."

E Miller termina sua resenha de *Kamikaze L'Amour* dizendo que "mesmo quando Kadrey deixa a lógica bem para trás [...], ele e seu protagonista/narrador não têm medo de enfrentar as grandes questões da morte, perda, sonhos, e a mudança dos homens, de cabeça. Se o cyberpunk mais estereotipado é uma forma de maneirismo, ele [Kadrey] reteve sua incômoda escuridão, mas deixou o resto para trás."¹¹

Não conheço o livro de Kadrey (autor que Kujawsky também associa ao *freestyle*), mas é essa visão que não se excusa de enfrentar as grandes questões, que costuma faltar ao tupinipunk.

O que Miller disse de *Kamikaze L'Amour* pode ser dito de *Through the Arc of Ihe Rain Forest*,

¹¹ MILLER, Faren. "Reviews by Fara, Miller." In *Locus – The Newspaper of the Science Fiction Field #412*, May 1995 . Oakland: Locus Publications, pág, 23 (nota do autor).

de Karen Tei Yamashita (Minneapolis: Coffee House, 1990), uma mulher que é parte japonesa, parte norte-americana e parte brasileira, tendo vivido no Brasil por dez anos, e se casado com um brasileiro. Seu romance se passa no Brasil, e envolve uma galeria de personagens que vai de um imigrante japonês que vem acompanhado de uma bolinha de origem desconhecida e que orbita a sua testa sempre à mesma distância de uns dez centímetros, e que intervém sobre a sua vida de modos misteriosos — fazendo-o ganhar na loteria, por exemplo. Um caboclo que descobriu uma espécie de auricupultura com penas de aves, de efeitos relaxantes, que se torna mania mundial. Um garoto nordestino que constrói um império de pagamento de promessas. Um casal paulistano que transforma o uso de pombos-correio para comunicação de mensagens pessoais noutra mania mundial. Um gerente de multinacional norte-americana, com três braços, que cria o conceito da "trianética", e que se toma o nome por trás da exploração do "Matacão", uma área da amazônia onde o solo é constituído de um a espécie de plástico (curiosamente a mesma constituição da bolinha do japonês) milagroso, que também revoluciona a situação mundial. (Interessante comparar a selva tropical invadindo os EUA no romance de Kadrey, com a matéria plástica, industrializada, invadindo o Brasil.)

Yamashita afirma ter construído o romance em torno da estrutura geral das novelas televisivas brasileiras, mas tendo como fundo a definição de Lévy-Strauss dos *Tristes Trópicos*: "Um idílio de aguda inocência, nostalgia sem limites, e terrível crueldade." O elemento trágico não está apenas na corrupção dessa inocência e do idílio com a globalização dos irônicos produtos que o Brasil sub-desenvolvido coloca para o mundo em substituição das comunicações (pombos-correio), das drogas (a auricupultura de penas) e dos produtos industrializados milagrosamente arrancados da terra (incluindo próteses feitas de matacão, que lembram a invasão mecânica do corpo humano do cyberpunk) — a história se conduz a um momento apoteótico de destruição e terror na Amazônia, onde um simulacro do glamour hollywoodiano (um *theme-park* como os da Universal Studios) é importado pela loucura sincrética para o meio da selva, lembrando Fitzcarraldo e seu teatro de ópera tropical.

Se há um livro-guia fundamental para o tupinipunk, é esse romance esquisito escrito por alguém que é só um terço brasileira. Nele, o sincretismo tem sua verdadeira face de imitação vazia desvelada, e onde não é possível uma acomodação conciliatória. *Through the Arc of the Rain Forest* representa as melhores possibilidades do tupinipunk: um cyberpunk de soluções terceiro-mundistas, sofrendo para integrar-se a um mundo marcado pelo capitalismo globalizado que poderá

engolir até mesmo as preocupações ambientalistas, a identidade cultural e individual.

Um pólo oposto também deve permanecer em mente. Na noveleta "America", de Orson Scott Card (in *The Folk of the Fringe*. New York: Tor Books, 1990), um adolescente norte-americano mórmon comunica a uma índia brasileira de meia-idade a chave para realizar uma profecia - a vinda do Quetzalcoatl. E essa chave é inspirada pelo movimento "Black Is Beautiful" nos Estados Unidos, que permitiu aos negros adquirirem um auto-respeito até então abafado pela sociedade dominante. Na noveleta, os povos indígenas das Américas devem assumir estratégias semelhantes, guiados por um líder carismático que ainda vai nascer. Vai nascer filho da união do garoto branco e da mulher índia, embora ela se afirmará sempre uma versão indígena da Virgem Maria — muito sincretismo aqui. "America" fala dessa fusão entre o novo e o velho, o europeu e o nativo, o dominante e o dominado, e "eu" e o "outro", mas não em uma chave de acomodação, mas de transformação. A liderança do filho conduz a uma inversão de papéis - os europeus são expulsos de volta, e é dada aos índios uma nova chance de gerenciar as Américas, depois dos fracassos ecológicos e sociais do colonizador europeu. Só ficam aqueles que conseguem viver em harmonia com os índios, mas fora de uma chave competitiva, onde uma cultura deve sobrepujar a outra.

Se nos piores trabalhos tupinipunks o sincretismo tira o poder político e cultural dos povos que contribuem para esse amálgama, em "America" aquele momento de fusão sem disfarces conciliatórios devolve esse poder, amplia esse poder, e o toma uma força de transformação.

Essa é a boa face do multiculturalismo — o contato com a outra cultura, dando aos povos novas ferramentas de ver o mundo, e de mudá-lo para melhor.

Na oposição entre conciliação (significando "acomodação" de tensões, sem resolvê-las) e transformação (empregando essa palavra no lugar da desgastada "revolução"), a maior parte do tupinipunk infelizmente ainda está do lado da conciliação, reforçando mitos antigos, ao invés de produzir novos, acomodando tensões sociais e culturais sob a forma de alegorias carnavalescas e batuques estilísticos, ao invés de investigá-las a fundo em suas presenças formadoras da realidade brasileira, e de sua interface com a realidade internacional. Em grande parte, o tupinipunk reforça modelos que se ajustam a uma prática social e política que impera aqui há tempo demais.

BORDUNA & FEITIÇARIA
FANZINE DE FANTASIA HERÓICA

✦

O único fanzine brasileiro dedicado ao gênero da fantasia heróica (ou espada & feitiçaria) é também o único com capa colorida. Trazendo com exclusividade contos, ensaios, resenhas e ilustrações sobre os mundos mágicos da fantasia.

Borduna & Feitiçaria é também ponto de encontro dos aficionados por fantasia arturiana e medieval.

16 páginas, R\$ 3,00. Pedidos a Edgard Guimarães, Rua Monsenhor Noronha, 21 - Brasópolis-MG CEP 37530-000

Endereço da Redação: Rua André Dreifus, 109/163 - bloco 2 São Paulo-SP 01252-901
Fone/FAX (011) 871 3646.

Figura 2: Anúncio Borduna & Feitiçaria.

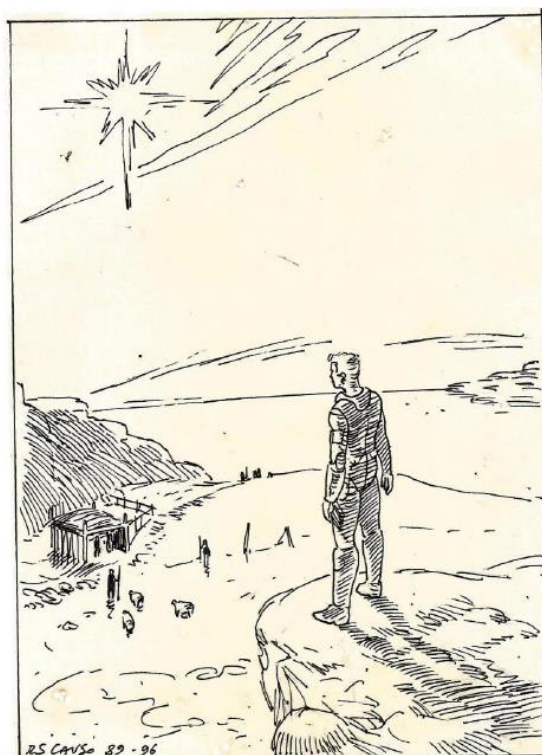


Figura 3: Estudo inspirado no conto "Atendimento Domiciliar", de José dos Santos Fernandes (*Enquanto Houver Natal...*, 1989, legenda do autor).



O Estado da Arte: Ficção Científica Tupinipunk¹

por Roberto de Sousa Causo

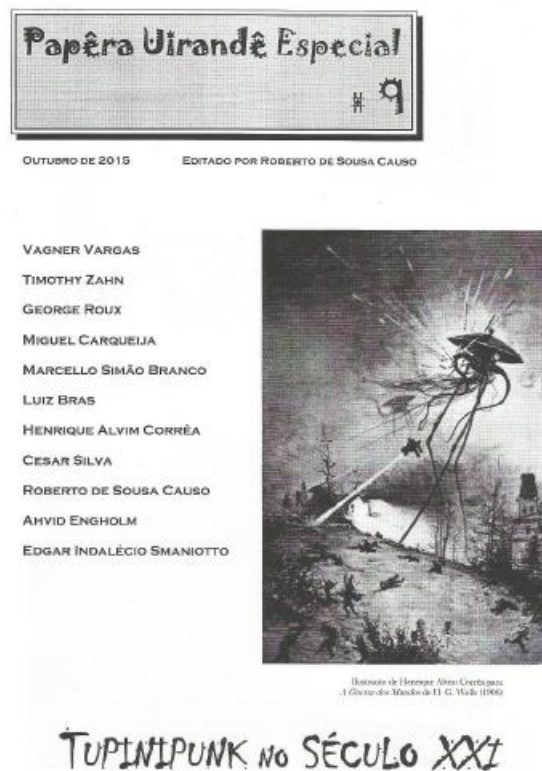


Figura 1: Capa do fanzine crítico *Papêra Uirandê Especial #9: Tupinipunk no Século XXI* (2015).

Inicialmente o Tupinipunk (*cyberpunk* tupiniquim) foi um fenômeno característico das décadas de 1980 e 90². Basta conferir a parte inicial do *corpus* existente: *Silicone XXI* (1985), romance de Alfredo Sirkis; contos de Braulio Tavares como "Stuntmind" e "Jogo Rápido" (1989); novelas como *Santa Clara Poltergeist* (1991), de Fausto Fawcett, e *Piritas Siderais: Romance*

¹ Original em *Papêra Uirandê Especial # 9: Tupinipunk no Século XXI*. São Paulo: edição do autor, 2015.

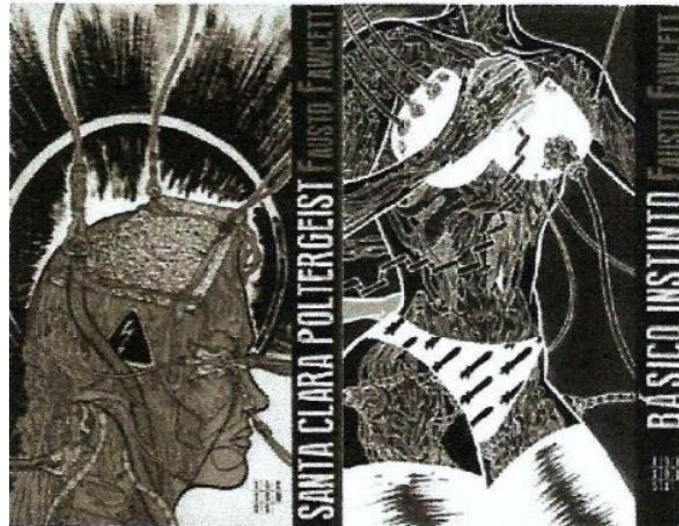
² O conceito foi lançado no meu artigo "Tupinipunk – Cyberpunk Brasileiro" no *Papêra Uirandê Especial #1: Tupinipunk*, em 1996 (nota do autor).

Cyberbarroco (1994), de Guilherme Kujawski; os contos e noveletas de Fawcett no seu segundo livro, *Básico Instinto* (1992); e os contos "Ananda, o Homem que Purpurava" e "O Caipira Caipora" (1993), de Ivan Carlos Regina - além do seu importante "Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira" (1988). E finalmente, "O Altar dos nossos Corações" (1993), excepcional noveleta de Ivanir Calado.

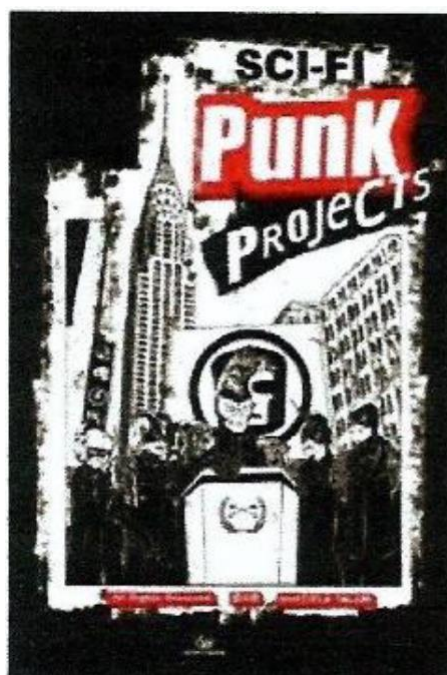
É de causar certa surpresa, dado o relativo anonimato dessa forma literária descaradamente brasileira - que não é rótulo comercial e é rejeitada por vários setores do fandom -, passe por um ressurgimento neste começo de século XXI. Inspirada no Modernismo e no Tropicalismo, repleta de referências antropofágicas e de jocosidade e iconoclastia marcadamente brasileiras, tem apresentado histórias curtas que vem pipocando aqui e ali, como a elogiada noveleta "Questão de Sobrevivência" (2005), de Carlos Orsi, recentemente analisada pela brasilianista M. Elizabeth "Libby" Ginway (que muito tem feito para difundir o conceito)³, além de "Instinto Materno", de Pedro Vieira - o único conto tupinipunk contrabandeado para dentro da pioneiríssima antologia *Cyberpunk: Histórias de um Futuro Extraordinário* (Tarja Editorial; 2010); e a notável noveleta "A Lua É uma Flor sem Pétalas" (2012), de Cirilo S. Lemos. Eu mesmo investi em histórias como "Vale-Tudo" (2010) e "Para Viver na Barriga do Monstro" (2012), que tentam seguir a trilha aberta por Sirkis, Braulio e Ivanir - com textos que, para além da linguagem "cubista" do nosso Modernismo e de um espírito satírico que marca o tupinipunk de Fawcett, Kujawski e Regina, tentam abordar questões sócio políticas e tecnológicas.

O próprio Fausto Fawcett pelo jeito nunca abandonou o subgênero - como sugere o seu conto "Visita Veneno", de 2005. Ele também publicou em 2012 um novo romance tupinipunk. *Favelost (The Book)*, mencionado e resenhado na imprensa cultural. E Fawcett, o praticante de tupinipunk mais fiel ao subgênero, retoma em 2014 com novas edições de *Santa Clara Poltergeist* e *Básico Instinto* (com novas histórias), pela editora curitibana Encrenca - Literatura de Invenção, com ilustrações de Theo Szczepanski e projeto gráfico de Fred Marés Tizzot.

³ Veja o livro de Ginway, *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro* (Devir; 2005, nota do autor).



Outra novidade foram obras fora da página literária, como o filme animado *Uma História de Amor e Fúria* (2013), dirigido por Luiz Bolognesi e ganhador de cinco prêmios internacionais em festivais de cinema; e o livro de quadrinhos do estilista Martielo Toledo, *Sci-Fi Punk Projects* (Devir; 2013). Sem falar do interesse pelo conceito despertado junto aos pesquisadores universitários: além de Ginway, Suzane Lima Costa, da Universidade da Bahia, trabalhou com o tupinipunk, assim como Ed King, de Cambridge, no livro *Science Fiction and Digital Technologies In Argentine and Brazilian Cultures* (Palgrave; 2013). Recentemente, os mestrandos Charles Dall'Agnol e Eduardo Cabeda o discutiram em evento da PUC do Rio Grande do Sul em 15 de agosto de 2014.



E agora, além das novidades "recentes" (surgidas a partir de 2010), o importante pseudônimo/heterônimo de Nelson de Oliveira, "Luiz Bras", apresentou em 2014 uma "guindada para o tupinipunk" com alguns dos minicontos de *Pequena Coleção de Grandes Horrores* (2013) e no romance rapsódico *Distrito Federal* (2014).

Nesta seção especial, leia uma entrevista com Luiz Bras, dois de seus minicontos tupinipunks (do livro *Pequena Coleção de Grandes Horrores*).

Entrevista com Luiz Bras⁴ sobre seus trabalhos tupinipunks

O que o levou a buscar uma exploração ficcional e visual do tupinipunk, com Distrito Federal?

LUIZ BRAS: Foi o desejo de trazer pra minha literatura a demonologia brasuca: o curupira, o saci, o boitatá e outras criaturas fascinantes. Fazia tempo que eu queria escrever sobre os demônios de nossa cultura popular, mas num contexto urbano e adulto. Reunir folclore, mitologia indígena e africana, xamanismo e candomblé, realidade virtual e possessão demoníaca, biotecnologia e revolução pós-humana foi um desafio maravilhoso. Descobri novas possibilidades ficcionais e existenciais. Desconfio que a literatura sempre foi, pra mim, um exercício de autoconhecimento. Por isso meus livros são tão diferentes uns dos outros. *Paraíso Líquido* e *Máquina Macunaíma* assemelham-se, mas são muito distintos de *Sozinho no Deserto Extremo* (2012) e *Pequena Coleção de Grandes Horrores* (2013). Mudam a forma e o gênero. *Distrito Federal*, por sua vez, apesar de ser uma ampliação da poética fragmentária e maldita da *Pequena Coleção*, concentra-se em questões mais filosóficas. O humor e o *nonsense* ainda estão presentes, mas num grau mais moderado. *Distrito Federal* acompanha a convergência homem-máquina e a extinção da raça humana. A narrativa é e não é um romance, é e não é uma rapsódia. E as gravuras de Teo Adorno, cheias de seres estilizados e eviscerados, são uma espécie de pintura rupestre da era digital.

Em alguns dos minicontos de Pequena Coleção de Grandes Horrores já se percebia essa inclinação. Os dois projetos foram desenvolvidos ao mesmo tempo?

LUIZ BRAS: É verdade. *Distrito Federal* dialoga com uma parte dos minicontos da *Pequena*

⁴ Luiz Bras é autor de *Paraíso Líquido* (2010), e *Sozinho no Deserto Extremo*. Mais recentemente, publicou o satírico *Citizen Who: Peripécias do Famigerado Escritor Que Não Tem Boas Ideias* (2015). É o titular da coluna "Ruído Branro" no *Rascunho: O Jornal de Literatura do Brasil*. Vive em São Paulo (nota do autor).

Coleção. Os dois projetos foram desenvolvidos ao mesmo tempo. A intertextualidade aproxima os dois livros. Há também o folclore tupiniquim e a antropofagia... Certas passagens da *Pequena Coleção* ecoam no *Distrito Federal*. E a protagonista do conto *Distrito Federal*, incluído na *Máquina Macunaíma*, reaparece na rapsódia. Gosto dessa reverberação entre livros. Ela realça o parentesco latente.

Por que a escolha do formato rapsódia, para Distrito Federal?

LUIZ BRAS: A sugestão veio da releitura de *Macunaíma*, obra máxima de Mário de Andrade. Enquanto um romance pede uma estrutura rígida, coerente com o encadeamento dos fatos, a rapsódia é mais livre, permitindo a justaposição de capítulos soltos, de estilos diferentes. A prosa vira poema, que vira prosa; parágrafos viram versos, que voltam a ser parágrafos. O discurso indireto livre impera. O foco narrativo é mais ambíguo. Em *Distrito Federal* há uma quantidade grande de personagens secundários: pessoas, deuses, demônios e máquinas. E essa avalanche de coadjuvantes quase chega a encobrir a jornada tortuosa dos poucos protagonistas.

Quais são as influências do tupinipunk nesse livro? Senti algo de Ivan Carlos Regina nesse livro...

LUIZ BRAS: O célebre "Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira" teve uma participação importante, mais inconsciente do que consciente, na matriz ideológica de minha rapsódia. Mas creio que a maior influência foi a obra de Fausto Fawcett, ficcionista que admiro incondicionalmente. Apesar de pouco visível na superfície do texto, também vejo, nas profundezas, na liberdade narrativa, a presença forte do Mário de Andrade do *Macunaíma*. E do Oswald de Andrade do *Manifesto antropófago*, que por sua vez influenciou o *Manifesto* do Ivan. Mas posso estar enganado. O autor raramente é um leitor privilegiado do que escreve. É comum a autoilusão. Na história da literatura, foram poucas as vezes em que a intenção de um autor se realizou plenamente, sem desvios ou derraçadas, numa obra literária.

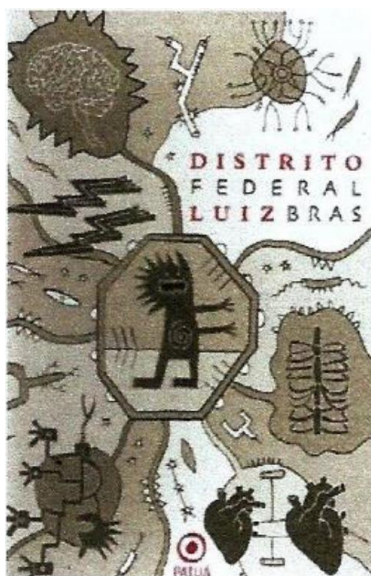
Distrito Federal e alguns dos contos tupinipunks em Pequena Coleção de Grandes Horrores parecem sugerir que Luiz Bras está em uma fase "pós-mensalão do PT" de grande desilusão e indignação com os rumos do país. Como o atual contexto te motiva?

LUIZ BRAS: Os principais casos recentes de corrupção na política brasileira são citados

na rapsódia. Meu herói demoníaco é um *serial killer* que ataca apenas políticos e empresários corruptos, em Brasília. Pena que o livro já estava na gráfica quando veio à luz o escândalo da Petrobras. Meu curupira homicida teria adorado pôr as mãos em vários protagonistas desse caso tão abjeto, de proporções impensáveis. São monstruosas a ambição e a ganância dessa gente.

O tupinipunk está no cerne de algumas disputas de política literária em setores do fandom. Você tem uma posição?

LUIZ BRAS: Diferente de Oswald de Andrade, eu perco a piada — e a discussão — pra não perder o amigo. Minha natureza é avessa a disputas e polêmicas. Nunca fiz questão de impor minhas ideias, isso sempre fez de mim um alvo fácil para os militantes mais radicais. As teorias são interessantes, mas prefiro ler as obras, livre de qualquer influência classificadora. Prefiro não ser assimilado, escolho não pertencer inteiramente a qualquer grupo ou elite. Assim minhas opções de leitura não ficam restritas. Posso experimentar o cardápio inteiro. Fiquei emocionado, certa vez, ao encontrar uma referência ao *Finnegans Wake* num romance de Philip K. Dick, intitulado *A Invasão Divina*. Eu amo *Finnegans Wake*; que no Brasil virou *Finnicius revém*, nas mãos do tradutor Donaldo Schüler. E ao descobrir que Dick também amava, senti uma felicidade imensa. Mas também amo obras muito diferentes, romances de fantasia e ficção científica, que, por preconceito, sempre estiveram fora do horizonte de possibilidades da maioria dos cursos de Letras. Entre isso ou aquilo, prefiro ficar com isso e aquilo.



Luiz Bras/Nelson de Oliveira tem contribuído substancialmente para o estreitamento das relações entre

ficção científica e o mainstream literário brasileiro. Como você avalia tal situação neste ponto?

LUIZ BRAS: Os dois volumes da coletânea *Hiperconexões: Realidade Expandida*, de poemas sobre o pós-humano, surgiram exatamente pra isso: estreitar a FC e o *mainstream*, aproximar a FC da poesia. Mas Einstein estava certo: é mais fácil desintegrar um átomo do que um preconceito. Eu gostaria de ser mais otimista. Gostaria de enxergar um cenário mais equilibrado. Porém ainda vejo a ficção científica tupiniquim muito longe de vencer os dois desafios que o momento lhe impõe. Número um: conquistar a crítica especializada, de viés acadêmico. Número dois: conquistar mais leitores brasileiros. São poucos os cursos de Letras que respeitam e estudam a FC brasileira. São poucos os leitores brasileiros que apreciam e incentivam os autores brasileiros. Por enquanto.

Cabeças Trocadas

NO FUNDO DO MATO-VIRGEM nasceu Macunaíma, herói de nossa gente - Era preto retinto e filho do medo da noite — Araras, papagaios e curicas fizeram algazarra — Viraram gente: cunhantãs — O recém-nascido chorou, expulsando do céu a lua. chamando o sol — As cunhantãs prepararam chicha - Macunaíma bebeu até cair bêbado — As cunhantãs também trouxeram milho torrado quentinho na cestinha de tucumã — Toda a maloca comemorou — Macunaíma, já crescido, agradeceu, irradiando pequenos arco-íris — Só o velho pajé não estava feliz — Ele era irmão dos tamanduás e tinha inveja de Macunaíma — No verão, toda a maloca entrava no mato, à noite, pra pegar saúva pra comer — Uma noite o pajé segurou Macunaíma e cortou seu braço esquerdo, saiu correndo com o braço do herói — Macunaíma riu e fez aparecer um braço novo, biônico, mais forte e mais rápido do que o braço original — As cunhantãs gostaram do novo braço, ficaram assanhadas, com vontade de brincar — Macunaíma brincou durante horas, em muitas redes — Outra noite o pajé roubou a perna esquerda do herói — Macunaíma riu e fez aparecer uma perna nova, biônica, mais forte e mais rápida do que a perna original — As cunhantãs gostaram da nova perna. ficaram assanhadas, com vontade de brincar — Macunaíma brincou durante horas, em muitas redes — O pajé conseguiu roubar quase todas as partes do herói, menos a cabeça — O pajé estava construindo um escravo com as partes de Macunaíma — Faltava só a cabeça — Então o pajé desmontou seu laptop e seu celular e construiu uma cabeça artificial — Macunaíma vinha distraído, mastigando uma folha de macaxeira, quando deu de cara com o escravo do pajé — Macunaíma era inteiro máquina com cabeça de gente, o escravo do pajé era inteiro gente com

cabeça de máquina — Os dois trocaram as cabeças e tudo ficou bem — Toda a maloca comemorou — Menos o pajé, que ficou furioso com a troca — Uma noite o pajé segurou novamente Macunaíma e cortou mais uma vez seu braço esquerdo — A confusão se repetiu — O pajé cortava, Macunaíma ria e fazia aparecer, o pajé cortava, Macunaíma ria e fazia aparecer — Foram tantas idas e vindas que em pouco tempo não havia mais espaço - Milhares de escravos-máquinas habitavam a maloca.

The Walking Dead

VOCÊ PRECISARÁ DE MUITA coragem pra fazer o que pretende fazer, ela diz.

Bebo uma superdose de uísque. Ela mordisca o lóbulo de minha orelha. Eu recebo o baseado de sua mão pequena e morena e dou uma boa tragada. Então toda a coragem de que precisarei me invade com os fios de fumaça.

Ela começa a chorar, me abraça, pede que eu não cometa mais essa loucura. Eu choro com ela.

Preciso ir, eu digo.

Visto cuidadosamente o traje de metamaterial. Fico invisível e muito mais leve.

(Tudo isso seria ridículo se fosse apenas literatura. Acreditem em mim, aconteceu de verdade.)

Guiada apenas pelo instinto de sobrevivência, entro no plenário e identifico, entre os monstros da corrupção ativa e passiva, o homem de meus sonhos. O único deputado íntegro e honrado é também o sujeito mais solitário do edifício.

O congresso nacional inteiro foi tomado pelos zumbis. Patas pegajosas e línguas fedorentas adulteram licitações, contaminam-se mutuamente. Os congressistas estão tão mortos que mal sabem que estão mortos. Sua saliva é vinagre, sua pele é mofo. A partir do distrito federal, a podridão já começa a corroer todo o reino de Pindorama.

Seguro a mão do único deputado íntegro e honrado. Com paciência e devoção eu o conduzo pra longe do pandemônio. Uma tribo de tupinambás cercou o congresso nacional. Cantam alto. Batucam com vontade. Mas não tenho certeza se conseguirão abafar a ziquizira zumbi com seu ritual ancestral.

O único deputado íntegro e honrado agora parece em transe. O batuque está afetando sua percepção de um jeito sombrio. Ele ainda não consegue me enxergar, mas suas mãos apalpm o

vazio até encontrarem meus ombros. Ele diz, você precisa sair daqui. Eu respondo, não sem você. Ele aperta meus ossos, você precisa sair daqui AGORA.

Sobre o distrito federal reúnem-se nuvens obstinadas e vingativas.

Nuvens sólidas feito montanhas de ferro.

Nuvens-orixás.

Começa a avalanche de violência. Xangô e Oxum e Oxumarê e Oxóssi e os outros deslizam pra baixo e cobrem os zumbis de porrada. Mas eu sei que nem mesmo esses justiceiros conseguirão deter a necrose que já começa a escurecer todo o reino de Pindorama. O único deputado íntegro e honrado, ainda em transe, aperta meus ombros e grita, vai embora, some daqui, desaparece.

(Acreditem em mim, aconteceu de verdade. JURO. Tudo isso seria MUITO ridículo se fosse apenas literatura.)

Fazendo uso de suas habilidades de xamã, o único deputado íntegro e honrado abre um portal atrás de mim. Odeio essas trapaças improvisadas. Metade da esplanada dos ministérios afunda, em chamas. Eu sou sugada pelo portal, que me arremessa pra fora do jogo.

Acordar com meu quarto de pensão, banhada em suor, é a pior coisa que podia me acontecer. Pior até do que a morte cerebral. Tento voltar ao jogo mas a conexão fraqueja e falha. Maldito deputado íntegro e honrado. Minha prótese neural queimou. Fui exilada definitivamente.

Duas semanas depois a cidade continua quieta. O vento reúne e leva pra longe, em redemoinhos, a fedentina das casas e dos apartamentos. A população morreu jogando, combatendo os zumbis, só eu sobrevivi. Dois meses mais tarde o país continua em silêncio. Se ainda existe vida inteligente além de mim, ela está longe, muito longe, noutra realidade.

Dois anos depois o mundo continua quieto. Tudo me assombra, vejo espíritos nas janelas, embaixo de viadutos. Apenas miragens. Ainda há energia elétrica, mas em poucos lugares. A comida industrializada sadia também está acabando. Em breve terei que cultivar uma horta, criar umas galinhas, uma vaca. Caminho pelas avenidas tomadas pelo mato. Alguém segue meus passos. Quem está aí? Apareça! E apenas a solidão e o eco criando novos mitos.

Após a queda de um raio, numa esquina mal iluminada eu finalmente me encontro comigo mesma. Pareço mais velha, menos ingênua. Conversamos.

As noites estão cada vez mais longas e frias, ela diz.

De quem você sente mais saudade, eu pergunto.

Essa palavra não faz sentido algum neste lugar, ela responde.

Espero nunca precisar de um médico, eu comento.

Se você ainda pensa no ciberespaço, em voltar pra lá, esqueça, não existe mais, ela me avisa.

Os zumbis destruíram tudo, eu pergunto.

Não há mais zumbis, não há mais orixás, não há mais nada, ela diz.

Eu sei, eu já desconfiava, mas não destrua minha última esperança, por favor, eu preciso muito acreditar que um dia voltarei pra lá, eu explico.

Estou procurando um bom maço de Gudang Garam, ela suspira.

A melhor tabacaria da região fica a seis quadras, eu indico com o queixo.

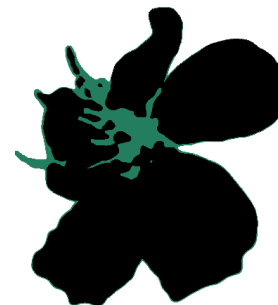
Você sabe que uma das duas, você ou eu, não existe realmente, não sabe, ela me avisa muito séria.

Isso não tem importância neste lugar, tem, eu pergunto.

Começa a garoar. Os ratos e os buracos na avenida estão cada vez maiores. De mãos dadas comigo mesma, eu caminho sozinha até a tabacaria.

(Vinte anos mais tarde já não sei se tudo isso não foi apenas literatura. Já não tenho certeza se aconteceu de verdade.)

Zanzalá



Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais
volume 8 | número 1 | 2021

Entrevista:

Kênia Freitas¹



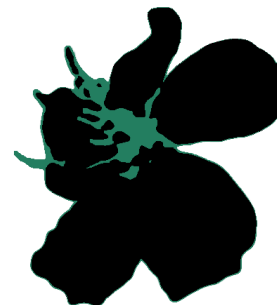
¹ Mestre em Multimeios pela Unicamp, Doutora em Comunicação pela ECO-UFRJ e Pós-doutora pela Universidade Católica de Brasília. Autora de artigos e capítulos sobre cinema brasileiro, cinema da diáspora africana, comunicação e identidade, Kênia Freitas é crítica de cinema, crítica cultural e curadora, tem tido trabalho destacado no ensino e na pesquisa do Afrofuturismo. Contato: kenialice@gmail.com.

Homepage da Revista: <https://periodicos.ufff.br/index.php/zanzala>

INNS: 2236-8191



Zanzalá



Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais
volume 8 | número 1 | 2021

Entrevista:

Mariano Paz¹



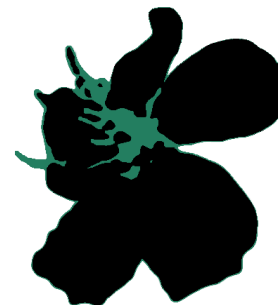
¹ Professor e pesquisador da Faculdade de Artes, Humanidades e Ciências Sociais (University of Limerick), tem foco em distopia, política e sociedade na cultura popular latino-americana. Em particular, sua pesquisa explorou até o momento a representação da ciência e tecnologia nos filmes argentinos, cinemas de gênero na América Latina (incluindo o fantástico e a ficção científica), cinemas não naturalistas e literatura na cultura argentina, e a representação da cidade no cinema latino-americano. Contato: mariano.paz@ul.ie.

Homepage da Revista: <https://periodicos.uff.br/index.php/zanzala>

INNS: 2236-8191



Zanzalá



Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais
volume 8 | número 1 | 2021

Entrevista:

Matheus Moura¹



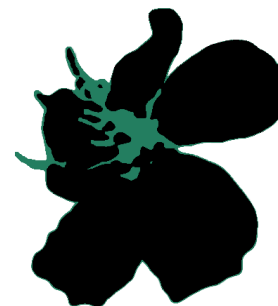
¹ Diretor, roteirista, produtor e diretor de fotografia. Nascido em Belo Horizonte e Graduado em Comunicação Social com Habilitação em Cinema e Audiovisual pela Pontifícia Católica de Minas Gerais. Atualmente estudo Maestría en Producción Audiovisual na EICTV, em Cuba. Meu trabalho de conclusão de curso e primeiro filme "Ditadura Roxa (2020)" foi selecionado para mais de cem festivais nacionais e internacionais. Contato: contato@matheusmoura.me.

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

INNS: 2236-8191



Zanzalá



Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais
volume 8 | número 1 | 2021

Artista convidado:

João Queiroz¹

¹ Nascido em Rondônia, João Queiroz se formou em Design na UFSC e em 2019 criou o Amazofuturismo, um subgênero da ficção científica brasileira que mistura as diversas culturas dos povos originários com as estéticas do cyberpunk e do solarpunk, visando um futuro em harmonia com a natureza. O seu trabalho já apareceu nos sites UOL Tab e Hypesess e foi base de um artigo publicado na revista Vector da BSFA (British Science Fiction Association). Ele também ilustrou o livro Everything Change Vol. III publicado pelo Center for Science and Imagination da Arizona State University e foi um dos destaques no #PortfolioDay promovido pelo Twitter ArtHouse em abril de 2021, além de ter a campanha publicitária "Futuro da Amazônia" da Natura Ekos baseada no seu conceito do Amazofuturismo. Contato: @q1r0z (Instagram e Twitter).

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

INNS: 2236-8191



