





Zanzalá

Homepage da revista:

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



Sumário

Editorial

Apresentação Dossiê — “Imaginários Contagiantes”.....1
Alfredo Suppia, Luiz Felipe Baute e Lucas Procópio Caetano

Autores convidados

La corrupción de las palabras: fenómeno advertido un siglo atrás por la literatura de ciencia ficción...3-21
Miguel Ángel Fernández Delgado

Prospectus for a Viral Future: ‘The Giving Plague’.....22-26
Mark Bould

Artigos

Caos, escatologia e morte: sintomas de um imaginário do pandêmico no cinema.....27-49
Danilo Fantinel

Para além da ciência e tecnologia: a ficção científica em *Battlestar Galactica* como operador de leitura do mundo contemporâneo na pandemia de Covid-19.....50-67
Lívia de Pádua Nóbrega

Entre a realidade e o assombro: as distopias literárias de Ignácio de Loyola Brandão.....68-80
Fernanda Faria e Lucas Catalan

Brasília: configurações distópicas no passado, na ficção e no presente.....81-95
Lucas Rafael Justino de Moraes

Representações de ciência e tecnologia no cinema de ficção científica: uma abordagem sociológica.....96-113
Luis Gustavo de Paiva Faria e Arthur de Ávila Soares

Breves reflexões sobre a impossibilidade do contato com o desconhecido.....114-131
Marcos Antonio Maia Vilela

Revisitando a adaptação para o cinema de *A hora dos ruminantes* em tempos de pandemia.....132-151
Marcelo Cordeiro de Mello

Artista Convidado

A Aurora Pós-Humana Universo Ficcional Transmídia em Expansão.....152-157
Edgar Franco (Ciberpajé)

Um Caminho Pós-humanista: A arte de capa da revista *Zanzalá* vol. 5.....158-161
Edgar Franco (Ciberpajé)

Naturae.....162-169
Edgar Franco (Ciberpajé)

O Enterro dos Deuses: animação e videoarte fantástica pioneira no Brasil a utilizar a rede neural Deep Dream reflete sobre o dogmatismo negacionista na crise global de COVID-19.....170-176
Edgar Franco (Ciberpajé)

Ciberpajé - *Odor do Infinito*: músicas e artes fantásticas de inspiração enteogênica geradas no contexto da pandemia de COVID-19.....177-182
Edgar Franco (Ciberpajé)

A Desintegração: Videoperformance do Ciberpajé sobre a inevitabilidade do fim.....183-185
Edgar Franco (Ciberpajé)



Zanzalá

Homepage da revista:

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



Apresentação Dossiê — “Imaginários Contagiantes”

Prezados leitores,

Com atraso e após a superação de diversos percalços inerentes à própria situação distópica que todos temos vivido, finalmente publicamos o vol. 5 da *Zanzalá / Revista Brasileira de Estudos de Ficção Científica*, com o dossiê “Imaginários contagiantes: Fantasia, horror e ficção científica na era da COVID-19”. A chamada do dossiê, feita na metade de 2020, levava em conta a seriedade da pandemia e suas profundas repercussões no fazer e pensar artístico relativo aos gêneros especulativos. Com toda a austeridade, não imaginávamos que chegássemos a um ponto tão exasperante no cenário brasileiro em 2021 – ao menos tentávamos resistir, em nossos corações e mentes, à profunda melancolia e tristeza desse cenário bastante previsível.

Mas nem a ficção nem a imaginação são páreo para a realidade brutal que nos assola, e por isso publicamos a edição especial de *Zanzalá* com um profundo sentimento de luto e pesar. Ultrapassamos a marca de 300.000 mortos de COVID-19 segundo registros oficiais. O bom-senso sugere que esse número pode ser muito mais alto. E a despeito dos esforços de muitos profissionais, artistas e cientistas, principalmente aqueles que atuam na chamada “linha de frente” e nas pesquisas de ponta em busca de vacinas e tratamentos, no Brasil ainda temos muitas razões para a tristeza. Um governo de extrema-direita, negacionista e anti-humanista tem levado a efeito uma política genocida silenciosa, seja por ação ou omissão, espalhando a morte pelo país numa distopia inimaginável a alguns dos mais criativos autores de ficção científica. Afinal, poucos autores teriam a clarividência de imaginar um governo federal tão autoritário e incompetente, uma legítima necrolumpencaquistocracia¹ em pleno século XXI. Déspotas e distopias na ficção existem aos montes – mas não com este grau de pusilanimidade, estupidez e falta de sofisticação.

¹ Necropolítica segundo Achille Mbembe, aliada ao lumpem do marxismo e à caquistocracia, isto é, o governo dos piores, dos mais ineptos entre todos.

Ainda assim, a despeito de toda a tristeza e sofrimento que tem assolado o mundo e, sobretudo, os continentes africano e latino-americano, encontramos motivos para lutar pela sobrevivência tanto física quanto mental. Daí em parte a motivação deste dossiê: propor reflexões em torno de obras dos gêneros especulativos (ficção científica, fantasia e horror) que puseram em perspectiva o problema da Pandemia — sim, com p maiúsculo, em sentido lato, pois a pandemia de COVID-19 não foi a primeira nem será a última.

Agradecemos imensamente aos autores convidados, Prof. Dr. Miguel Ángel Fernández Delgado (El Colegio de México, México) e Prof. Dr. Mark Bould (University of West of England, Reino Unido), por suas provocativas intervenções sob forma de ensaio sobre o tema do dossiê. Agradecemos imensamente também ao artista convidado, Prof. Dr. Edgar Franco (Universidade Federal de Goiás), por sua generosíssima colaboração multimídia no contexto de sua “Aurora Pós-humana” — uma arte sugestiva do renascimento e da transcendência, muito oportunos neste nosso momento. Convidamos assim os leitores a conhecer também os trabalhos científicos dos autores que compõem este dossiê – a todos esses pesquisadores, nossa enorme gratidão. São investigações acerca do imaginário pandêmico no cinema, da pandemia como signo e/ou metáfora na obra de Murilo Rubião, de Inácio de Loyola Brandão ou de Luis Buñuel, da capital Brasília como cidade-enigma, e da série Battlestar Galactica como um texto “tutorial” para a decifração do cenário pandêmico contemporâneo, entre outros tópicos.

Sendo assim, prezados leitores, repetimos os mantras que têm sido fundamentais no nosso dia a dia: fiquem em casa sempre que possível, pratiquem dedicadamente o isolamento social, utilizem EPIs (máscaras, luvas, óculos de proteção, *face-shields*), tomem todas as medidas de higiene e segurança e, no momento oportuno, VACINEM-SE. Enquanto isso, oferecemos a todos o presente vol. 5 de *Zanzalá*, com um misto de luto e esperança. Esperamos que tenham todos uma boa leitura.

Alfredo Suppia

Luiz Felipe Baute

Lucas Procópio Caetano



Zanzalá

Homepage da revista:

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



La corrupción de las palabras: fenómeno advertido un siglo atrás por la literatura de ciencia ficción

The corruption of words: A phenomenon noticed a century ago by science fiction literature

Miguel Ángel Fernández Delgado¹
Escuela Libre de Derecho, México

Resumen

Durante la pandemia de COVID-19 se ha manifestado una enorme oleada de escepticismo contra la ciencia; al mismo tiempo, se ha desatado una gran cadena de desinformación por todo el mundo. Intentamos buscar los orígenes de este fenómeno en la historia del siglo XX, especialmente en la guerra psicológica, la publicidad y las campañas políticas, las cuales comparamos con la literatura de ciencia ficción, que advirtió sobre esta amenaza desde 1928.

Palavras-chave: literatura de ciencia ficción; COVID-19; historia del siglo XX.

Abstract:

During the COVID-19 pandemic there has been a huge wave of skepticism against science; at the same time, a great chain of disinformation has been unleashed around the world. We try to find the origins of this phenomenon in the history of the 20th Century, especially in psychological warfare, advertising and political campaigns, which we compare with science fiction literature, which warned about such a threat since 1928.

Keywords: science fiction literature; COVID-19; 20th century history.

¹ Miguel Ángel Fernández Delgado é advogado formado pela Escola Livre de Direito, Mestre em História pela Universidade Nacional Autónoma de México (UNAM) e Doutor em História pelo El Colegio de México. Foi presidente da Associação Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía. Destaca-se a publicação de *Visiones Periféricas: Antología de la ciencia ficción mexicana* (Editora Lumen, 2001). E-mail para contato: miganfd@gmail.com

When the general atmosphere is bad, language must suffer
(Orwell, 1946).

Sin que fuera sorpresa ni requiriera mayores explicaciones, casi desde que comenzó la presente pandemia de COVID-19, se repitió en múltiples ocasiones en los medios la idea de que los escenarios de pesadilla planteados por la imaginación de los creadores de la ciencia ficción se habían tornado realidad. Ocasionalmente se mencionaron los libros y películas que más se aproximaron al fenómeno, subrayando las similitudes y casi siempre ignorando sus diferencias.

Pero no es este repaso lo que aquí nos interesa, sino las razones por las que comenzaron a extenderse de inmediato las tinieblas de la ignorancia sobre los aspectos elementales de la higiene individual para evitar cualquier enfermedad contagiosa, junto con la divulgación de las más absurdas teorías sobre el origen de la pandemia, incluso en boca de las principales autoridades de algunos países. La literatura de ciencia ficción, como manifestación artística, no puede darnos una respuesta definitiva, pero sí una idea para aproximarnos a la realidad de este complejo fenómeno.

En la era de la información y de la tecnología de las comunicaciones, del mundo globalizado y en el momento histórico en el que viven y laboran la mayor cantidad de científicos, en el que existen más instituciones dedicadas de lleno a la investigación médica, comenzaron a escucharse y no precisamente en los países con menor índice de escolaridad, declaraciones que negaban la existencia de la pandemia o disminuían la amenaza del nuevo virus; que la enfermedad sólo afectaba a los ricos y que los niños eran esencialmente inmunes a ella. Otras sostenían que el cubrebocas sanitario no servía para evitar el contagio o que usarlo era un acto de poca hombría y hasta un instrumento de propaganda del marxismo; algunos alegaron que las autoridades que pedían quedarse en casa o que obligaban a utilizar medidas de higiene, violaban sus derechos constitucionales; o que resultaba evidente que el COVID-19 era producto de un experimento descarriado en un laboratorio de Wuhan, China, entre otras opiniones inusitadas.

Cuando empezó a ordenarse el cierre de actividades cotidianas y se pidió a la gente permanecer en su domicilio para evitar más contagios, las autoridades sanitarias, sobre todo en países industrializados, recibieron todo tipo de amenazas, incluso de muerte.

Sorpresivamente, algunos presidentes o primeros ministros intentaron negarse a detener las actividades destacando que la economía nacional era más importante. Otros hicieron gala de su ignorancia. En cadena nacional, el presidente de los Estados Unidos aseguró que el blanqueador podía utilizarse en el cuerpo para eliminar el virus y preguntó por qué no se probaba; el presidente de México, ante las insistentes preguntas por no utilizar cubrebocas en actos públicos, señaló que lo haría cuando se acabara la corrupción en el país. Sólo mencionamos algunos ejemplos, pues a diario se escuchaban otros

nuevos y no menos incongruentes.

De aquí nos surgieron varias interrogantes: ¿de dónde proviene este escepticismo?, ¿existe un mayor conocimiento científico a nivel mundial gracias a las nuevas tecnologías?, ¿los gobiernos poseen información privilegiada sobre la pandemia que no desean compartir?

Las afirmaciones y las preguntas son tan extrañas que tal vez en un lugar tan improbable, como la ciencia ficción, podamos encontrar algunas respuestas.

Los orígenes: La guerra psicológica

Desde tiempos inmemoriales se he recurrido a una variedad de subterfugios en forma de amenazas, rumores, propaganda, impresa o verbal, mensajes a través de los medios masivos de comunicación y toda clase de trucos para desmoralizar el enemigo, alentar a los ejércitos y aliados, o convencer a las personas de unirse a una causa o alejarse de ella, sin necesidad de llegar al combate. Un ejemplo remoto ocurrió en 525 a. C., en tiempos de Cambises, cuando el ejército persa conquistó Egipto y tomó prisioneros a varios gatos para desmoralizar a los egipcios, cuyas creencias religiosas impedían dañarlos.

Sin embargo, no fue sino hasta finales del siglo XIX, con el progreso de la psicología experimental y las técnicas publicitarias, que empezó a desarrollarse propiamente la guerra psicológica, en especial a partir de la Primera Guerra Mundial. Desde entonces se recurre a la propaganda para hacer mella en los valores, creencias, emociones, razonamientos, motivaciones y la conducta de los objetivos. Estos últimos incluyen gobiernos, organizaciones políticas, asociaciones civiles, personal militar y ciudadanos comunes.

En los campos de batalla europeos, los primeros aviones de combate también descargaban por miles folletos propagandísticos en territorio enemigo. Entre los más ingeniosos, utilizados por la fuerza aérea británica, se hallaban las tarjetas postales que dejaban caer a lo largo de las trincheras alemanas, con mensajes escritos a mano por supuestos prisioneros de guerra de la misma nacionalidad, en las que daban a conocer a sus compatriotas los buenos tratos que recibían de manos de los británicos (LONGLEY, 2019).

En sus primeros tiempos, a esta modalidad se le llamó también guerra secreta o guerra de los espíritus, y muy pronto las invasiones de propaganda fueron respondidas con otras similares de antipropaganda. Así como la publicidad, la guerra psicológica rara vez apela al raciocinio de los objetivos, optando por algo más provechoso para los fines de toda campaña contra un oponente: el odio racial, religioso o ideológico, el temor al otro y a diversos rencores o envidias nacionales. Como señala Pastor Petit, “una vez puesta en marcha... constituye una energía espiritual de incalculables alcances y de una duración imprevisible” (1971, p. 110).

No obstante, esta nueva modalidad de la guerra no fue muy conocida, fuera de las altas esferas

políticas y militares, hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

En 1928, el escritor francés André Maurois, que trabajó como intérprete durante la Gran Guerra, al servicio de los ingleses, y luego sería capitán condecorado del ejército francés en la Segunda Guerra Mundial, encontró en la ciencia ficción una forma adecuada para dar a conocer este fenómeno y advertir sobre el poder que habían adquirido y seguramente continuarían sumando los medios de comunicación. En “La guerre contre la Lune”, expone el conflicto bélico que, en su línea de tiempo narrativo, ocurriría en 1962. El conde francés Alain de Rouvray y el Lord inglés Frank Douglas, convencidos del poder que ejercen las agencias publicitarias sobre la población y la eficacia de las técnicas de la guerra psicológica, lanzan exitosamente una campaña militar contra nuestro satélite natural con el fin de unir al planeta contra un enemigo común. Los “habitantes” de la Luna de inmediato son objeto una gran animadversión de los terrícolas, pues incluso se publican ilustraciones odiosas de ellos y de su forma de vida (MAUROIS, 1950, p. 29-46).

Estas obras manifestaban que ya no habría marcha atrás sino un progresivo aumento en el uso y abuso de los medios masivos de comunicación. El lenguaje sería cada vez menos respetado, incluso para quienes constituía su principal instrumento de trabajo.

El postergado arte de la escritura

En abril de 1946, en *Horizon*, George Orwell publicó “Politics and the English Language”. Tres años antes, la editorial Collins le había pedido un libro sobre los ingleses dentro de su serie la Gran Bretaña en imágenes, que, hasta donde sabemos, nunca salió de la imprenta. De cualquier modo, el autor terminó este artículo que había planeado como un capítulo de aquél, acerca de la evolución reciente de la lengua inglesa (LEWIS, 1984, p. 207 n. 49; ORWELL, 1946).

Para Orwell no parecen existir escritores que valgan la pena. Por medio de varios ejemplos, tomados de diferentes publicaciones, demuestra que sus contemporáneos hacen cada vez peor su trabajo. Señala que seguramente se trata de un síntoma de los tiempos, pues si la civilización es decadente, el lenguaje debía seguir el mismo camino. La mala redacción la producen diferentes causas, incluso sociales: El común de las personas de lengua inglesa tiene pensamientos banales y malos hábitos en su forma de hablar, los que generalmente son imitados. Tampoco simpatiza con el uso de palabras extranjeras ni de extranjerismos, pues en nada contribuyen a mejorar la redacción, y se usan en forma pretenciosa. Específicamente acusa a los críticos de arte por emplear términos sin un sentido aparente, por llegar a veces, en su opinión, a no decir nada, y ser el ejemplo más acabado de una notoria falta de concreción en sus ideas, otro padecimiento general de la prosa de aquel entonces (ORWELL, 1946).

En septiembre del mismo año, en la revista *Astounding Science Fiction*, Dolton Edwards

(seudónimo de K. W. Lessing) publicó un cuento satírico (“Meihem in ce Klasrum” [*sic*]) relacionado con ciertas ideas renovadoras de la ortografía (1990, p. 28-29). Quizá no leyó a Orwell, pero sí al escritor y activista político George Bernard Shaw, pues éste había abogado, desde la Simplified Speling Soesietiy [*sic*], por hacer posible una reforma de la lengua inglesa con el propósito de que las nuevas generaciones fueran educadas con reglas ortográficas más fáciles de aprender y de llevar a la práctica al escribir (FERRO, 2018). Edwards, en menos de mil palabras, imagina el cambio, redactando cada párrafo siguiendo las reglas cada vez más subversivas de la ortografía. De ahí el extraño título de su cuento, y el de la sociedad fundada por Shaw, cuyo apellido, en 1975, sería simplemente Yaw (EDWARDS, 1990, p. 29).

La perversión política de la lengua

La clase política comenzó a descubrir la utilidad de los medios masivos de comunicación, especialmente durante la época de la Gran Depresión.

Albert Speer, ministro de Armamento y Producción de Guerra de la Alemania nazi, durante su juicio por crímenes de guerra y contra la humanidad, en Nuremberg, confesó lo siguiente:

La dictadura de Hitler difirió en un punto fundamental de todas sus predecesoras en la historia. Fue la primera dictadura del presente periodo de desarrollo técnico moderno, una dictadura que hizo un uso completo de todos los medios técnicos para la dominación de su propio país. Mediante elementos técnicos como la radio y el alto-parlante, ochenta millones de personas fueron privadas del pensamiento independiente. Es así como se pudo someterlas a la voluntad de un hombre... Los dictadores anteriores habían necesitado colaboradores muy calificados hasta en el más bajo de los niveles, hombres que pudieran pensar y actuar con independencia. En el periodo del desarrollo técnico moderno, el sistema totalitario puede prescindir de tales hombres; gracias a los métodos de comunicación, es posible mecanizar las jefaturas de los grados inferiores. Como consecuencia de esto, ha surgido el nuevo tipo de receptor de órdenes sin espíritu crítico (HUXLEY, 1991, p. 178).

En efecto, en poco tiempo, no sólo los aspirantes a dictadores se dieron cuenta de que un simple anuncio radiofónico o televisivo podía ganar más audiencia por menos dinero que cualquier otra forma de publicidad (LEPORE, 2020, p. 21).

En “Politics and the English Language”, Orwell no se limitó a lamentar la mala calidad literaria de sus contemporáneos. La razón de su título consistía en una más extensa e importante demostración del maltrato de la lengua en manos de la política. No sólo lo demostraba claramente la pésima redacción de sus documentos, panfletos, discursos, manifiestos, sino su maliciosa repetición de frases, ambigüedades y eufemismos al parecer absurdos, si se consideraban en forma aislada, pero repetidos en múltiples ocasiones y utilizados en forma mecánica, lograban que las masas dejaran de pensar en su significado y,

en su mayoría, terminaban por aceptarlos.

Otra forma de corromper el lenguaje con fines políticos consiste en elegir términos menos transparentes para referirse a realidades incómodas. Así, por ejemplo, “atacar” a un enemigo se le denomina “pacificarlo”, y a la ejecución de los opositores al régimen, “eliminar elementos no confiables” (ORWELL, 1946).

Orwell no se refiere solamente al uso perverso del lenguaje en países de lengua inglesa, señala que también los idiomas alemán, ruso e italiano se han deteriorado en los últimos diez a quince años debido al progreso de las dictaduras. Entonces apunta, a manera de corolario, “if thought corrupts language, language can also corrupt thought”, pues él habla de la política desde entonces, sin importar ideologías, colores, nombres o tendencias, “is designed to make lies sound truthful and murder respectable, and to give an appearance of solidity to pure wind” (ORWELL, 1946). De este modo se evita, además, la proliferación de pensamientos heterodoxos e incómodos para el régimen en el poder, eliminando también términos e ideas no autorizados.

Se advierte en los anteriores párrafos el origen del *newspeak* y el proceso que llamará *doublethink* en la novela *1984*, con el famoso *slogan* del Ministerio de la Verdad: “War is Peace / Freedom is Slavery / Ignorance is Strength” (ORWELL, 2003, p. 4), pues, en efecto, al controlar la mente de la población, como sucede en la vida real, el grupo en el poder trata de adquirir el monopolio de la verdad (FROMM, 2003, p. 332). Son nociones que hizo populares Orwell, y que, a pesar del tiempo transcurrido, siguen dejando huellas y desatando temores hasta el presente. Volveremos a mencionar esta poderosa distopía, pues no sólo cautivó a su época sino que lo sigue haciendo con las siguientes generaciones.

La política como mercancía

La política y la publicidad idearon una alianza atroz poco después de la muerte de Orwell, en 1950. Aunque hacía tiempo que la primera concibió la forma de emplear en su provecho algunas técnicas de la segunda, a mediados del siglo XX encontraron la forma de trabajar unidas hasta el presente.

Las agencias publicitarias avanzaron en sus niveles de sofisticación y de penetración en la mente del público, al tiempo que descubrieron el mejor aliado en la televisión, de tal modo que, a mediados de la década de 1950, en los Estados Unidos existían más de setecientas firmas de publicidad; veinte años atrás, apenas había diez (LEPORE, 2020, p. 15).

En 1952, en el mismo país, se llevó a cabo la primera campaña presidencial de la era televisiva, además, cuyo resultado trató de adelantarse empleando una computadora de dimensiones babilónicas, llamada UNIVAC (CHINOY, 2010). El partido republicano contrató a un par de agencias de publicidad, mientras que los demócratas, en voz de su candidato, Adlai E. Stevenson, se enfocaron en criticar la

banalización de la política de sus opositores, pues en lugar de abordar los principales temas de interés nacional sólo parecían importarles las apariciones televisivas de su candidato, Dwight “Ike” Eisenhower, que se anunciaba como una nueva marca de detergente y se promocionaba con cortos animados producidos por Walt Disney (LEPORE, 2020, p. 15-20).

UNIVAC también atrajo la atención mediática al señalar una alta probabilidad de triunfo para Eisenhower. El 4 de noviembre de 1952, día de las elecciones presidenciales, los estudios de la CBS captaron la atención del público con sus “miraculous machines that seem like something out of Buck Rogers”, de acuerdo con los anuncios de la cadena televisiva (CHINOY, 2010, p. 347). Además del “cerebro electrónico” UNIVAC, estaría presente en el estudio Monrobot –a veces anunciado como Mike Monrobot–, una primitiva calculadora electrónica, “a machine that not only computes the results but analyzes what they mean” (CHINOY, 2010, p. 346), ya que UNIVAC arrojaría los resultados en tarjetas perforadas. Y, efectivamente, como si se tratara del escenario de una película de ciencia ficción de la década del treinta, se improvisó un aparato semejante a un pequeño órgano musical, acompañado de un teclado, todo adornado con focos navideños de colores que encendían intermitentemente, para presentarlo como el panel de control de UNIVAC, pues la computadora se encontraba en la sede de Remington Rand, en Philadelphia, donde se construyó un año antes para la Oficina del Censo, y su tamaño hacía poco aconsejable desplazarla hasta los estudios de la CBS en Nueva York (CHINOY, 2010, p. 348-352; LEPORE, 2020, p. 24-26). Desde sus primeros años, las mentes creativas de la televisión descubrieron que era posible hacer creer a la audiencia casi cualquier cosa empleando la estrategia adecuada.

En las siguientes elecciones presidenciales, no sólo en los Estados Unidos, ningún candidato ignoró la valiosa ayuda de la publicidad. En *Space Merchants* (1953), novela de Frederik Pohl y C. M. Kornbluth, los autores proyectaron que en dos siglos las agencias publicitarias controlarían todo, incluso el gobierno de los Estados Unidos. El protagonista, Mitch Courtenay, que trabaja para Schocken Associates, necesita vender grandes extensiones de Venus a unos emigrantes renuentes, ofreciéndolo como el paraíso que está lejos de ser (POHL & KORNBLUTH, 1980). En palabras de Eduardo Goligorsky, parece una versión novelada de los estudios sobre la alienación humana de Erich Fromm y de los abusos de la publicidad de Vance Packard (GOLIGORSKY & LANGER, 1969, p. 78).

Tanto en el cuento “The Fireman” (1951) como en su versión novelada, *Fahrenheit 451* (1953), Ray Bradbury denunció no solamente la cacería de brujas contra los simpatizantes del comunismo desatada por el senador Joseph McCarthy, sino también el nuevo ambiente anti-intelectual y más claramente la enajenación que empezaban a generar los medios y la mecanización de la vida urbana, como se aprecia en este pasaje que describe el distanciamiento entre los protagonistas:

They were never together. There was always something between, a radio, a television, a car, a plane, a game, nervous exhaustion, or, simply, a little pheno-barbitol. They didn't

know each other; they knew things, inventions. They had applauded science while it had built a beautiful glass structure, a glittering miracle of contraptions about them, and, too late, they had found it to be a glass wall. They could not shout through the wall; they could only pantomime silently, never touching, hearing, barely seeing each other (BRADBURY, 1951, p. 10).

En el epílogo que escribió en 1961 para la novela *1984*, el renombrado filósofo y psicoanalista Erich Fromm, insistió en que las tres aclamadas distopías de Yevgeni Zamyatin (*We*, 1920), Aldous Huxley (*Brave New World*, 1932) y George Orwell, a las que podemos añadir, desde luego, *Fahrenheit 451*, debían tomarse en cuenta como serias advertencias en este mismo sentido:

I am sure that neither Orwell nor Huxley or Zamyatin wanted to insist that this world of insanity is bound to come. On the contrary, it was quite obviously their intention to sound a warning by showing where we are headed for unless we succeed in a renaissance of the spirit of humanism and dignity which is at the very roots of Occidental culture. Orwell, as well as the two other authors, is simply implying that the new form of managerial industrialism, in which man builds machines which act like men and develops men who act like machines, is conducive to an era of dehumanization and complete alienation, in which men are transformed into things and become appendices to the process of production and consumption (FROMM, 2003, p. 336-337).

La técnica de “brainwashing”

A raíz de ciertas experiencias sufridas por algunos soldados estadounidenses prisioneros durante la Guerra de Corea, se introdujo en Occidente el término *brainwashing* o lavado de cerebro, que consistía en utilizar con seres humanos los experimentos de condicionamiento canino del famoso médico Iván P. Pavlov con fines de adoctrinamiento, utilizados por rusos, chinos y norcoreanos, aunque su práctica se debe remontar históricamente a todas las naciones que han practicado la tortura bajo pretextos legales, religiosos o políticos. Sin embargo, a mediados de siglo se encontró la forma de realizarlo metódicamente, gracias también a los adelantos de la psiquiatría (HUXLEY, 1991, p. 191-195; PASTOR, 1971, p.147; PYNCHON, 2003, pp. viii-ix).

En la misma campaña presidencial de 1952, uno de los peligros sobre los que Adlai Stevenson, el candidato demócrata, trató de advertir a los votantes, se refería al empleo de la técnica de “*brainwashing*” a través de las agencias publicitarias contratadas por los republicanos (LEPORE, 2020, p. 20-21).

Dos décadas atrás, en *Brave New World* (1932), Aldous Huxley describió un aparato capaz de enseñar y adoctrinar a las nuevas generaciones, llamado *hipnopedia*, empleado incluso durante las horas de sueño (1991, p. 10-15). Pero no se quedó aquí. En *Brave New World Revisited* (1958), realizó un intento por contrastar con la realidad la novela que había escrito 26 años antes, sin ignorar, por su mayor cercanía, no sólo en tiempo sino en mimetismo con el presente, numerosas referencias al famoso libro de Orwell. Aquí dedicó varias reflexiones y un capítulo completo al *brainwashing*, desde sus precursores, la

forma en que se aplicó con los presos políticos en la Guerra de Corea, hasta su empleo por la publicidad contemporánea (HUXLEY, 1991, p. 191-196).

Lo que más preocupa a Huxley en *Brave New World Revisited*, es la explosión demográfica y la automatización de la sociedad, porque facilitan el tratamiento de los individuos como una masa uniforme y llegan a ser considerados simples engranajes intercambiables de un gran mecanismo, como sucede con las hormigas o las termitas. Esto se refleja también en el uso de los medios masivos de comunicación y en una nueva ética social, que da prioridad a términos como “adaptación”, “conducta socialmente orientada”, “trabajo de equipo”, “ideología de grupo”, etc., concediendo cada vez menor importancia a los derechos humanos (HUXLEY, 1991, p. 169, 174). Sin lugar a dudas, no estaba en contra de los medios, pero sí de su empleo alejado de la ética:

La comunicación en masa, en pocas palabras, no es ni buena ni mala; es simplemente una fuerza y, como toda fuerza, puede ser bien o mal utilizada. Utilizados de un modo, la prensa, la radio y el cine son indispensables para la supervivencia de la democracia. Utilizados de otro modo, figuran entre las armas más poderosas de un dictador. En el campo de las comunicaciones en masa, como en casi todo otro campo de actividad, el progreso tecnológico ha perjudicado al Hombre Modesto y ha favorecido al Hombre Poderoso... En el Este totalitario hay censura política y los medios de comunicación en masa están dominados por el Estado. En el Oeste democrático hay censura económica y los medios de comunicación en masa están dominados por los miembros de la Élite de Poder (HUXLEY, 1991, p. 176).

Abiertamente, durante el periodo de la Guerra Fría, en los países socialistas se repetían sin cesar los *slogans* de las bondades de su sistema político y de la vileza de los gobiernos capitalistas, tanto en anuncios panorámicos como en películas, transmisiones radiofónicas o televisivas, libros, folletos, conferencias y hasta rumores; su contraparte hacía lo mismo, aunque con menor visibilidad, pero no en forma menos insidiosa (PASTOR, 1971, p. 111).

Por otro lado, Huxley no olvida mencionar el continuo recurso de las dictaduras nacionalsocialistas y fascistas a las repeticiones de *slogans*, la censura contra la crítica, la supresión de hechos que no se deseaba que conociera la población, así como el fomento de sentimientos y pasiones que podrían ser utilizadas en interés del Partido en el poder (HUXLEY, 1991, p. 177). Pero no dirige sus reflexiones solamente a los regímenes recién caídos, pues critica su persistente empleo en países fieles tanto al socialismo como al capitalismo.

En el mundo capitalista tanto las técnicas del *brainwashing* como el desarrollo del *motivational research* o investigación motivacional, se han empleado para determinar lo que impulsa a los consumidores a comprar o dejar de adquirir algo, e incluso votar por un candidato (HUXLEY, 1991, p. 181). Huxley también destaca el valor del que denomina “canto comercial” en el desarrollo del arte de vender, y opina que se trata de una adaptación de los cantos religiosos, militares y patrióticos. “Orfeo ha

establecido una alianza con Pavlov: el poder del sonido con el reflejo condicionado”, y así, cualquier expresión que parecería ridícula expresada de otra forma, con música pegajosa puede ser cantada sin problemas para llamar nuestra atención, grabarse en la memoria, y hasta convencernos de las virtudes de un producto que ni siquiera nos interesa o no compraríamos de otro modo (HUXLEY, 1991, p. 188).

Tan perversa resulta esta técnica, que ni siquiera es necesario comprender lo que se anuncia para que queden grabados los cantos comerciales en la mente; así sucede con las personas de escasa o nula instrucción y, en forma inquietante, en los niños, por eso Huxley los llama, aludiendo a los reclutas conocidos como “carne de cañón”, la nueva “carne de radio y carne de televisión” (1991, p. 188).

Desde Pavlov se sabe también que el cansancio aumenta la impresionabilidad de las personas, por eso los anunciantes pagan elevadas sumas por aparecer en el espacio nocturno de los medios para dar a conocer sus productos (HUXLEY, 1991, p. 193).

La deuda con la ignorancia

La manipulación del inconsciente y el empleo de recursos teatrales en los discursos políticos, también empezaron a utilizarse desde la época de Hitler. Apelando reiteradamente a unas indefinidas “fuerzas ocultas” –que era quizá su forma de nombrar al terreno de lo inconsciente para manipular a la ciudadanía–, el *Führer* podía despertar los deseos más secretos, los instintos más viles, y enardecer pasiones y prejuicios en su provecho. Según explica Huxley, también en *Brave New World Revisited*, aunque las personas pueden temer *a priori* a los tiranos, la mayoría se deja seducir por su propaganda y se vuelve adicto a discursos pletóricos de términos como “odio”, “fuerza”, “aniquilación” y otros similares, pues permiten descargar adrenalina sobre la perfidia del enemigo y creer en la necesidad de enfrentar la amenaza de las “fuerzas ocultas”. Si el dictador sabe además utilizar recursos de la actuación, como gestos, movimientos y toda clase de ademanes en el momento adecuado, puede contagiar fácilmente sus sentimientos a la mayoría de la audiencia, como bien saben los actores y dramaturgos (HUXLEY, 1991, p. 177, 184-186).

Otras recurso de los políticos de nuestra era para lograr manipular el subconsciente de la audiencia, consiste en recurrir a las mismas técnicas empleadas por las agencias publicitarias. Así presentan una selección de exhortaciones, la repetición deliberada de *slogans* con una intensidad bien calculada, eligen candidatos con buena voz y mejor dicción, además de captar miradas “sinceras” con la cámara de televisión. Si bien de este modo logran conseguir con mayor facilidad su objetivo, lo obtienen a costa del progreso de la cultura política de los ciudadanos, pues acuden primariamente a la parte irracional e ignorancia de los electores, apelando a sus debilidades, temores y deseos inconscientes. Así, el intelecto y las creencias de los votantes no importan casi en lo absoluto, pues lo más complejo se resume en lo más

simple y banal, y de esta forma evitan que se “escuche la verdad acerca de nada” (HUXLEY, 1991, 189-190).

Pareciera que existe el propósito deliberado de fomentar la ignorancia del público en beneficio de los poderosos. Éste ha sido el tema de estudio desde hace décadas del historiador de la ciencia Robert N. Proctor, que introdujo el término *agnostología* para referirse a la producción cultural de ignorancia y a su estudio. La industria del plomo, en la década del veinte, con el fin de ocultar los daños que podían generar sus productos, comenzó a utilizar técnicas de *marketing* en forma engañosa, pero fueron las compañías tabacaleras las que, a partir de la década del treinta y, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, la llevaron a la perfección.

Para Proctor, que declaró en juicio contra las grandes compañías tabacaleras en los Estados Unidos, la agnotología es el esfuerzo metódico por generar confusión y una política cuya finalidad consiste en promover la ignorancia (SANZ, *sine data*). La industria tabacalera, ante los señalamientos de enfermedades ocasionadas por el hábito de fumar, contraatacaron, en diferentes momentos, hablando del uso médico del tabaco, de los beneficios de fumar para ciertas áreas del cuerpo, de su capacidad para calmar los nervios, etc., y casi siempre acompañan su publicidad con anuncios presentando bellas modelos, artistas populares y atletas profesionales posando como fumadores felices.

Los métodos de la industria tabacalera fueron copiados poco después por otras empresas para generar confusión entre los consumidores. Su finalidad, por lo general, consiste en minimizar riesgos económicos o cuestionar datos estadísticos que no las favorecen. Igualmente, citan argumentos con supuesto respaldo de estudios de laboratorio o bien contratan a “científicos” para que hablen favorablemente de su producto, siempre acompañados de costosas campañas publicitarias de gran alcance (SANZ, *sine data*).

El ejemplo más conocido y reciente de aplicación sistemática de la agnotología se refiere al fenómeno del cambio climático. Quienes lo niegan, debidamente respaldados por algunas de las principales compañías responsables de generarlo, repiten siempre que no está comprobado del todo, apuntan la necesidad de más investigaciones, piden mayor precisión en los datos, cuestionan los métodos de sus defensores, señalan posibilidades alternativas y crean, finalmente, cortinas de humo (SANZ, *sine data*).

Orwell supo expresar claramente este fenómeno en 1984: quien posee el poder – sea el grupo en el gobierno, un partido político o una empresa–, puede crear la realidad y, por lo tanto, lo que se debe aceptar como verdadero.

Erich Fromm, refiriéndose a las corporaciones, denomina a esta idea contemporánea de la verdad, las “verdades móviles”, pues las grandes compañías pueden argüir que su producto es mejor que el de la competencia, sin importar que la afirmación se encuentre justificada, y para quienes trabajan en dicha

compañía resulta indispensable defender esta “verdad” a toda costa; pero si los trabajadores cambian de compañía, entonces deberán proteger otras “verdades” (FROMM, 2003, p. 332-333). No es necesario explicar que lo mismo sucede en el mundo de la política.

Los escritores de ciencia ficción difícilmente previeron el fin de nuestra civilización bajo una nube de ignorancia. Más bien imaginaron el ocaso del mundo como lo conocemos a consecuencia de una catástrofe natural o de un holocausto nuclear, como en la magistral *A Canticle for Leibowitz* (1959) de Walter M. Miller. Pero hay otras obras que, sin dar mayores explicaciones sobre el fenómeno que ocasionó el cambio, se refieren al nacimiento de una nueva edad histórica, como sucedió en el paso de la Edad Antigua a la Edad Media. Tal es el caso de *Plop* (2002) del argentino Rafael Pinedo, ganadora del Premio de Novela Casa de las Américas, en la que describe una civilización de corte medieval, donde los libros son más raros que las joyas y conservados como tales. Las únicas reminiscencias del pasado son algunos restos de edificios enterrados y, principalmente, los sermones de una matriarca que, en ciertos festejos populares, recita en voz alta fragmentos impresos de la teoría del *Big Bang*, como si se tratara de pasajes de alguna escritura mítica o religiosa (PINEDO, 2015).

La transición hacia el siglo XXI

Cuando se aproximaba el año 1984, el Instituto Gallup realizó una encuesta en ciertas naciones europeas para conocer la opinión ciudadana acerca de la proximidad de sus países a la realidad descrita en la novela homónima de Orwell. En Suiza y la República Federal Alemana más de un tercio de los encuestados opinaron que estaba en camino a realizarse; la manipulación informativa por parte de los gobiernos, la afirmaron el 68% de los ingleses, el 26% de los alemanes y el 28% de los suizos, sobre todo para mentir acerca de la economía y la calidad de vida. En el mismo sentido, un diario de Francia, sin mencionar cifras, señaló que los nacionales de dicho país estaban conscientes de los engaños de las autoridades, pero aceptaban las faltas a la verdad para justificar las necesidades del partido en el poder (LEWIS, 1984, 219n. 53).

Algunos escritores se preguntaron lo mismo sobre la célebre distopía. Robert Reginald y James Natal realizaron uno de los análisis más completos, al comparar los aspectos geopolíticos, conflictos armados, sociales, tecnologías de vigilancia, religiosidad, costumbres y actitudes, entre otros aspectos, en diversas naciones del orbe (1983, p. 79-89).

En lo que a nuestro especial interés se refiere, destacan que, al igual que en el superestado orwelliano de Oceanía –que abarca el continente americano, Reino Unido, Oceanía y el sur de África–, la mayoría de los gobiernos del planeta utilizan recursos similares al *newspeak* y *doublethink* a través de los medios masivos de comunicación. El régimen estadounidense lo empleó durante la Guerra de Vietnam, al

llamar a los bombardeos “golpes de reacción protectora” y a los campos de refugiados “aldeas de la nueva vida”, sólo por mencionar un par de ejemplos. El Departamento de Defensa –antes nombrado Departamento de Guerra, otro cambio de nombre para rendir homenaje involuntario a Orwell–, aseguró que en los campos de batalla de Vietnam estaba en juego la paz y la seguridad del mundo libre, pero aún no sabemos en qué sentido cambió el panorama internacional, salvo por el millón de muertos que generó el conflicto (REGINALD & NATAL, 1983, p. 85).

La administración de Richard Nixon (1969-1974) fue otro paradigma del empleo de políticas de comunicación similares al *newspeak* y *doublethink* (REGINALD & NATAL, 1983, p. 85-86), que administraciones posteriores de los Estados Unidos han perfeccionado, como es bien sabido, sobre todo en las dos guerras del Golfo Pérsico y la de Afganistán. Pero no es la única nación en sufrirlas. Hoy día sabemos que, en casi todo los países del mundo, “[n]ews is whatever the government says it is” (PYNCHON, 2003, p. xvi).

La manipulación de la historia para justificar al grupo en el poder, empleada por el superestado de Oceanía, también fue moneda corriente en la Unión Soviética, donde se enseñó a las nuevas generaciones que ellos derrotaron a la Alemania nazi en la Segunda Guerra Mundial, así como la prioridad soviética en varios inventos como el avión y la televisión. Asimismo, durante la Revolución Cultural de China, literalmente se reescribieron capítulos enteros en los libros de historia para apuntalar al régimen. En los Estados Unidos, desde entonces y hasta el presente, sucede algo parecido, pues las actitudes hacia ciertas minorías, razas, sexos, grupos de preferencia sexual, nacionalidades, etc., cambian según la administración en el gobierno o los caprichos de la moda cultural (REGINALD & NATAL, 1983, p. 86-87).

El escritor Thomas Pynchon, en el prefacio que escribió especialmente para la centésima edición de *1984*, destacó lo siguiente:

Memory is relatively easy to dealt with, from the totalitarian point of view. There is always some agency like the Ministry of Truth to deny the memories of others, to rewrite the past. It has become commonplace circa 2003 for government employees to be paid more than most of the rest of us to debase history, trivialize truth, and annihilate the past on a daily basis. Those who don't learn from history *used to* have to relive it, but only until those in power could find a way to convince everybody, including themselves, that history never happened, or happened in a way best serving their own purposes – or best of all that it doesn't matter anyway, except as some dumbed-down TV documentary cobbled together for an hour's entertainment (PYNCHON, 2003, p. xxi).

A partir de la década de los setenta, las técnicas del *brainwashing* empezaron a desacreditarse por los especialistas, pues, en palabras del profesor Jacques Barbiquet, “el lavado de cerebro no existe, porque la memoria no es una cinta magnética que pueda borrarse y utilizar[se] de nuevo” (PASTOR, 1971, p. 147-148). Pero, ya para entonces, no eran necesarias, pues las compañías publicitarias muy pronto

perfeccionaron otras más efectivas, en particular las que llegaron en la era de las tecnologías de la información y la comunicación o TICS.

Ejemplos de esta problemática existen por igual en la literatura de ciencia ficción latinoamericana, pues pueden darnos una mejor idea de su alcance global. En la novela *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes, el gobierno mexicano, para ocultar la crisis general del país al final del milenio, no sólo manipula la información relativa a sus actividades, también patrocina fiestas novedosas y concursos en los principales medios para mantener continuamente enajenada a la mayoría de la población (FUENTES, 1988). Muy similar, pero ambientada en el México del siglo XXI, *El dedo de oro* (1996) de Guillermo Sheridan, dibuja una sociedad capitalina donde los ricos y poderosos viven en rascacielos, alejados de la contaminación y pobreza del resto. Las autoridades controlan por completo los medios y tienen el descaro de ocultar la venta de parte del territorio para cubrir la deuda externa nacional. La geografía mexicana, que fue comparada con la silueta de una cornucopia, si bien perdió los estados del norte, gracias a un nuevo mapa y a un reacomodo, encargado especialmente al Nacional Departamento de Cartografía, volvió a semejar una cornucopia, pero en menor escala (SHERIDAN, 1996, p. 38-40).

La ciudad ausente (1992) del argentino Ricardo Piglia, es una sutil y a la vez poderosa crítica contra la última dictadura militar. En una época de represión, alguien introduce una máquina capaz de narrar diferentes historias, sobre todo las de quienes no deberían tener voz, y de expresar versiones alternativas de sucesos conocidos. Un periodista de la resistencia se dedica a buscarla para saber qué es lo que dice, al mismo tiempo que las autoridades se apresuran a encontrarla, pues, de acuerdo a la declaración de un comisario, “nosotros [el Estado] somos la realidad” (PIGLIA, 1992, p. 100).

Make Orwell fiction again

Ciertamente, George Orwell nunca intentó profetizar el mundo del futuro, sino prevenir ciertas tendencias que advirtió en su época. Según declaró al aparecer su famoso libro: “No creo que la clase de sociedad que describo llegue, pero creo que algo parecido podría llegar, ideas totalitarias han echado raíces en las mentes de intelectuales de todas partes y he tratado de sacar de tales ideas sus últimas consecuencias” (LEWIS, 1984, p. 215). También, ante los cuestionamientos, se sintió obligado a declarar que *1984* no era un ataque contra el socialismo ni el Partido Laborista Británico (LEWIS, 1984, p. 215). En efecto, dijo la verdad, pues no sólo se refería a ellos. El común de los autores y de las obras aquí mencionadas, así como el resto de quienes escriben ciencia ficción, no buscan profetizar, sino hacer escuchar las alarmas ante situaciones de emergencia que la mayoría no logra advertir. Fromm lo explicó así: “Books like Orwell’s are powerful warnings, and it would be most unfortunate if the reader smugly interpreted *1984* as another description of Stalinist barbarism, and if he does not see that it means us, too”

(FROMM, 2003, p. 337).

Por eso resulta tan inquietante que, principalmente en los Estados Unidos, a partir de 2020, se vendan camisetas, gorras de béisbol, llaveros y hasta cubrebocas con la leyenda “Make Orwell fiction again”, un llamado desesperado para que las distopías no salgan de las cubiertas de los libros ni salten de las pantallas para rondar nuestras calles a invadir la vida cotidiana.

La era de la información ha traído múltiples ventajas a gran parte de los habitantes del planeta, en formas antes inimaginables y a diferentes niveles. Pero los poderosos siguen siendo los más beneficiados, porque la tecnología les ha facilitado posibilidades previamente insospechadas para invadir la privacidad. El tema es muy amplio y complejo, por lo tanto, sólo mencionaremos los aspectos relevantes para nuestro estudio².

El término “*fake news*” logró hacerse popular a partir de la campaña presidencial estadounidense de 2016, y encontró lugar en los diccionarios: “false information that is broadcast or published as news for fraudulent or politically motivated purposes” (OXFORD, 2020). Durante el gobierno de Donald Trump, el término se repitió tantas veces para desacreditar la información que no le favorecía, que pronto lo imitaron varios líderes políticos alrededor del orbe, con el propósito de disminuir la confianza en los medios, detener informes inconvenientes o enviar a prisión a los periodistas (LEES, 2018).

Internet, los *smartphones* y las redes sociales, hicieron posibles las comunicaciones instantáneas para la mayoría, pero también condujeron a muchos vivir dentro de una “burbuja con filtros”, la cual sólo deja pasar la información con la que están de acuerdo y contactar fácilmente con quienes piensan igual (ACHENBACH, 2015, p. 45-47).

En el reportaje que Joel Achenbach realizó para *National Geographic* sobre la “era de la incredulidad” en la sociedad estadounidense, descubrió que el 40% duda sobre la existencia del cambio climático y de la responsabilidad de las actividades humanas en el fenómeno. Además, la mayoría cree que sus partidarios hablan de este último para atacar al mercado libre y la sociedad industrial en general (ACHENBACH, 2015, p. 41 y 44). Achenbach señala que lo anterior no sucede solamente con personas con poca o ninguna escolaridad, sino incluso con algunos universitarios: “Varios estudiantes creen que la ciencia es una colección de hechos, no un método. Otros no comprenden lo que es una evidencia” (2015, p. 47).

En 1998, en las páginas de la prestigiosa revista médica *The Lancet*, apareció un artículo que señalaba un posible vínculo entre las vacunas y los problemas de crecimiento en la infancia, sobre todo el autismo. Más tarde la publicación se retractó del artículo pues descubrió que el autor principal del estudio, Andrew Wakefield, había sido pagado por un grupo que demandó a los laboratorios productores de

² Un panorama general del abuso de las nuevas tecnologías por parte de empresas y gobiernos, sobre todo a partir del año 2000, puede encontrarse en los estudios de Pasquale (2015) y O’Neil (2017).

vacunas, y los resultados ofrecidos, aunque volvieron a realizarse, concluyeron de modo diferente. Sin embargo, el efecto deseado por quienes pagaron a Wakefield cumplió su objetivo, pues sembró la semilla del escepticismo contra la efectividad de las vacunas, el cual ha logrado dispersarse, especialmente en los Estados Unidos, pero igualmente en otras naciones. De acuerdo con la empresa no gubernamental The Centre for Countering Digital Hate, existen unos 58 millones de personas que siguen redes sociales en lengua inglesa las cuales comparten desinformación similar, a la que ahora añaden que los políticos promueven campañas de vacunación para favorecer a los laboratorios, o que Bill Gates, a través de su fundación, busca implantar microchips en los niños vacunados (ACHENBACH, 2015, p. 47; “Conspiracy theories...”, 2020).

Según una encuesta de la sociedad humanitaria Wellcome Trust, realizada en 2018, las opiniones anti-vacuna son más comunes en países ricos, pues sólo el 70% de sus habitantes creen que son benéficas (“Conspiracy theories...”, 2020). Podríamos aventurar que en las sociedades donde existe mayor uso y penetración de las TICS, el público es más escéptico. Esto podría explicar en gran parte lo que sucede ahora con las actitudes inauditas hacia el COVID-19 y las medidas para tratar de combatir la pandemia.

Las campañas de información engañosa o falsa comenzaron hacia 2010, para desprestigiar grupos feministas de raza negra, asociándolos con *hashtags* de odio o con llamados a la violencia. Orquestadas casi siempre por hombres de raza blanca, después hicieron algo parecido con los transexuales. En la reciente campaña presidencial de los Estados Unidos, la desinformación alcanzó niveles insospechados, al grado que puede afirmarse, en palabras de la experta en cultura digital Abby Ohlheiser, que “la verdad fue asesinada” (2020, p. 32-33).

Hace unos setenta años se descubrió la forma de reducir las campañas políticas a los sentimientos más básicos e irracionales, ahora, con ayuda de los algoritmos de inteligencia artificial y de los avances de la neurociencia, es más fácil encontrar las palabras, imágenes y situaciones capaces de pulsar solamente los botones del miedo, el odio o la codicia que todos llevamos dentro (HARARI, 2019, p. 3).

El problema es mayor de lo que se supone pues no sólo aparece en tiempos de campañas políticas. Desde luego, no lo van a solucionar las grandes compañías tecnológicas, pues ellas mismas, aunque no crearon los grupos de odio, ayudan como nadie a divulgar sus mensajes y siguen beneficiándose de ellos. Una nueva legislación resulta indispensable, no sólo contra los creadores de la desinformación, sino también contra las empresas que lucran con dichas actividades (OHLHEISER, 2020, p. 35).

Antes de que terminara la Segunda Guerra Mundial, surgió la necesidad de crear la UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), fundada en 1946, para educar a las nuevas generaciones en una cultura de la paz y la cooperación internacional; de la misma forma, quizá resultará indispensable reelaborar la educación científica en todas las escuelas del orbe, para evitar la aparición de personas que se niegan a seguir las más elementales medidas de higiene, o de presidentes que

recomiendan a sus gobernados usar blanqueador en su cuerpo para combatir enfermedades contagiosas. Sin lugar a dudas, antes de la vacuna contra el COVID-19, será necesario inventar otra contra el escepticismo hacia la ciencia.

Hace poco más de sesenta años, Huxley escribió: “En las más eficientes dictaduras del mañana, habrá probablemente mucha menos violencia que bajo Hitler y Stalin. Los gobernados del futuro dictador serán militarizados de modo indoloro por un cuerpo de ingenieros sociales cuidadosamente adiestrado” (1991, p. 171). Sin consultar una bola de cristal ni vender su alma al diablo, simplemente proyectando las tendencias sociopolíticas, económicas y tecnológicas de su época, como hacen los más notables escritores de la ciencia ficción actual, realizó un diagnóstico muy acertado de nuestro presente.

Ya destacamos algunas novelas de imaginación científica que especulan, de modo semejante, lo que podemos esperar a largo plazo, dibujando una civilización que se parece cada vez menos a la nuestra, aunque todavía subsisten algunas reminiscencias. Pero se trata de narraciones de lo que sus creadores suponen podría suceder dentro de siglos.

A corto plazo, a principios de los setenta, un grupo de académicos encabezado por el humanista italiano Umberto Eco, experto también en cultura popular y eventual estudioso de la ciencia ficción, coordinó una obra titulada *Documenti su il nuovo medioevo* (1973), en la que, a través de un estudio interdisciplinario, advirtió un notable desplazamiento de nuestro presente hacia una época similar a la Edad Media, principalmente debido al rompimiento de los vínculos sociales, la privatización del poder y los conflictos entre grupos hegemónicos, fenómenos que llegarían a formar una comunidad de tipo feudal (ECO, 1990). Sin que sea sorpresa, nada dicen de nuestro tema, pero sí señalaron una tendencia, que parece inevitable, hacia una cultura de carácter cada vez más visual y a una composición o *collage* del saber más docto con fragmentos de la cultura del pasado (ECO, 1990, p. 30).

Furio Colombo, otro colaborador de los *Documenti su il nuovo medioevo*, se refiere a los grupos, ya sean empresas o individuos, que disputan la concentración tecnológica al Estado. De estos últimos, menciona algo interesante sobre los que denomina grupos de “creatividad hostil”:

El hecho de que la creatividad hostil de algunos grupos parezca propensa a <<abandonarse>> a la irracionalidad, a formas neorreligiosas, a la magia, a la locura (una venganza inmediata por la apropiación de la racionalidad científica por parte de las concentraciones tecnológicas) no debería privarlos del significado que tienen con respecto a renacimientos creativos encaminados intensamente a la producción de alternativas prácticas (COLOMBO, 1990, p. 53).

No resulta improbable, pues podría suceder que entre los ahora numerosos genios de la tecnología, trabajando en defensa de la ciudadanía, encontremos soluciones a nuestro problema.

Lo importante es no quedarnos cruzados de brazos, ni esperar a que la situación vuelva a crecer para que no sea necesario volver a reclamar al mundo “Make Orwell fiction again”.

Referências

- ACHENBACH, Joel. "The Age of Disbelief". *National Geographic*. 227:3, March, 2015. 30-47.
- BRADBURY, Ray. "The Fireman". *Galaxy Science Fiction*. 1:5, February, 1951. 4-61.
- CHINOY, Ira. "Battle of the Brains: Election-night forecasting at the dawn of the computer age". PhD diss., Johns Hopkins University, 2010.
- COLOMBO, Furio. "Poder, grupos y conflicto en la sociedad neofeudal". En ECO, Umberto, *et al.* *La Nueva Edad Media*. 1973. 2ª reimp., Madrid: Alianza Editorial, 1990. 37-72.
- ECO, Umberto, *et al.* *La Nueva Edad Media*. 1973. 2ª reimp., Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- EDWARDS, Dolton. "Pesadilla en klase" ("Meihem in ce Klasrum"). 1946. En Isaac Asimov & Martin H. Greenberg (eds.). *Las grandes historias de la ciencia ficción. La Edad de Oro, 1946-1947*. México: Ediciones Roca, 1990. 28-29.
- FERRO, Shaunacy. "The early 20th Century Society that tried to make English spelling more intuitive". *Mental Floss*. 3-II-18. En línea: <https://www.mentalfloss.com/article/527745/early-20th-century-society-tried-make-english-spelling-more-intuitive>. Consultado en 26/02/2021.
- FROMM, Erich. "Afterword". 1961. En George Orwell. *Nineteen Eighty-Four* (Centennial Edition). New York: Harcourt Brace, 2003. 324-337.
- FUENTES, Carlos. *Cristóbal Nonato*. 2ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- GOLIGORSKY, Eduardo & LANGER, Marie. *Ciencia-Ficción. Realidad y psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- HARARI, Yuval Noah. "Los cerebros 'hackeados' también votan". *Ideas* (suplemento de *El País*), 190, 9-I-19. 1-4.
- HUXLEY, Aldous. *Un Mundo Feliz / Retorno a Un Mundo Feliz*. 1932 / 1958. México: Editorial Porrúa, 1991.
- LEES, Caroline. "Fake news: the global silencer". *Sage Journals*, 2018. En línea: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0306422018769578>. Consultado en 26/02/2021.
- LEPORE, Jill. *If Then. How the Simulmatics Corporation invented the future*. New York: Liverlight Publishing Corporation. 2020.
- LEWIS, Peter. *George Orwell. El camino a <<1984>>*. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1984.
- LONGLEY, Robert. "An Introduction to Psychological Warfare". *ThoughtCo*. 22-X-19. En línea: <https://www.thoughtco.com/psychological-warfare-definition-4151867>. Consultado en 26/02/2021.
- MAUROIS, André. "The war against the Moon" (La guerre contre la Lune). 1928. *The Magazine of*

Fantasy and Science Fiction. 1:3. Summer, 1950. 29-46.

OHLHEISER, Abby. "How the truth was murdered". *MIT Technology Review*. 123:6, Nov.-Dec., 2020. 30-35.

O'NEIL, Cathy. *Weapons of Math Destruction: How Big Data increases inequality and threatens democracy*. New York: Broadway Books, 2017.

ORWELL, George. "Politics and the English Language". April, 1946. En línea: <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/politics-and-the-english-language>. Consultado en 26/02/2021.

ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four* (Centennial Edition). 1949. New York: Harcourt Brace, 2003.

OXFORD Dictionary of English, "Fake news". En línea: <https://apps.apple.com/mx/app/oxford-dictionary-of-english/id978674211>. Consultado en 26/02/2021.

PASQUALE, Frank. *The Black Box Society: The secret algorithms that control money and information*. Cambridge / London: Harvard University Press, 2015.

PASTOR PETIT, D. *Diccionario del Espionaje*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1971.

PINEDO, Rafael. *Plop*. 2002. Buenos Aires: Interzona Editora, 2015.

POHL, Frederick & KORNBLUTH, C. M. *Mercaderes del espacio* (The Space Merchants). 3ª ed. Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1980.

PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

PYNCHON, Thomas. "Foreword". En George Orwell. *Nineteen Eighty-Four* (Centennial Edition). New York: Harcourt Brace, 2003. vii-xxvi.

REGINALD, Robert; NATAL, James. "¿Cuánto falta para el <<1984>> de George Orwell?". En Irving Wallace & David Wallechinsky. *Almanaque Popular*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1983. 79-89.

SANZ, Elena. "Robert Proctor: 'Existe una industria de creación de ignorancia'". *Muy Interesante*. [Sine data]. En línea: [Robert Proctor: "Existe una industria de creación de ignorancia" \(muyinteresante.es\)](https://www.muyinteresante.es/robert-proctor-existe-una-industria-de-creacion-de-ignorancia). Consultado en 26/02/2021.

SHERIDAN, Guillermo. *El dedo de oro*. México: Alfaguara / Ediciones Santillana, 1996.

THE ECONOMIST. "Conspiracy theories about Covid-19 vaccines may prevent herd immunity", *The Economist*, 31-VIII-20. En línea: <https://www.economist.com/graphic-detail/2020/08/29/conspiracy-theories-about-covid-19-vaccines-may-prevent-herd-immunity> . Consultado en 26/02/2021.



Zanzalá

Homepage da revista:

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



Prospectus for a Viral Future: “The Giving Plague”

Mark Bould¹

University of the West of England - Bristol, Reino Unido

If the Covid-19 pandemic has clarified anything, it is that natural disasters are never exactly natural. In this instance, the apparently ‘natural’ emergence of a species-jumping novel virus to which we are not immune was made much more likely by the structures and practices of economic globalisation, the world we all inhabit, just as its global spread has followed the international routes of traffic, trade and travel. Moreover, the likelihood of being infected or killed by the virus is a consequence of human economic, social, political and cultural structures and processes.

That everyone knows this, however unconsciously, is evident all around us. All that racist conspiracy theory nonsense about escaped Chinese bioweapons and 5G technology was just faulty folk reasoning – sometimes exploited to other ends – trying to cognitively map global complexities. Melodramatic villainy offers a simple solution, curtailing the potentially infinite regress of a paranoid hermeneutics, and provides emotional rewards by articulating, rationalising, and confirming – rather than challenging – fears and prejudices. It is just so much easier to perpetuate tired old yellow peril fantasies than wrestle with the technical obscurities of pathogen spill over and transmission vectors.

It can also be seen in the rush to profit from disaster, and in the willingness of governments to abruptly re-designate ‘unskilled labour’ as ‘essential workers’, forcing many of the lowest paid to risk greater exposure – and then to blame them for fresh outbreaks. It is just so much easier to pretend there is no connection whatsoever between deepening immiseration here and windfall profits there, and to tattle tabloid tales about ‘the feckless poor’ and ‘the reckless youth’, than to address socioeconomic structures or undo a decade of ‘austerity’ that has robbed so many of health and healthcare, of support systems and services, of financial buffers and rainy-day savings, of dignity, joy, life.

Of course, it does not help that viruses are entirely natural but seem deeply unnatural. They lurk in a liminal zombie zone. They are alive, because they contain genetic material, arrange for their own

¹ Mark Bould é *Reader* em *Film and Literature* na *University of the West of England* (UWE) em Bristol, membro fundador do periódico *Science Fiction Film and Television* (ISSN: 1754-3789) e coeditor da série de livros *Studies in Global Science Fiction*. Em 2016, foi premiado pela *SFRA* (*Science Fiction Research Association*) com o *Pilgrim Lifetime Achievement*, por suas contribuições aos estudos de ficção científica e fantasia.

reproduction and are subject to natural selection. At the same time, they are not alive, because they cannot metabolise and do not reproduce by cell division. Their lipid envelopes and protein coats bundle together both nucleic acid and ambiguities.

‘The Giving Plague’ (1987), by scientist-turned-sf-writer David Brin, thrives upon such in-between-ness.² It takes the form of a retrospective first-person monologue addressed to a virus that may, or may not, have infected the narrator. In the future from which he speaks, Forry carries a ‘forged card ... saying my blood group is AB negative’ and others warning that he is a ‘practicing, devout Christian Scientist’ and ‘allergic to penicillin, aspirin, and phenylalanine’. He will do anything to avoid a blood transfusion.

As a younger man, this self-serving biologist from Texas was obsessed with hierarchy, fame and material rewards. He yearned to win a Nobel prize. But his ambition far outstripped his abilities. So, he hitched his wagon to a star – to the British ‘Boy Genius’ virologist Leslie Adgeson.

Forry is almost sociopathic in his alienation from others. Seeing the world as a war of all against all, he unsurprisingly finds the ‘rapacious insatiability’ of a virus, its ‘simple, distilled purity of ambition’, fascinating. He knows that viruses are neither living nor intentional, that their very existence is nothing more than the blind chance of evolution, but he *feels* that their seemingly malicious behaviour might be planned. Teetering on the edge of paranoia, he imagines his scientific labour as warfare against viruses, in which labs are funded to ‘come up with better weapons for our side’. Adgeson, in contrast, finds beauty in the structure of a virus, in the way a seemingly lifeless thing nonetheless replicates itself.

As Adgeson explains, the relationship between a species and a virus (or other pathogen) is normally conceptualised as a cycle: the virus goes from being harmless, before it finds a host, to lethal, when it does; then, as the host species develops immunity, the killer becomes a survivable illness, and then a mere inconvenience, and then harmless once more. But Adgeson is intrigued by another possibility. What if the struggle between virus and host is actually a negotiation? What if inconvenience becomes benign parasitism, even symbiosis? What if long after the pathogen has ceased to be experienced or even discernible as an invader, as a disease, its needs have already altered human behaviour? This prompts Forry to wonder whether, in order to produce a transmission vector, ‘some past virus cause[d] a swelling of the lips that made us want to kiss?’

Because of a (real-world) panic over HIV transmission through blood transfusions, Adgeson interviews a lot of blood donors. One subject has donated blood for over forty years, and admits that when he reached the age limit of sixty-five, he moved to a new address and lied about his name and age so he could register at a new blood bank. Adgeson discovers other such ‘addicts’ and a number of ‘converts’,

² Published in *Interzone* and shortlisted for a Hugo, it was later collected in *Otherness* (1995) and is currently free online at <<https://www.davidbrin.com/fiction/givingplague.html>>.

people who became enthusiastic blood donors after receiving a transfusion during surgery. In fact, this Acquired Lavish Altruism Syndrome (ALAS), this desperate urge to give blood every couple of months, is the vector – both the method and the consequence – of a virus.

When Adgeson delays publishing his findings, hoping the unchecked spread of altruism will save the planet, Forry decides to murder him and steal the research. To avoid suspicion, he will have to wait several years before announcing the discovery. But before he can act, Adgeson dies of Catastrophic Autoimmune Pulmonary Collapse (CAPUC). In the long quest to find a cure for this viroid, Forry more or less forgets about ALAS. He goes to work for the World Health Organisation and wins many accolades, even a Nobel – albeit only the Peace prize, for his role in the ‘Final Campaign Against Malnutrition’.

A new spirit of cooperation and mutual aid sweeps the world: ‘Peace treaties were signed. Citizens of the industrial nations voted temporary cuts in their standards of living in order to fight poverty and save the environment. Suddenly, it seemed, we’d all grown up.’

Then a Mars mission returns, carrying a new and deadly pathogen, TARP. Billions die. Less than 15% of children survive, half of them infertile – and that is only in countries ‘who’ve had a lot of racial mixing. Heterozygosity and genetic diversity seem to breed better resistance. Those peoples with “pure”, narrow bloodlines will be harder to save’.

Forry perseveres through the catastrophe of this anti-racist plague, surrounded by ALAS-infected ‘marionettes’ who merely ‘think they’re acting altruistically’. His uncharacteristically self-sacrificing behaviour might on the surface be no different from their generosity, but he *knows* he is acting under his own volition – ‘even a rat’ recognises that ‘when there’s no other port in sight’ it is time ‘to join in the fight to save a sinking ship’. But one day soon, he will be able to turn his attention back to waging war upon ALAS and to saving other uninfected humans from its puppeteering.

Meanwhile, in ‘the streets, where the teeming clinics fester and boil’, he works long hours at great personal risk to save lives. And although he carries all those fake cards to avoid a transfusion, he does regularly give blood.

‘The Giving Plague’, which twice evokes the image of Britain’s selfish Conservative voters, is a riposte to the right-wing, neo-liberal backlash against Keynesian amelioration of the free market depredations.³ Written midway through the decade in which the HIV/AIDS retrovirus was identified, it deploys viruses to challenge the fantastical figure of the monadic competitive rational subject common to both liberal thought and capitalist orthodoxy – a wet dream cranked all the way up to eleven in the neoliberal claims that there is no such thing as society and that There Is No Alternative.

Neoliberalism likes to imagine the qualities of such a subject are somehow natural and normal, despite being a historically contingent constellation, distributed very unevenly not only across and among

³ Useful introductions to neoliberalism and neoliberalisation include Harvey, Mirowski and Plehwe, Peck, and Slobodian.

cultures and populations, but also within individuals in their day-to-day lives and across their lifetimes. In the 1980s, hypercapitalism's attack-dogmatists evoked the concept of the selfish gene to assert that humans are inherently selfish. For such ideologues, who presumably had either not read, not understood or deliberately misrepresented Richard Dawkins's argument, which itself was never exactly the consensus view of evolutionary biologists, this chromosomal 'human nature' was identical to the 'rational actors' of their unreal economic models.⁴

Oddly, they also often claimed that everyone acting purely from self-interest would produce the maximum good for all – although they never did explain why selfish individuals would even care about this fanciful outcome, no matter how magical its workings might be. Still more contradictorily, at the same time as reducing humans to mere automata, driven by an immutable nature pre-determined on a genetic level, they would also insist that capitalism produces and guarantees freedom – and above all the freedom to choose.

In a similar vein, Forry is unable to fathom the ambiguities of his own existence. He insists that he does not have ALAS, but acts as if he does, so is he infected or not, and does it matter? How many of the other people behaving altruistically are doing so because they have ALAS? And how many of them are uninfected but nonetheless observing, whether consciously or not, the newly-dominant social conventions? Does altruism exist other than as an expression of the virus? Or does the practice of mutual aid actually appeal to co-operative values we already also share? Are those co-operative values an expression of our genes? Are they a consequence of an earlier and still-unknown virus developing a transmission vector? Could self-interest also have arisen that way?

In contrast to Forry, Adgeson has a more biologically informed sense of humans. We are not monads, pristine and distinct. We are composed of many other commensal species. About 57% of the body's cell count is made up of bacteria, viruses, fungi and archaea; the human genome contains about 20,000 genes, but our microbiome has up to 20 million. As Brin's story suggests, and as the Covid-19 pandemic has amply illustrated, we are – each of us, and all of us – the precarious and contingent sum of biological and social interconnections. And, like a Möbius strip, the biological and the social each become the other.

Almost a century ago, another scientist/sf writer, Alexander Bogdanov founded the Soviet Union's Institute for Haematology and Blood Transfusions. He believed that the sharing of blood enhanced physical and social health. That transfusions were a comradesly exchange of life. That from the material

⁴ Intriguingly, in one of the chapters added to the 1989 'new edition' of *The Selfish Gene*, Dawkins mulls over a question often posed by 'sociologists and psychologists': why 'do blood donors (in countries, such as Britain, where they are not paid) give blood'? He writes: 'I find it hard to believe that the answer lies in reciprocity or disguised selfishness in any simple sense. It is not as though regular blood donors receive preferential treatment when they come to need a transfusion. They are not even issued with little gold stars to wear. Maybe I am naïve, but I find myself tempted to see it as a genuine case of pure, disinterested altruism' (230).

interconnections of the physiological collective a better politics – and a transformed world – could emerge.⁵

And if the Covid-19 pandemic has clarified anything else, it is that that would not be a bad idea.

References

BOGDANOV, Alexander. *Red Star: The First Bolshevik Utopia*, translated by Charles Rougle. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

DAWKINS, Richard. *The Selfish Gene*, new edition. Oxford: Oxford University Press, 1989.

HARVEY, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

KREMENTSOV, Nikolai. *A Martian Stranded on Earth: Alexander Bogdanov, Blood Transfusions, and Proletarian Science*, Chicago: University of Chicago Press, 2011.

MIROWSKI, Philip and Dieter Plehwe, eds. *The Road from Mont Pelerin: The Making of the Neoliberal Thought Collective*. Ed. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

PECK, Jamie. *Constructions of Neoliberal Reason*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SLOBODIAN, Quinn. *Globalists: The End of Empire and the Birth of Neoliberalism*. Cambridge: Harvard University Press, 2018.

WHITE, James D. *Red Hamlet: The Life and Ideas of Alexander Bogdanov*. Chicago, Haymarket, 2019.

⁵ Elements of these ideas can be found in his sf novellas, *Red Star* (1908) and *Engineer Menni* (1913), and poem, ‘A Martian Stranded on Earth’ (1927), all collected in Bogdanov. For introductions to the life and thought of this leading pre-revolution Bolshevik and proto-cyberneticist, see Krementsov and White.



Caos, escatologia e morte: sintomas de um imaginário do pandêmico no cinema

Chaos, eschatology and death: pandemic imaginary symptoms in the movies

Danilo Fantinel¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo

O novo coronavírus elimina vidas, muda hábitos e abala estruturas sociais, políticas e econômicas, tornando mais nítida a presença da morte e a sensação de descontrole sobre acontecimentos que nos tocam. Com ele, percebemos melhor nossa fragilidade e predestinação ao fim. Porém, com imaginação simbólica elaboramos nossos medos frente ao tempo, à doença, às instabilidades e à morte produzindo conteúdos imaginários que atenuam nossa ansiedade. Esses elementos inspiram o pensar e o agir, a cultura, a arte e a mídia. Neste artigo, observamos 10 filmes para apontar os sintomas de um imaginário do pandêmico que contamina longas-metragens sobre surtos e epidemias. Para isso, recorreremos à perspectiva dos Estudos do Imaginário, alinhando-nos especialmente a Carl Gustav Jung, Gilbert Durand e Mircea Eliade.

Palavras-chave: imaginário; imagem; símbolo; cinema; pandemia.

Abstract

Coronavirus takes lives, changes habits and undermines social structures rendering much sharper the presence of death and time and the feeling of lack of control over facts that surround us. In this pandemic context, we realize our fragility and our predestination to an end. However, we deal with our fears of death, time, disease and instability using our imagination to create symbolic images and other imaginary contents that attenuate our anxiety. Those images inspire the human thinking, culture, art and media. In this paper, we observe 10 films to aim the pandemic imaginary symptoms related to outbreak movies. In order to do that, we turned to the Imaginary Studies, especially to Carl Gustav Jung, Gilbert Durand and Mircea Eliade.

Keywords: imaginary; image; symbol; cinema; pandemic.

¹ Mestre em Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorando no PPGCOM-UFRGS com estágio doutoral na Université Jean Moulin Lyon 3 com bolsa Capes-PrInt. Currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/1813646612335388>. E-mail: danilo.fantinel@gmail.com.

Imaginário, cinema e pandemia

O vírus SARS-CoV-2 e a doença COVID-19 trazem para o cotidiano uma presença mais nítida do impacto negativo das doenças, da morte e da passagem do tempo. Surtos, epidemias e pandemias lembram-nos que somos mortais apesar das ciências, da medicina, da filosofia e da arte. Entretanto, se adoecemos, envelhecemos e morremos desde sempre e apesar de tudo, as epidemias e pandemias amplificam nossa sensação de fragilidade e de predestinação ao fim. Surtos incontrolláveis dissolvem normalidades e interrompem vidas em grande número, desorganizando sistemas e desestruturando cidades, nações ou continentes. No contexto pandêmico, redescobrimos que não temos controle sobre muitos dos acontecimentos que nos tocam. Porém, pela imaginação simbólica podemos equalizar nossos medos diante da ação do tempo, da doença, das instabilidades e da morte produzindo conteúdos imaginários que atenuam nossos anseios primordiais. Esses elementos inspiram o pensar e o agir, bem como a cultura, a arte e a mídia. Sendo o cinema uma linguagem dedicada ao pensamento sobre a condição humana, filmes acabam elaborando o perigo microbiológico seja retroagindo a crises sanitárias já registradas em nossa história ou antecipando cenários futuros devastadores. Neste artigo, estudamos 10 filmes para apontar os sintomas de um *imaginário do pandêmico*², capaz de dinamizar títulos cinematográficos sobre surtos, epidemias e pandemias. Tendo como heurística os Estudos do Imaginário, buscamos evidenciar os arquétipos, as imagens e os mitos que motivam obras cinematográficas para entender quais sentidos simbólicos incidem sobre esta produção audiovisual.

Decorrente da experiência do homem em sua evolução biológica e sociocultural, o imaginário antropológico é um dinâmico sistema de imagens arquetípicas, simbolismos, narrativas míticas e metáforas poéticas que conecta gerações em uma produção semântica coletiva e constante. Esses conteúdos imaginários são *antropológicos* porque seus sentidos se formam na vivência do sujeito imaginante. Edgar Morin (2014), Gilbert Durand (1996, 2000, 2012) e Norval Baitello Junior (2002) concordam que as imagens simbólicas permitem ao humano compreender sua existência no mundo e saciar seu desejo de eternidade frente à opressão do tempo e da morte. De fato, nos Estudos do Imaginário a *imagem* é entendida como *símbolo vivido* cujo sentido resulta da confluência entre a essência pulsional do indivíduo e as coerções oriundas do meio histórico-social (DURAND, 2012). Esse sentido vivenciado também se constrói na experiência coletiva das gerações, enraizando-se à própria imagem no decorrer do tempo. Nesse amálgama, a imagem simbólica não *representa* um sentido, mas *apresenta-o*. Ela *é* sentido. Imaterial, produzida pelo corpo, interna a ele, a imagem simbólica é livre de face representativa,

² Optamos pelo termo *imaginário do pandêmico* em detrimento a *imaginário pandêmico* para evitar a adjetivação do sistema imaginário antropológico mais amplo.

independente de visualidade ou de materialidade. Mais apreciada por sensação do que por visão, sua presença se faz sentir pela sensibilidade imaginante.

Conforme Durand (2000), toda essa fantástica e transgeracional produção de imagens e de outros conteúdos do imaginário depende da imaginação simbólica, dimensão semelhante à imaginação criadora referida por Gaston Bachelard (1990), que nos permite acessar, assimilar, modificar e reutilizar imagens e símbolos em contínuas elaborações simbólicas, míticas, poéticas ou ficcionais. Compartilhado por gerações, o imaginário ainda hoje emite imagens, mitos e sentidos sobre nossas condutas e nossa produção cultural.

Neste artigo, procuramos revelar quais imagens arquetípicas e simbólicas e quais fragmentos míticos contaminam os filmes do *corpus*, desde a história narrada até as imagens em movimento – essas sim imagens técnicas (FLUSSER, 2011), audiovisuais, midiáticas, dependentes de suporte material, próprias à codificação, decodificação, representação e significação. Leituras simbólicas de filmes ou mitocríticas fílmicas³ requerem a interpretação da obra tendo em vista esse encontro entre duas dimensões de imagem⁴, diferentes entre si, mas complementares. Na verve do imaginário irradiador de sentidos, o símbolo energiza a técnica, dinamizando filmes cinematográficos que pensam surtos e epidemias. Cabe ao pesquisador desvendar o imaginário do pandêmico que motiva esse segmento do cinema. Tendo em vista o *corpus* selecionado, composto por filmes que descrevem crises sanitárias, contágios descontrolados, grande número de mortos, desequilíbrios sociais e desestruturas institucionais, contemplamos a presença mítica e prenhe⁵ do Caos, com o qual constelam o arquétipo da morte e os mitos escatológicos que descrevem o fim do mundo – alinhado, em alguns casos, a certa reorganização cósmica garantidora de uma refundação de mundo.

Caos mítico, arquétipo da morte e contextos fílmicos

Mircea Eliade (2002, 2016) e Durand estão de acordo que arquétipos tanto guiam condutas

³ Fizemos a leitura simbólica de seis filmes documentários na dissertação *O ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira*. Defendida em dezembro de 2015 no PPGCOM da UFRGS. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/132256>. Acesso em 24/02/2021. Atualmente, elaboramos a tese *Mitocrítica fílmica: para pensar o cinema no horizonte mítico*, uma proposta teórico-metodológica para a pesquisa em cinema na perspectiva dos Estudos do Imaginário. Sobre o último, também ver Fantinel (2019).

⁴ Para um debate aprofundado sobre as diferenças entre as imagens simbólicas e as imagens técnicas ver Barros; De Carli; Fantinel (2016).

⁵ Ernst Cassirer cunhou a expressão *pregnância simbólica* para destacar a impossibilidade da existência de dados e conteúdos sensíveis puros. Assim, dados sensíveis já seriam concebidos com sentido, como símbolos. Portanto, sujeitos teriam contato constante com imagens impregnadas de sentido simbólico. "[...] Por *pregnância simbólica* há de entender-se o modo como uma vivência perceptual, isto é, considerada como vivência sensível, entranha ao mesmo tempo um determinado significado não intuitivo que é representado concreta e imediatamente por ela" (CASSIRER, 1972, p. 229). Do ponto de vista dos Estudos do Imaginário, a expressão pode ser compreendida como a contínua capacidade que uma imagem simbólica tem de apresentar sentidos vivenciados pelo sujeito imaginante.

humanas quanto nossa simbolização. Percebidos por Carl Gustav Jung (1978, 2002) como tipos arcaicos primordiais presentes no inconsciente coletivo, os arquétipos são potencialidades psíquicas decorrentes da experiência humana acumulada por gerações, oferecendo modelos de organização mental e referenciais simbólicos universais necessários à vida pessoal e sociocultural. Longe de serem figuras visuais vagando pela mente, os arquétipos são inapreensíveis, emergindo nos sonhos do inconsciente para se fazerem presentes na simbólica sagrada, artística e midiática – nesses casos, porém, não se trata mais do arquétipo (atuante apenas nas dimensões psíquicas e no substrato do imaginário), mas sim de sua versão degradada, uma imagem arquetípica.

Durand vê no arquétipo o dínamo da narrativa mítica, compreendida como configuração do primeiro discurso, da qual derivam todas as outras narrativas, de epopeias, tragédias e comédias a lendas e ficções. Seu pensamento se alinha ao de Eliade, que estudou o mito como ele costumava ser compreendido pelas sociedades arcaicas, nas quais designava histórias verdadeiras, sagradas, explicadoras das origens do cosmo, do mundo e do homem. Conforme o autor, os mitos sempre se referem às realidades existentes, tendo como principal função explicar as origens das coisas e "[...] revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas" (ELIADE, 2016, p. 13) em antigas sociedades durante períodos anteriores à consolidação da filosofia e das ciências. Para os arcaicos, o mito dizia respeito aos acontecimentos que se manifestaram plenamente, pois deixaram marcas na organização cósmica, no estado das coisas e na condição humana.

Eliade explica que compreender o mito equivale a conhecê-lo como fenômeno humano e cultural, sendo mesmo criação essencial do espírito. Porém, não sendo a lógica narrativa do mito sua principal qualidade, está no valor semântico oferecido por arquétipos, imagens e símbolos que o integram sua capacidade de revelação primordial. Mitos remetem a acontecimentos perpetrados por entes sobrenaturais, ocorridos no tempo fabuloso do princípio, quando alguma realidade passou a existir, seja ela uma realidade total (o cosmos) ou um fragmento dela (o humano, um deus, um herói, um alimento, uma montanha, uma espécie). Em geral, o mito narra um ato de criação, um momento inicial, relatando como algo surgiu e *passou a ser* por ação divina:

Eles (*os entes*) são conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram no tempo prestigioso dos primórdios. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no mundo (ELIADE, 2016, p. 11, *grifo nosso*).

Ao descrever as origens das coisas, o mito também acaba abordando o surgimento de nossos ritos, comportamentos e atividades principais, do nascimento à morte, das iniciações às passagens, da alimentação ao casamento, das doenças às curas, do culto religioso transcendental à transcendência pela arte. Assim, mitos abordam o estabelecimento das individualizações, das socializações, das cerimônias, de

práticas ou costumes, causando profundo impacto na vida religiosa e sociocultural de povos arcaicos. Porém, seus reflexos são ainda hoje percebidos nas condutas humanas⁶, em produções artísticas, processos comunicacionais e produtos midiáticos.

Entretanto, Durand faz uma ressalva importante ao concluir que, não sendo apenas o reverso representativo de um ato ritual, o mito atua como uma dinâmica de arquétipos e símbolos que tende a compor-se em narrativa. Seguindo Eliade, o autor sublinha que nesse conjunto discursivo simbólico que compõe o mito, o símbolo é mais importante que os processos narrativos visto que “[...] a consciência mítica dá a primazia à intuição semântica” (DURAND, 1996, p. 42). Dessa forma, a eficácia do mito não está em sua estrutura narrativa, mas em seu sentido simbólico, em seu tema mítico e, sobretudo, em seu mitema – definido por Claude Lévi-Strauss (1983) como um pequeno núcleo semântico redundante que impregna a narrativa mítica de sentido arquetípico.

Porém, assim como o arquétipo sofre desgaste durante sua transformação em imagem arquetípica ou em imagem simbólica, o mito também se degrada em seu processo de disseminação cultural. Narrativa oral que se energiza pela recitação, o mito aceita alterações sem perder seu sentido essencial. Por outro lado, mitos sofrem degradação quando fixados em palavras⁷, como nos casos do poema mitológico cosmogônico *Teogonia*, de Hesíodo, ou dos poemas épicos *Ilíada* e *Odisséia*, atribuídos a Homero. Em sua contínua disseminação na cultura, mitos seguem perdendo potência simbólica quando vertidos para a dramaturgia, as artes visuais, a música ou o cinema. Sendo assim, não encontramos o mito em obras de arte, produtos culturais ou midiáticos, apenas uma versão desgastada dele que, no entanto, ainda faz pulsar simbolicamente o texto, a escultura, a pintura ou o filme.

Eliade (2016) observou diversas classes de narrativas míticas, como os mitos cosmogônicos (origem, criação ou formação do Cosmos e do mundo), os mitos escatológicos (sobre o fim do mundo, dos tempos e/ou da humanidade) bem como os mitos de individuação (também chamados identitários, como os mitos de heróis). Em nosso estudo, percebemos que as imagens e as narrativas míticas que envolvem o caos, o cosmos, o fim do mundo e a morte, as quais animam crenças e orientam sociedades há gerações, também inspiram histórias ficcionais como os filmes deste *corpus*.

Sintomas de um imaginário do pandêmico no cinema

Na mitologia grega, o Caos é a massa confusa de elementos rudimentares presente antes do estabelecimento do Cosmos, ou seja, antes do nascimento do universo que marca o estágio primordial da

⁶ Mircea Eliade (2016, p. 160) destaca os “[...] comportamentos míticos (...) reconhecidos na obsessão do sucesso (...) da sociedade moderna, que traduz o desejo obscuro de transcender os limites da condição humana”. Ele cita o “culto ao automóvel sagrado”, com seus sacerdotes, fiéis e oferendas em eventos altamente ritualizados. Nessa mesma linha, também cultuamos artistas cujas obras adoramos em templos do espetáculo e adquirimos em templos do consumo.

⁷ Para Jean-Jacques Wunenburger (2007), trata-se da literalização do mito.

era panteística. Junito de Souza Brandão descreve o Caos como desordem de força e matéria em um momento de trevas profundas anterior à criação universal. Portanto, o Caos é dotado de energia prolífica que “[...] dá início à cosmo-teofania, isto é, ao aparecimento do mundo e dos deuses” (BRANDÃO, 1986, p. 16). O Caos começa a se transformar em Cosmos quando surgem Géia⁸ (Gaia ou Terra), Tártaro (local nevoento no fundo da Terra) e Eros (Amor). Conforme o autor, essa imensa reserva caótica de energia encontra equilíbrio cósmico por ação espontânea, pois “[...] o Caos se ordenou em Cosmo pela força do espírito” (BRANDÃO, 1986, p. 274).

Conforme o estudo de Jaa Torrano sobre a *Teogonia*, Caos é mesmo um princípio cosmogônico de desagregação, expressando seu poder caótico por cisão, negação, destruição, violência e morte.

Tudo o que provém de Caos pertence à esfera do não-ser; todos os seus filhos, netos e bisnetos (exceto Éter e Dia) são potências tenebrosas, são forças de negação da vida e da ordem. Seus filhos são Érebo e Noite. Érebo é uma espécie de antecâmara do Tártaro e do reino do que é morto. Noite (...) procria (...) as forças da debilitação, da penúria, da dor, do esquecimento, do enfraquecimento, da aniquilação, da desordem, do tormento, do engano, da desapareição e da morte — em suma, tudo o que tem a marca do Não-Ser (TORRANO, 1995, p. 35 e 36).

De fato, na mitologia grega Caos dá origem à Nix (Noite), que gerou sozinha Moro (Destino), Tânatos (Morte) e Hipno (Sono), entre outros – imagens e figuras míticas altamente pregnantes, simbolicamente motivadoras de lendas, contos e ficções literárias ou cinematográficas.

Ainda que certos filmes estudados neste artigo tenham início com crises de saúde pública diegéticas já em andamento⁹, uma parte deles desenvolve suas tramas a partir de cidades ou países socialmente organizados, com sistema sanitário equilibrado e estabilidade político-econômica¹⁰. Nesses longas, após um surto envolvendo algum patógeno surgem quadros epidêmicos em cidades ou países, chegando a pandemias que atingem continentes. Em maior ou menor grau, de forma mais ou menos realista, a estabilidade das regiões afetadas torna-se insustentável. São corriqueiras as sequências de contágio desenfreado, hospitais lotados, médicos e enfermeiros atarefados, acúmulo de doentes e mortos, bem como as cenas de cientistas em busca de vacinas ou de autoridades perdendo o controle da situação. Essas cenas poderiam integrar o imaginário midiático ou cinematográfico *movido pelos* filmes sobre pandemia, mas não o imaginário antropológico *dinamizador dos* longas.

Na perspectiva do imaginário antropológico irradiador de imagens e sentidos sobre a diegese dos filmes estudados, percebemos um Cosmos simbólico organizador de cada contexto fílmico ser

⁸ Sobre Géia ver nota 19 desse artigo.

⁹ *A última esperança da Terra* (1971), *Epidemia* (1995), *Filhos da esperança* (2006), *Eu sou a lenda* (2007) e *Juízo Final* (2008). *O Sétimo Selo* (1957) ecoa uma grave crise sanitária causada pela peste bubônica na Idade Média. Vale lembrar, porém, que o conceito de saúde pública é moderno.

¹⁰ *Ensaio sobre a cegueira* (2008), *Contágio* (2011), *A gripe* (2013) e *The bay* (2012).

amplamente afetado por epidemias ou pandemias, desestruturando-se ao ponto do retorno mítico¹¹ do Caos, que passa a mobilizar as tramas desmobilizando contextos. Na presença simbólica desse desequilíbrio total de forças e tessituras que afeta cidades, países e continentes ressurgem mitos escatológicos que anunciam o fim do mundo e o fim da humanidade diegéticos. Nesse âmbito, o arquétipo da morte, que impregna tanto as realidades pandêmicas do mundo histórico quanto os filmes sobre o tema, acaba convergindo com essas narrativas míticas sobre os fins todos. Os mitos escatológicos se desgastam, mas excitam filmes se traduzindo em catarses pessoais ou coletivas acerca do fim do mundo por doença, caos e morte. Assim, a escatologia simbólica amplifica processos caóticos narrados cinematograficamente. Entretanto, como veremos, alguns mitos escatológicos predizem uma refundação do mundo e da humanidade após seu fim caótico, permitindo um recomeço vigoroso para ambos, um reinício depurado livre dos males, das doenças e da morte iminente – justo como sugerem os filmes em questão.

Essa concepção cíclica de *Caos (original) → Cosmos (original) → mitos escatológicos/morte → retorno do Caos → Refundação cósmica de mundo/humanidade* decorre das circularidades e repetições possíveis no tempo mítico, capaz de reinstaurar atos originais. Eliade explica que, no tempo mítico, a regressão ao caos, por qualquer motivo, leva a uma futura cosmogonia e à possibilidade de um novo humano.

Poder-se-ia dizer que, para os primitivos, o Fim do Mundo já ocorreu, embora deva reproduzir-se num futuro mais ou menos distante. (...) os mitos cataclísmicos são extremamente difundidos. Eles contam como o Mundo foi destruído e a humanidade aniquilada, com exceção de um casal ou de alguns sobreviventes. Ao lado dos mitos diluvianos, outros relatam (...) tremores de terra, desabamento de montanhas, epidemias etc. Mas a imersão total da Terra nas Águas ou sua destruição pelo fogo, seguida pela emersão de uma Terra virgem, simbolizam a regressão ao Caos e à cosmogonia (ELIADE, 2016, p. 54).

Como veremos, o caos mítico, os mitos escatológicos, o arquétipo da morte e o mitema do recomeço (presente na refundação do mundo e da humanidade¹²) são sintomas de um imaginário do pandêmico que inflama um cinema febril dedicado a surtos, epidemias e pandemias. Esses conteúdos oferecem sentidos e motivação simbólica a cenas, falas, grafismos e ações que fazem referência à desorganização caótica e à mortandade em contextos de crise sanitária.

¹¹ Conforme Eliade (1992a), o mito do eterno retorno permite a volta simbólica do homem arcaico ao início perfeito das origens, ao começo sagrado que é modelo de todas as continuidades. Esse retorno mítico atualiza-se pelos ritos que dão periodicidade a repetições dos acontecimentos originais ocorridos no *illud tempus* (no tempo sagrado e primordial que acolhe o ato mítico fundante). Entre os arcaicos, as ações cotidianas mais importantes (nascimento, morte, caça, pesca, plantação, colheita, alimentação, cura, passagens etc.) são repetições dos primeiros atos sagrados que lhe serviram de modelo.

¹² Outros filmes que constituíram a primeira versão do *corpus* de pesquisa declinam quanto a saídas positivas para epidemias e pandemias, guardando relação com certos mitos que descrevem o ocaso total do mundo, da humanidade e dos tempos, sem chance de reinício. São longas sem previsão de recomeço do mundo, da civilização ou de populações (por vacina, cura ou tratamento) *Mortos que matam* (1964) e *Mangue negro* (2008). Já *A noite dos mortos-vivos* (1968), *Extermínio* (2002), *Os 12 macacos* (1995) descrevem grandes devastações humanas (em uma cidade, em um país ou no mundo todo), sugerindo um reinício é errático, lento, beirando o impossível, como comprovam os filmes que dão sequência as suas histórias. O estudo desses títulos não está contemplado neste artigo por falta de espaço.

Caos e refundação de mundo em filmes sobre pandemia

A destruição mítica do mundo e dos humanos simboliza universalmente o desequilíbrio total de um Cosmos, permitindo a reinstalação do Caos e sua posterior reorganização cosmogônica. Nesse novo equilíbrio, a regeneração apoteótica do mundo e da humanidade salienta a reprodução do ato criativo original. Trata-se mesmo do tema mítico do recomeço, afinal “[...] os cânones mitológicos de todas as civilizações repousam na possibilidade de repetir o tempo” (DURAND, 2012, p. 283).

Em certas mitologias, esse reinício só é possível porque os deuses continuam a existir após o fim do mundo e da humanidade, possibilitando sua recriação por decisão e força divinas. Narrativas míticas sobre o fim e o ressurgimento do mundo e dos humanos são comuns entre o povo das Ilhas Carolinas, os Andamaneses indianos, os norte-americanos Maidu, os Astecas e os Guaranis – os quais, após a destruição da Terra pelo fogo e pela água, partirão em busca da “[...] Terra Sem Males, espécie de Paraíso Terrestre situado além do oceano” (ELIADE, 2016, p. 56).

Entretanto, Eliade (2016, p. 58) lembra que “[...] desses mitos de uma catástrofe final (...) surgiram e se desenvolveram os movimentos proféticos (...) das sociedades primitivas contemporâneas”. Essas novas culturas cancelam a repetição cíclica contínua dos atos divinos originais para destacar uma única e perfeita recriação, salientando assim concepções messiânicas nas quais se definem um escolhido e seus seguidores fiéis que habitarão um novo mundo paradisíaco. Na escatologia apocalíptica judaico-cristã, o fim de nosso mundo imperfeito será único e o Cosmos que ressurgirá será idêntico ao Cosmos original, mas purificado, celestial, justo e pacífico. Esse paraíso restaurado será então eterno. Porém, para adentrá-lo os humanos serão julgados conforme o valor religioso de seus atos. “Não se trata mais de uma regeneração cósmica implicando igualmente a regeneração de uma coletividade (ou da totalidade da espécie humana). Trata-se de um Julgamento, de uma seleção: somente os eleitos viverão em eterna beatitude” (ELIADE, 2016, p. 62).

O retorno do Caos mítico, as narrativas escatológicas e o arquétipo da morte alinhados ao mitema do recomeço são sintomáticos de um imaginário do pandêmico que contamina os filmes estudados. Neles, a trama narrada destaca algum tipo de salvação prevendo o controle de crises de saúde pela descoberta de vacinas, tratamentos ou cura. Nesses contextos, o restabelecimento da ordem e a reorganização social, política e econômica se torna possível. Porém, em alguns casos a desconstrução caótica amplifica discursos que atribuem a origem epidêmica e um suposto fim do mundo e da humanidade à punição divina por erros ou pecados cometidos pelo homem, a quem algum deus decide punir.

Em *O Sétimo Selo* (1957), o cavaleiro Antonius Block retorna das Cruzadas e encontra sua terra natal assolada pela peste bubônica. Ao se deparar com a Morte, ele lhe propõe um jogo de xadrez para

ganhar tempo e, assim, tentar compreender o sentido da vida, sua relação com Deus e com os outros. Em seu filme, Ingmar Bergman retrata o cenário apocalíptico do final da Idade Média¹³ destacando dificuldades sociais, o medo da doença ou da morte, e o temor de uma suposta vingança de Deus contra os homens. Por outro lado, sublinha a desconfiança deles sobre Seu silêncio diante do horror absoluto e do clima macabro da época. Assim, o arquétipo da morte rege o filme. Sua imagem arquetípica se traduz em personagem enquanto seu sentido pulsional ameaçador perturba todos os corpos, se materializando nas lesões cutâneas, nas manchas escurecidas e nos mortos. Personagens dizem que “a praga caça a terra”, “causa abscessos” e “morte súbita”.



Figura 1: No alto, artista pinta a Dança da Morte em *O Sétimo Selo*. No centro, procissão de fanáticos. Abaixo, a Dança da Morte na colina.

Com sua foice afiada, a Morte ceifa os campos da vida, desequilibrando o Cosmos simbólico do contexto fílmico. Um comerciante reclama de suas dificuldades financeiras e avisa sobre o perigo do contágio desenfreado: “A praga está atacando em todos os lugares. Pessoas estão morrendo como moscas. Não posso vender nada. É o Dia do Julgamento, e os malditos homens... As pessoas estão loucas. Elas fogem e levam a praga com elas”. Seus interlocutores dimensionam o clima caótico e o temor coletivo informando que “muitos têm se matado ateando fogo a si”. Mais contundente é o relato do artista (Figura 1) que pinta um mural em uma igreja representando a pandemia, os doentes, os mortos e a Dança da Morte¹⁴ – quando ela leva consigo os condenados em seu derradeiro momento. O artista diz:

“Ela dança com eles. (...) Você devia ter visto os abscessos...”

¹³ Conhecida como Grande Peste ou Peste Negra, a pandemia bacteriana que assolou o medievo foi uma das mais devastadoras já registradas, tendo provocado pelo menos 25 milhões de vítimas na Europa em 1351, conforme Machline (MUNDO ESTRANHO, 2018). Já Drauzio Varella (2013) explica que de 1347 a 1351, a peste dizimou metade da população europeia. “Embora haja desacordo, as estimativas são de 75 a 200 milhões de mortes”, diz, completando que a população mundial de 450 milhões de pessoas teria caído para 350 a 370 milhões. Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt (2006) debatem a questão em *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*.

¹⁴ Entre os temas macabros da Baixa Idade Média que se alastraram da música e do teatro à pintura e gravura, aquele que remete à constante presença da morte é dos mais comuns. Nesse âmbito, a Dança da Morte torna-se um motivo artístico-cultural recorrente especialmente nas artes visuais, como em ilustrações ou em painéis em igrejas e cemitérios. Nesse bailado funesto, simboliza-se a chegada inadiável da morte – representada geralmente como um esqueleto mórbido que conduz todas as pessoas para o fim em passos ritmados, sejam homens ou mulheres, adultos ou crianças, ricos ou pobres, crentes ou não. José Carlos Gimenez (2011) explica que a Dança da Morte, ou Dança Macabra, muito comum entre os séculos XIV e XV, ecoa a fragilidade do homem perante a finitude independentemente de sua condição no mundo. Também ressoa o milenar medo da morte, as apreensões decorrentes do adoecimento e a aversão ao cadáver em geral (e aos corpos em decomposição em particular), sublinhando as muitas angústias no contexto pandêmico da Peste Negra e da fome generalizada.

Os membros se enrolaram todos. Eles tentam cortar as agitações. Mordem as próprias mãos. Rasgam e abrem as veias, gritam em agonia. (...) As pessoas pensam que a praga é uma punição de Deus. Multidões vagam pela terra chicoteando uns aos outros para agradecer ao Senhor. É uma visão horrível. Você quer se esconder quando eles passam”.

O personagem refere-se ao fanatismo religioso (Figura 1) que varre vilarejos, subjugando pessoas em um contágio psíquico¹⁵ que piora o contexto caótico ao evocar narrativas escatológicas. Em uma cena marcante, um líder messiânico revela a face extrema da religiosidade ao declarar o homem como origem dos pecados. Ao mesmo tempo, arregimenta fiéis em sua procissão de autoflagelo e martírio:

“Deus está nos punindo. Devemos todos perecer pela Peste Negra. Essa talvez seja sua última hora. A Morte está atrás de você. Sua foice brilha sobre suas cabeças. (...) Vocês sabem, idiotas, que estão para morrer? Estão condenados! Senhor tenha piedade de nós, pecadores. Não vire Sua face. Pelo bem de Seu filho, Jesus Cristo”.

A sensação de hecatombe, decorrente não apenas da mortandade de um grande número de pessoas, mas também da própria experiência medieval de morte coletiva, reforça simbolicamente a finitude opressora e amplia a angústia humana (*“a Morte está atrás de você; sua foice brilha sobre suas cabeças”*), ressaltando também a punição divina (*“Estão condenados! Senhor tenha piedade de nós, pecadores. Não vire Sua face”*).

Outra prática perversa do fanatismo religioso frente ao caos e à mortandade é a condenação e imolação de mulheres. Conforme um guarda, personagem do filme, a jovem presa por ele é associada ao diabo, pois “teve contato carnal com o demônio”. Ele diz: “Agora ela está na fogueira. (...) Dizem ser ela a causa da praga”. O filme, assim como a historiografia, destaca que, no desequilíbrio sociocultural caótico do medieval provocado pela peste, em que tudo morria ou estava a morrer, as mulheres corriam ainda mais risco quando acusadas de bruxaria e pactos demoníacos, tendo finais violentos por mãos masculinas.

Com o inimigo invisível levando a Morte Negra a multidões, a passagem final dos personagens principais não tarda. Seis deles encontram o ocaso em grupo, incluindo o cavaleiro Block. Todos dançam com a Morte no alto de uma colina (Figura 1), como percebe o ator Jof. Sensitivo, Jof já havia tido uma visão bucólica da Virgem Maria caminhando no bosque com o Menino Jesus. Depois teve um relance das trevas, quando testemunhou a Morte jogando xadrez com o amigo cavaleiro. Com isso, o ator decidiu partir com sua família, deixando para trás o perigo iminente. Jof, que só reencontraria o grupo em sua visão da Dança Macabra na colina, havia sentido a presença da Morte junto a Block, escapando dela em salvação – algo que o cavaleiro incrédulo e questionador (*“Por que Ele tem de se esconder em uma*

¹⁵ O termo *contágio psíquico* tem origem nos estudos de psicologia analítica de Carl Gustav Jung. Malena Contrera e Leonardo Torres, que abordam o contágio psíquico no contexto comunicacional, o descrevem como possessões coletivas por elementos arquetípicos e conteúdos imaginários, “[...] os quais emergem do inconsciente coletivo em momentos de forte comoção e afetação geral” (2017, p. 11).

neblina de vagas promessas e milagres invisíveis?”) não consegue. No Caos mítico que move *O Sétimo Selo*, os condenados (por ação bacteriana, pecado ou decisão divina) transitam da escatologia à morte, porém aos puros (saudáveis, predestinados ou conectados ao sagrado) é dada a possibilidade de seguir adiante no trabalho de refundação de um mundo pós-pestes.

Epidemia, um *blockbuster* do cinema catástrofe repleto de ação, aborda a disseminação de um vírus fictício na Califórnia depois que um macaco africano contrabandeado atacou dois homens. Similar ao ebola¹⁶, o surto de motaba sobrecarrega o sistema hospitalar de uma cidade, multiplicando o número de doentes e mortos. Uma quarentena é imposta pelas Forças Armadas. Postos de controle, zonas interditas e toque de recolher não impedem a revolta de pessoas, que acabam fuziladas. O Caos simbólico contamina a narrativa fílmica, se dando a ver na desestruturação sistemática da região atingida. O médico militar Sam Daniels alerta sobre a mortalidade do vírus e age para controlar o surto, enfrentando um general que se contrapõe ao protagonista salientando um “desejo mórbido de encarar o fim do mundo”. O Caos e a morte desencadeiam sentidos escatológicos no processo pandêmico do filme. Em uma sequência que se passa no Zaire, um xamã considera a doença um castigo dos deuses, que acordaram de seu sono¹⁷ quando os homens começaram a cortar as árvores¹⁸. Porém, entre o Caos e o fim do mundo surge a promessa de salvação: a equipe de Daniels desenvolve um soro imunizante que leva à cura, permitindo a regeneração do mundo e da humanidade – representados na população da cidade atingida. Como vimos, na perspectiva dos Estudos do Imaginário não importa a literalidade entre as narrativas míticas e fílmicas, mas sim o simbolismo das imagens e dos sentidos que, presentes no mito, inspiram a obra cinematográfica. Portanto, em *Epidemia* o mitema do recomeço também está atuante, transformando Caos em Cosmos e permitindo assim o reinício de tudo.

Filhos da esperança (2006) também prevê o recomeço da humanidade, e de forma literal. No filme, uma misteriosa doença tornou todas as mulheres inférteis e provocou o aborto em grávidas, impedindo a reprodução humana em um mundo altamente povoado e ambientalmente degradado. A pandemia levou o caos social, político e econômico às grandes metrópoles. Mesmo tendo se tornado um

¹⁶ O *Zaire ebolavirus*, causador da Doença por Vírus Ébola (DVE), apresenta taxa de letalidade acima de 60% em casos diagnosticados. O vírus foi descrito a partir de uma epidemia registrada em 1976, com focos na região do Zaire (atual República Democrática do Congo) e ao sul do Sudão. O ebola tem causado surtos no continente africano até hoje. Ver Landi; Bittencourt; e Moehlecke (2014).

¹⁷ É curiosa a referência do xamã ao sono dos deuses, que acordam quando incomodados ou invocados. Segundo Eliade (1992b), em diversos mitos os seres supremos afastam-se dos homens, tornam-se *dei otiosi*. “Depois de terem criado o Cosmos, a vida e o homem, sentem uma espécie de fadiga, como se o enorme empreendimento da Criação lhes tivesse esgotado os recursos. Retiram-se (...), deixando na Terra um filho ou um demiurgo para acabar ou aperfeiçoar a Criação” (p. 61). Todavia, deuses auto-exilados são invocados pelos homens em tempos de calamidade. “Em casos de aflição extrema, quando tudo foi tentado em vão e, sobretudo, em casos de desastres provenientes do Céu – seca, tempestade, epidemia –, os homens voltam-se para o Ser supremo e imploram-lhe. Esta atitude não é exclusiva das populações primitivas” (p. 63).

¹⁸ Conforme o Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente, doenças transmitidas de animais para pessoas estão em ascensão e pioram quando *habitats* selvagens são destruídos pela atividade humana. A degradação do meio ambiente incita e diversifica doenças, pois assim patógenos acabam se espalhando facilmente da natureza para rebanhos e humanos. Ver UNEP (2020).

Estado policial, instável, carente de empregos e de alimentos, o Reino Unido se mantém o destino preferido de refugiados. Porém, todos os imigrantes são declarados ilegais e encarcerados em conflituosos campos de concentração. Em Londres, a adolescente imigrante Kee surge grávida, tendo de ser levada pelo burocrata inglês Theo Faron para a segurança oferecida pelo grupo ativista *Human Project*. Na vertiginosa crise britânica, rebeldes, ataques terroristas e seitas fanáticas se multiplicam. Em uma rua, um líder messiânico anuncia que “a infertilidade é punição divina”. E completa: “Terremotos! Poluição! Doenças e fome! Nossos pecados despertaram a ira de Deus, e Ele nos tirou o presente mais precioso que nos deu”.



Figura 2: Acima, Kee grávida em *Filhos da Esperança*. Ao centro e abaixo, Theo, Kee e seu bebê provocam um momentâneo cessar-fogo.

Entretanto, a capacidade fisiológica de gerar a vida (ou essa graça divina, conforme o personagem acima) está mantida em Kee (Figura 2). Ela é a chave (*key*, em inglês), elo perdido biológico que concede uma segunda chance à humanidade e ao mundo mediante a recriação simbólica de ambos. Assim, a personagem potencializa uma nova cosmogonia. Do ponto de vista do imaginário o motivo é nítido. Kee é impregnada pelo arquétipo da Grande Mãe, paralelo simbólico da Mãe Terra fecunda (ou Géia na mitologia grega¹⁹). Kee é *mater*, pois desempenha tanto a função de mãe quanto veicula o simbolismo da fertilidade – origem da vida, da nova humanidade, de um novo mundo. Em uma cena ocorrida em uma região de natureza bucólica, Kee mostra a Theo que está grávida, exibindo o ventre nu em meio a terneiros paridos por vacas leiteiras em um estábulo. Nesta cena, a celebração da fertilidade materna

se mistura com uma ode à fecundidade da Terra e aos seres que nela habitam, evidenciado o próprio arquétipo da vida que anima a Terra e os seres. Porém, as

ordenhadeiras mecânicas estão secas. Não há leite, o alimento arquetípico por excelência. O vazio lácteo

¹⁹ Géia é símbolo da fecundidade feminina e da função materna, amplamente identificada ao arquétipo da Grande Mãe. Sendo essa Mãe-Terra a própria natureza fértil, suporte da vida, ela “[...] concebe todos os seres, as fontes, os minerais e os vegetais” (BRANDÃO, 1986, p. 185). Na *Teogonia*, Hesíodo (1995) conta que a própria Géia gerou Urano, o Céu, que a cobre desde o primeiro dia. Dessa constante união tem origem a primeira geração divina, composta por Hecatonquiros, Cíclopes, Titãs e Titânidas. Em verdade, a associação simbólica entre a Grande Mãe, a Mãe Terra e o planeta Terra transcende mitologias e cosmovisões. Recentemente, bispos da CNBB citaram a natureza como “mãe terra” em uma carta que critica o governo de Jair Bolsonaro. A expressão retoma o termo usado pelo Papa Francisco em carta endereçada ao presidente da Colômbia, no dia 05/06/2020, por ocasião do Dia Mundial do Meio Ambiente. Ver Ortiz (2020).

remete à infertilidade de todas as outras mulheres e à esterilidade de uma Mãe Terra exaurida, poluída, maculada pela ação tecno-industrial do homem, fazendo despontar a coincidência opositora do arquétipo da morte. Nesta cena e na sequência final, vida e morte entram em dualidade simbólica complementar. Após dar à luz uma menina em um campo de concentração conflagrado, Kee e a bebê fazem cessar o violento combate por alguns minutos, enquanto fogem passando entre homens armados e hipnotizados pelo choro da criança (Figura 2). O conflito armado recomeça em seguida, porém mãe e filha são levadas por Theo à proteção do *Human Project*, onde juntas poderão consolidar as promessas simbólicas de renovação da espécie e de refundação de mundo.

A presença do Caos mítico, os efeitos da escatologia e o mitema do recomeço também se fazem sentir em *A última esperança da Terra* (1971), a segunda versão cinematográfica do livro *Eu Sou a Lenda*, de Richard Matheson. No filme, uma pandemia catastrófica devasta o mundo após uma guerra bacteriológica entre Rússia e China. Nos Estados Unidos, o jornal da TV diz que um bacilo passou a matar pessoas em minutos. O jornalista parece narrar o fim dos dias:

“As fundações da civilização estão começando a ruir sob o terrível assalto do horror há tempos temido: a guerra bacteriológica. Seria o fim da era do homem tecnológico? É a conclusão de todo o nosso passado? Da ciência? Da conquista super-humana do espaço-tempo. Da era da roda? Nós fomos avisados sobre o juízo final. Está aqui agora na forma de bilhões de bacilos microscópicos. Esse é o fim”.

Novamente, o Caos desestrutura um estado cósmico e ordenado de coisas, reacendendo narrativas escatológicas. Em uma Los Angeles arrasada, o cientista Robert Neville precisa enfrentar uma seita supremacista e apocalíptica composta por mutantes infectados enquanto tenta salvar um grupo de jovens sobreviventes. Mesmo imune ao bacilo causador de cegueira na luz, albinismo, feridas, psicose e torpor, Neville tem dificuldades em enfrentar as loucuras do líder fanático Matthias. Segundo o antagonista, a pandemia que aniquilou a humanidade e destruiu o mundo foi reflexo da ação perniciosa dos homens, responsáveis pelo fim da era das máquinas e das armas. Para Matthias, surge agora um novo mundo, livre dos humanos. Ao capturar Neville, ele descreve ao seu grupo o desprezo que sente por humanos e seu mundo já morto:

“Ele tem as marcas? Não. Vocês o vêem como éramos antes do castigo. Antes de recebermos a graça. Vocês vêem caídos aí os restos dos cientistas, banqueiros, homens de negócios, os usuários da roda²⁰. Usaremos as ferramentas da roda como ele faz? Não. Ele faz parte da Família? Não? Então o que ele é? O mal, perverso. Ele é parte da morte. Não tem lugar para ele aqui. Ele fede a óleo e circuitos elétricos. Ele é obsoleto. Você está descartado! Você é o refugio do passado!”.

Matthias quer matar o último homem na Terra para assim destruir o que resta de vivo em um mundo condenado. Com isso, poderá encerrar de vez um período caótico para dar início a uma nova era

²⁰ O personagem se refere às estruturas do sistema capitalista do mundo ocidental.

cósmica, a uma nova ordenação, a um novo mundo para si e para os seus. Matthias consegue aniquilar Neville, mas o cientista passa o soro imunológico que desenvolveu aos jovens sobreviventes, que partem para uma montanha (*mágica*²¹) onde poderão viver o reinício das origens todas – um recomeço purificado longe da seita, longe da doença e do mal. Nesse novo Cosmos surge um novo mundo, um Paraíso Perdido agora reencontrado exatamente como Neville havia prometido: “Algum lugar que ninguém se importe, em um rio que ninguém represou, em uma montanha onde ninguém construiu uma estrada, onde tudo que fizermos será pela primeira vez”. Na ocasião, um jovem respondeu: “Como o princípio do mundo. Começando tudo de novo no Jardim do Éden. Dessa vez sem nenhuma serpente maldita”. O mitema do recomeço inflama o longa, aqui em um traçado paradisíaco e livre da tentação do pecado original.

Eu sou a lenda (2007) atualiza novamente a história narrada em livro por Matheson. Neste filme, o fictício *krippin virus*, mutação do vírus do sarampo cujo nome se assemelha a *creeping*, algo como arrepiante ou assustador em inglês, tem 90% de letalidade. Sua transmissão se dá pelo ar ou por contato com sangue e fluídos contaminados. A pandemia mata 5,4 bilhões de pessoas em três anos, provocando a destruição de famílias, sistemas, instituições, sociedades e governos. O Caos mítico move o colapso global diegético. Apenas 1,2 milhão de pessoas são imunes, enquanto 588 milhões estão infectadas. Esses doentes que não morreram acabaram mutando, tornando-se criaturas mortíferas, sensíveis à luz, desprovidas de pêlos e pigmento. Eles caçam os sobreviventes imunes, como Robert Neville, o último homem vivo em uma Nova York destruída. Na paisagem caótica, cartazes questionam: “Deus ainda nos ama. Nós ainda amamos Deus?”. A dúvida alinha a angústia humana a sentidos escatológicos para inquirir uma salvação divina que não se confirma. Mas Neville não se preocupa com deuses. Caça infectados durante o dia e se protege deles em sua casa-laboratório à noite. Incansável, faz experimentos com os indivíduos capturados em busca de vacina ou cura para a condição vampiresca, mas nada dá resultado. Neville sofre o inferno por ter perdido sua família e grande parte da humanidade para o vírus, e sente-se pior por ser incapaz de deter a doença.

Porém, tudo muda com a chegada de Ana, uma sobrevivente que escuta o chamado de Neville pelo rádio, mas que na verdade busca um refúgio para pessoas sadias localizado no interior do país. Neville duvida que um santuário redentor assim seja possível. Para ele, é como se o fim do mundo se atualizasse a cada noite em um pesadelo de trevas contínuas povoado por vampiros. Ana faz um contraponto espiritual ao protagonista, vislumbrando uma saída luminosa. Em duas cenas, ambos discutem questões sobre fé e ciência, o divino e o humano. Contra todas as evidências científicas e probabilidades, Ana *sabe* que há refúgio, pois ela diz escutar os planos de Deus. Para Ana, a conexão com o sagrado depende da crença e

²¹ Conforme Eliade (2002), em diversas mitologias a imagem simbólica da Montanha Mágica, assim como as imagens do Pilar do Mundo, do Eixo Cósmico ou da Árvore Cósmica são símbolos do “centro do mundo” de uma cultura. Esse centro não é geométrico ou matemático, mas um centro simbólico, um local sagrado por excelência, lócus da criação do mundo daquela civilização. O pico da montanha simboliza o umbigo da Terra, ou seja, o ponto onde começou a criação. Em muitas culturas, a criação do homem, réplica da cosmologia, também aconteceu nesse ponto central.

da escuta. Segundo a personagem, essa escuta mítica permitiu que Deus a levasse até Neville, para que juntos partissem em busca de salvação, à procura de um novo mundo de acolhimento, longe do perigo, da doença e da morte. Depois que a casa de Neville é atacada e destruída por vampiros, os protagonistas pegam a estrada em direção ao refúgio, buscando um novo paraíso na Terra. Seguindo a tradição de Neville, Ana grava uma mensagem de rádio em apoio a outros sobreviventes: “Você não está sozinho. Há esperança. Continue escutando”.

O universal desejo de volta ao Paraíso Perdido, sendo esse o retorno primordial ao momento perfeito, original e puro, também marca *Juízo Final* (2008). Se a escatologia está implícita no título da produção²², a imagem do Caos e o sentido mítico do fim do mundo também animam roteiro, direção, arte, atuações e fotografia. Na trama, o *reaper virus*²³ mata centenas de pessoas em Glasgow, na Escócia, em poucos dias. Para conter a transmissão, o governo britânico fecha o país levantando um muro de 29 quilômetros, interditando estradas e bloqueando acessos marítimos. No dia do fechamento da Escócia há um grande conflito. Uma multidão força a passagem para a Inglaterra. Em um cartaz lê-se: “É o fim do mundo”. A descoberta de um infectado na multidão provoca ofuzilamento de pessoas por soldados ingleses, mas uma mãe consegue colocar sua filha, Katherine, em um helicóptero de resgate. A menina leva consigo o endereço da casa onde nasceu, epicentro de seu próprio Cosmos. Isolada, a Escócia se degrada terrivelmente, porém alguns sobreviventes se mostram imunes ao vírus. Com o país destruído, sem governo e organização, nasce uma sociedade punk-medieval e violenta. Habitando escombros ou castelos, sofrem com doenças e a fome. O canibalismo se torna uma prática. Por ter bloqueado a Escócia, a Inglaterra torna-se pária da comunidade internacional. Como consequência, a instabilidade social e o desemprego recorde geram uma crise sem precedentes.

Trinta anos depois, o Caos mítico que imperou na Escócia por três décadas lança sua sombra sobre a Inglaterra quando um surto do *reaper virus* se espalha por Londres, causando sensíveis desequilíbrios. Somente o sangue de escoceses imunes poderá conter a epidemia inglesa, de modo que o governo seleciona para a missão sua melhor combatente: Katherine, que agora poderá conhecer o local onde nasceu. Após superar três antagonistas em Glasgow, Katherine entrega os anticorpos contra o vírus a autoridades de Londres, mas decide retornar para a casa que perdeu quando criança, na Escócia, onde se torna a nova líder de seu antigo povo. Não surpreende que a potência arquetípica heroica esteja energizando a personagem. Curioso, porém, é o movimento de retorno de Katherine a sua cidade natal após a missão. A protagonista entrega a possibilidade de vacina ou cura para barrar o processo viral caótico na Inglaterra, mas abdica da reorganização cósmica no contexto inglês. Não lhe interessa a

²² *Doomsday* no título original.

²³ *To reap* significa “ceifar”, “segar”, “colher”. O substantivo *reaper* leva a “ceifador” ou “ceifeiro”, enquanto a expressão *the reaper* denomina “a morte”. No filme, há referências a *the reaper virus*, ou seja, ao “vírus ceifador” ou ainda ao “vírus da morte”.

refundação de um mundo ao qual não pertence. Katherine reencontra o Paraíso Perdido em sua terra natal destruída. Essa volta para casa é dinamizada pelo retorno mítico, que lhe permitirá reorganizar seu próprio centro cósmico aos moldes de um Cosmos original, equilibrado desde o nascimento até a infância perdida. Refundar o mundo e reordenar seu lugar neste novo espaço-tempo equivale simbolicamente a reconstruir o lugar perfeito da origem para reencontrá-lo.

Se o Caos mítico irradia sentido simbólico a tantos filmes sobre surtos, epidemias ou pandemias, em *Ensaio sobre a cegueira* (2008) essa imagem do caos ligada à quebra dos contratos sociais também permite observações quanto à desumanização das pessoas. Baseado na obra de José Saramago, o filme de Fernando Meirelles narra uma epidemia de cegueira branca que atinge a população de alguma cidade de algum país não mencionado. Em poucos dias, o sistema organizador que integra indivíduos, Estado e governo se desfaz em uma caótica reação em cadeia diante da doença que afeta a visão, sentido fisiológico dominante na sociedade contemporânea. A situação se agrava quando a cegueira que atinge alguns personagens também desenvolve neles uma crescente miopia para o processo civilizatório. No decorrer da trama, assombrosos acontecimentos em um sanatório abandonado, transformado às pressas em local de quarentena, descrevem a falência humana em uma situação-limite.

Enquanto as circunstâncias se degradam com o acúmulo de cegos, sujeira e conflitos em um prédio vigiado por militares, dois grupos antagonistas se formam. Um agrupamento é pacífico, ordeiro, cooperativo e democrático. O outro, seu oposto. A ala de doentes autoritários assume o controle do local pela postura dominante, opressiva e humilhante, pelo discurso cortante e pela ameaça da força armada. Cegos pelo desejo de poder e controle, eles passam a comandar a distribuição de alimentos entregues pelo Estado instituindo um sistema tirânico pelo qual a ala subjugada deverá pagar pela comida. Quando os bens pessoais destinados às compras acabam, o grupo hegemônico exige que as mulheres se ofereçam em troca dos alimentos. Na primeira noite, uma delas é assassinada durante um estupro. A situação horroriza os oprimidos, especialmente a mulher do médico que atendeu o paciente zero, única pessoa do local capaz de ver. Durante um revide incendiário contra o grupo opressor, os doentes evacuam o edifício descobrindo que não há mais militares trancando o portão de saída. Não há polícia, bombeiros, médicos ou governo. O Estado caiu. Sua estrutura se desintegrou deixando em ruínas uma cidade por onde cegos vagam atrás de alimento.

Livro e filme destacam a ausência de empatia, solidariedade, fraternidade e humanidade em um contexto epidêmico de desequilíbrio total do estado de coisas. Nessa situação caótica, virtualmente todos sucumbem à intensa cegueira branca. Na perspectiva do imaginário, esse branco incapacitante é compreendido como uma das imagens simbólicas decorrentes do arquétipo da luz (DURAND, 2012, p. 146) que podem apresentar valorizações negativas, justamente como as imagens de luz implacável, iluminação arrebatadora, brilho ofuscante ou do branco intenso que cega. No longa, essa cegueira muito

branca e intensa invade os olhos e obscurece a mente de alguns personagens, incapacitando-os à vida comunitária, o que torna o percurso caótico ainda mais desolador. Porém, cumprindo a coincidência dos opostos que marca a dualidade do símbolo imaginário, um personagem anônimo do filme acaba destacando o semantismo positivo advindo da luz cegante, opondo-o justamente ao recorrente tema mítico do fim do mundo por castigo divino. A cena se passa no altar de uma igreja católica e começa com a fala do homem já em andamento:

“[...] que Deus está nos punindo. Não é isso que está acontecendo. Esse não é o modo de Deus. O que está acontecendo conosco me lembra o que aconteceu com São Paulo. Paulo costumava matar cristãos, perseguia-os. Mas o Senhor o converteu. E o cegou. É isso o que está acontecendo conosco?”.

O personagem refere-se à narrativa mítica do apóstolo que, antes de ser convertido, perseguia cristãos a caminho de Damasco e que ficou cego por três dias após ter uma visão de Jesus envolto em uma luz incandescente²⁴.

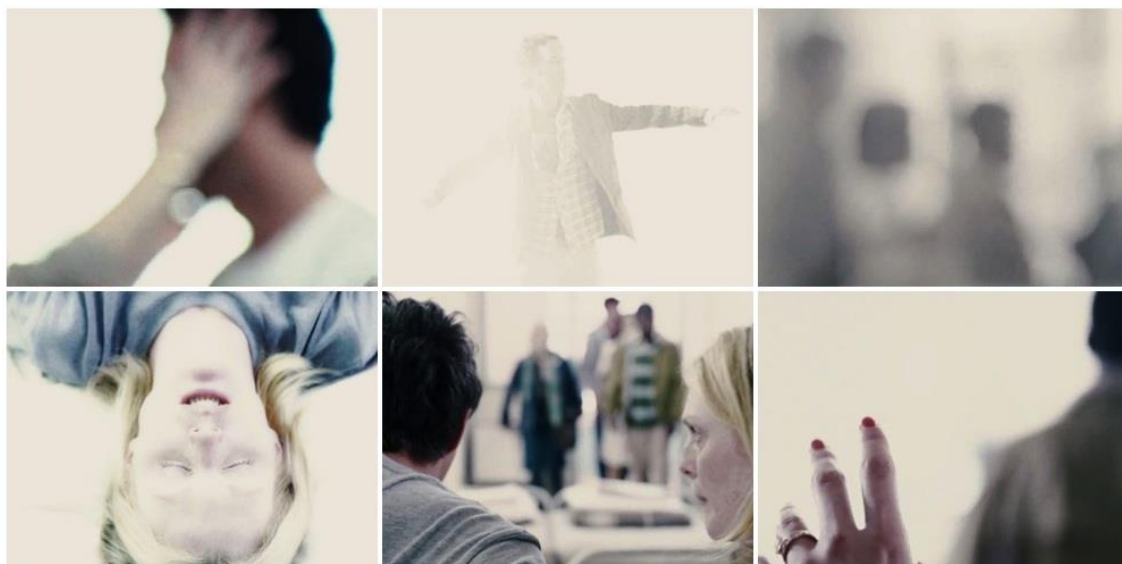


Figura 3: Branco intenso, brilho ofuscante e translucidez em *Ensaio sobre a cegueira*.

O sentido simbólico da luz branca que cega dinamiza tanto o roteiro quanto a fotografia, a montagem e os efeitos visuais do filme, marcados por soluções técnico-artísticas que exprimem visão turva ou perda de visão em planos com tonalidades esbranquiçadas, leitosas, sobreposições translúcidas, fusões e desfoques (Figura 3). Nesse Caos pandêmico simbólico muito alvo e cegante que envolve a narrativa fílmica, as privações (sanitárias, médicas, alimentares, afetivas, sexuais, assistenciais, político-administrativas, econômicas...) estimulam pulsões, interesses pessoais, agrupamentos por conveniências, desrespeito ao coletivo, condutas autocráticas, horrores autoritários e desumanização. Assim, a epidemia caótica imaginada por Saramago e vertida ao cinema por Meirelles também constela com a escatologia

²⁴ Ver Da Silva (2009).

mítica, pois destrói o mundo dos homens de forma avassaladora ao implodir os restos de uma humanidade supostamente civilizada. Já a cegueira branca sublinha que *enxergar* é uma faculdade biológica que permite ao corpo simplesmente perceber o mundo e os outros em função da luz, enquanto *ver* é uma opção cultural que permite ao sujeito a compreensão do mundo e dos outros sob um prisma iluminado.

Ao final da trama, refugiado no apartamento do médico e da mulher que tudo vê, o paciente zero volta a enxergar inesperadamente. A notícia surge como promessa de nova chance para todos os cegos, um recomeço após o fim do ciclo caótico que destruiu o mundo (dos personagens) dias antes. Um novo cosmos poderá agora se organizar. Porém, ao mesmo tempo, a mulher do médico, imune até então, vê esse novo mundo se apagar em uma névoa muito clara. Sua visão falha ofuscada pelo brilho intenso. Ela percebe que está ficando cega de uma cegueira branca.

Contágio (2011) também expõe falhas humanas em uma crise sanitária cujos sintomas remetem ao Caos mítico e ao arquétipo da morte. Steven Soderbergh concebe um *thriller* realista para o febril roteiro de Scott Burns. Eficaz em antecipar uma situação pandêmica no antropoceno marcada por comércio internacional e viagens transcontinentais incessantes, *Contágio* destaca a disseminação exponencial do novo vírus (fictício) Mev-1, para o qual não há anticorpos. No filme, a paciente zero é uma mulher que volta doente de Hong Kong para Minneapolis (EUA). No dia seguinte, ela morre com grave encefalite. Todas as pessoas com as quais teve contato acabam infectadas e mortas, exceto seu marido imune. Com transmissão por fluídos corporais, surtos virais surgem em Tóquio, Chicago e Londres. Em poucos dias, a pandemia atinge as principais metrópoles do mundo, provocando 26 milhões de mortes ao final do contágio.

O filme narra tentativas de controle da pandemia e a busca por vacinas entre profissionais da Organização Mundial da Saúde, de governos e laboratórios. Paralelamente, o longa observa a degradação do sistema de saúde, a superlotação de hospitais, os saques a farmácias e mercados, bem como a disputa de multidões por cestas básicas. A par de todos os movimentos, um jornalista independente tenta evidenciar erros e desmandos de autoridades, mas acaba disseminando *fake news*, divulgando um remédio sem eficácia comprovada e dificultando a comunicação social.

Embasado cientificamente, livre de heroísmos e aventuras mirabolantes, *Contágio* descreve uma ampla desestruturação social provocada por um vírus mais agressivo que o SARS-CoV-2. No entanto, o filme não se aproveita disso para explorar o sensacionalismo. A figura mítica do Caos segue emanando sentidos simbólicos como em outros filmes, porém seus efeitos estético-narrativos sobre o longa apresentam maior impressão de realidade do que *Juízo Final*, *Eu sou a lenda*, *A última esperança da Terra* ou *Epidemia*. Em *Contágio*, isolamentos, fechamentos de portos, aeroportos e do comércio, interdições de rodovias, paralisação do transporte ou a falta de remédios e alimentos não são parte de um espetáculo cinematográfico, mas de uma trágica realidade diegética. E se a montagem imprime ritmo

acelerado de ações e informações na trama, a estética das imagens audiovisuais alinha fotografia, luz e direção de arte para ampliar sentidos. As cenas em laboratórios, escritórios médicos, farmácias e no restaurante (local do primeiro surto) são elaboradas com amarelos infecciosos e febris, delineando não apenas a doença purulenta ligada ao vírus, mas também certo enjoo, desilusão e estafa dos cientistas. Nos locais de quarentena, os gélidos azuis e um acinzentado funesto colorem tristemente a angústia, o abandono e a morte. Em *Contágio*, do Caos também surge um Cosmos. A possibilidade de refundação das sociedades atingidas pelo vírus mortal se dá pela descoberta de uma vacina.

Ao optar por soluções audiovisuais muito diferentes de *Contágio*, o filme *A gripe* (2013) se entrega a clichês de drama, suspense, ação, romance e catástrofe para esboçar uma narrativa contaminada pela escatologia mítica. No filme de Sung-su Kim, um grupo de imigrantes ilegais asiáticos é enviado a Bundang, na Coréia do Sul, dentro de um contêiner. Porém, um homem infectado pelo vírus letal H5N1 contamina todas as pessoas, que morrem presas no local. A doença respiratória, variante da gripe aviária, se espalha causando hemorragia e erupções cutâneas. São dois mil mortos a cada hora, com previsão de centenas de milhares de mortos no total. Ao fim do dia, um estádio de futebol torna-se um gigantesco crematório para pessoas mortas e vivas – doentes irreversíveis já descartados e lançados ao fogo.

A cena dantesca é a mais evidente entre as muitas sequências que exploram o caos, a desestruturação, a morte, a loucura e o sentimento de fim. Há confusão e acirramento social em hospitais, nas ruas e em centros de controle. Na saída da cidade, uma multidão tenta furar o bloqueio em direção a Seul, entrando em conflito com soldados das Forças Armadas, que disparam contra as pessoas. Bundang cai em seu próprio fim de mundo, porém o presidente do país anuncia a descoberta de uma vacina, prometendo a reorganização da cidade perdida e impedindo a fuga em massa de infectados. Por mais exageradas que sejam as escolhas fílmicas, elas decorrem da motivação simbólica irradiada por Caos, escatologia e refundação de mundo, sendo esses os sintomas de um imaginário do pandêmico.

Mais inusitado é *The Bay* (2012), que descreve uma desorganização caótica e a reorganização (micro) cósmica de mundo denunciando uma perversa maquinação político-econômica. O longa de Barry Levinson se aproxima do mockumentary, sendo mesmo uma ficção que se apresenta como filme-reportagem sobre uma epidemia parasitária fictícia que se abate sobre a cidade norte-americana de Claridge. Os acontecimentos ocorridos durante o 04 de julho de 2009 são narrados pela repórter Donna Thompson e ilustrados por vídeos do cinegrafista e de moradores. Naquele dia, pessoas começaram a ficar doentes por ação de um parasita mutante oriundo das águas contaminadas de Chesapeake Bay, onde escoam os dejetos de uma indústria de frangos.

O parasita causa erupções cutâneas e deterioração de tecidos. O animal do tipo isópodo come a carne humana de dentro para fora do corpo, até eclodir na pele, levando dezenas de infectados a superlotar o hospital local. O prefeito nega qualquer problema sanitário, as autoridades federais agem com

distanciamento e a polícia se mostra atônita. Os mortos, porém, começam a se acumular nas ruas. Ao final, os parasitas são exterminados com adição de cloro na água, permitindo a recomposição do mundo – simbolizado aqui no pequeno município. Porém, essa refundação do estado de coisas pós-fim caótico se alicerça no terreno da morte e do esquecimento, gerando um novo mundo simbolicamente motivado pelo próprio Hades da mitologia grega. A repórter Donna diz que autoridades locais compraram o silêncio dos moradores da cidade em um acordo judicial com a indústria aviária, fazendo com que a crise sanitária e os mortos fossem esquecidos. Nos mitos gregos, Hades, o cruel e implacável filho de Crono e Réia, é irmão de Zeus e senhor do mundo subterrâneo. Conforme Jean-Pierre Vernant (1990, p. 146), Hades também designa seu próprio território de trevas e de mortos, um "[...] reino das sombras, mundo do esquecimento". Hades seria mesmo um lugar infernal habitado por uma "[...] multidão anônima de defuntos esquecidos" (VERNANT, p. 84). Se o autor conclui que "[...] a morte se define como o domínio do esquecimento" (1990, p. 145), então as fundações da nova Claridge estão cravadas nas terras do mítico Hades.

Considerações finais

O novo coronavírus transformou hábitos e abalou estruturas sanitárias, sociais, políticas e econômicas pelo planeta, evidenciando as dificuldades enfrentadas por cientistas, equipes de saúde e por populações em geral. Nesse contexto, tornam-se mais evidentes as presenças nefastas do tempo opressor, da doença e da morte, além dos processos caóticos e ameaçadores que causam desequilíbrios e conduzem à ideia do fim.

Essas temáticas são elaboradas pela imaginação simbólica humana desde as culturas arcaicas, quando imagens, símbolos e mitos considerados sagrados propunham soluções mágicas para a compreensão do mundo e do humano. Como visto, há um entrelaçamento mítico entre as imagens do Caos desordenado e do Cosmos organizador que permite o surgimento de um mundo habitado pela humanidade. Porém, o tempo cansa, os deuses se afastam, os homens exaurem a Terra, as doenças ressurgem e os mitos escatológicos surgem para descrever o fim do mundo e os últimos dias da humanidade em processos destruidores e mortíferos ligados ao retorno mítico do Caos. No entanto, se o eterno retorno garante repetições e circularidades míticas, então desse Caos reinstalado surge um novo Cosmos, um mundo renovado, purificado, configurando um reinício tão perfeito quanto o começo original. Pois a função do sagrado e do mítico também é essa: permitir a volta simbólica aos bons tempos da origem, ao momento primordial, quando não havia doença, morte ou Caos, pois tudo era Cosmos e equilíbrio.

Essas antigas imagens, simbolismos e mitos constitutivos do imaginário antropológico amenizam ainda hoje nossas angústias, inspiram nossas condutas e irradiam sentidos que motivam produtos culturais

e midiáticos, como filmes. Aqui, tentamos demonstrar a onipresença do arquétipo da morte, do Caos mítico e de mitos escatológicos relativos ao fim do mundo como sintomas de um *imaginário do pandêmico* dinamizador de longas-metragens sobre surtos, epidemias e pandemias. Ao mesmo tempo, buscamos evidenciar que o mitema do recomeço é núcleo semântico redundante entre os filmes, contagiando as narrativas com o sentido da reorganização cósmica que refunda o mundo e a humanidade mediante a descoberta de vacinas, tratamentos e cura.

Referências

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAITELLO Jr., Norval. “As quatro devorações. Iconofagia e antropofagia na Comunicação e na Cultura”. *Anais XI Compós*. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_735.pdf.

BARROS, Eduardo Portanova; DE CARLI, Anelise Angeli; FANTINEL, Danilo. “Diferenças imagéticas. Considerações sobre a técnica e o símbolo no contexto comunicacional” em *Rumores* (USP), v. 10, p. 209-226, 2016.

BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, v. 6, n. 8, p. 64-78, 01 jul. 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega – Volume 1*. Petrópolis: Vozes, 1986.

CASSIRER, Ernest. *La philosophie des formes symboliques*. Paris: Minuit, 1972.

CONTRERA, Malena; TORRES, Leonardo. “Imaginário e contágio psíquico” em *Intexto*, Porto Alegre, UFRGS, n. 40, p. 11-22, set./dez. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201740.11-22>.

DA SILVA, Celso P. “Consequências da conversão de São Paulo” em *CNBB*, 11 de maio de 2009. Disponível em: <https://www.cnbb.org.br/consequencias-da-conversao-de-sao-paulo/>. Acesso em 26/02/2021.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário – introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Campos do imaginário*. Lisboa, Instituto Piaget, 1996.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos – Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins

Fontes, 2002.

_____. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992 a.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. *O Sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 b.

FANTINEL, Danilo. “Mitocrítica fílmica: uma proposta teórico-metodológica para a pesquisa em cinema” em *XXIII Encontro SOCINE*, 2020, Porto Alegre. XXIII SOCINE - Preservação e Memória Hoje - Anais de textos completos. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2019. v. 1. p. 273-279.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

GIMENEZ, José Carlos. “Danças Macabras: uma crítica social na baixa Idade Média”. *Revista Brasileira de História das Religiões*, Maringá, Ano IV, n. 11, p. 43-52, 01 set. 2011. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/30398>. Acesso em: 25 nov. 2020.

HESÍODO. *Teogonia – A origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

JUNG, C.G. *O Eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1978.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.

LANDI; BITTENCOURT; e MOEHLECKE. “Centro Colaborador OMS”. 2014. Disponível em: <http://www.fiocruz.br/omsambiental/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from%5Finfo%5Findex=31&infoid=669&sid=13>. Acesso em 26/02/2021.

LE GOFF, J.; SCHMITT, J.C. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le regard éloigné*. Paris: Plon, 1983.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o homem imaginário – Ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

MUNDO ESTRANHO. “O que foi a peste negra e quanta gente ela matou?” em *Superinteressante*, 18 de abril de 2011. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-a-pestes-negra-e-quanta-gente-ela-matou/>. Acesso em 26/02/2021.

ORTIZ, Brenda. “Bispos da CNBB assinam carta contra governo Bolsonaro: 'Desprezo pela educação, cultura e saúde nos estarrece’” em *G1*, 27 de julho de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2020/07/27/bispos-da-cnbb-assinam-carta-contra-governo-bolsonaro-desprezo-pela-educacao-cultura-e-saude-nos-estarrece.ghtml>. Acesso em 26/02/2021.

TORRANO, Jaa. *Teogonia – A origem dos deuses*. Estudo e tradução do texto de Hesíodo. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

VARELLA, Drauzio. “A peste negra” em *drauziovarela.com*, 22 de outubro de 2013. Disponível em:

<https://drauziovarella.uol.com.br/drauzio/a-pestes-negra-artigo/> . Acesso em 26/02/2021.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

Filmografia

A gripe (Flu), dir. Sung-su Kim, Coreia do Sul, 2013).

A última esperança da Terra (The omega man), dir. Boris Sagal, EUA, 1971).

Contágio (Contagion), dir. Steven Soderberg, Emirados Árabes Unidos e EUA, 2011).

Ensaio sobre a cegueira (Blindness), dir. Fernando Meirelles, Brasil, Canadá, Japão, Reino Unido, Itália, 2008).

Epidemia (Outbreak), dir. Wolfgang Petersen, EUA, 1995).

Eu sou a lenda (I am legend), dir. Francis Lawrence, EUA, 2007).

Filhos da esperança (Children of men), dir. Alfonso Cuarón, EUA, Reino Unido e Japão, 2006).

Juízo Final (Doomsday), dir. Neil Marshall, Reino Unido, EUA, África do Sul, Alemanha, 2008).

O sétimo selo (Det sjunde inseglet), dir. Ingmar Bergman, Suécia, 1957).

The bay (dir. Barry Levinson, EUA, 2012).



Zanzalá

Homepage da revista:

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



Para além da ciência e tecnologia: a ficção científica em *Battlestar Galactica* como operador de leitura do mundo contemporâneo na pandemia de Covid-19

Beyond science and technology: science fiction in *Battlestar Galactica* as a reading operator of the contemporary world in the Covid-19 pandemic

Lívia de Pádua Nóbrega¹
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Resumo

O artigo reflete sobre como temáticas provenientes da crise sanitária, social, política e econômica instaurada com a pandemia de Covid-19 se fazem presentes na ficção científica. A cartografia dos pontos de contato entre ficção e não-ficção evidencia a ficção científica como um espaço importante para a circulação, reflexão e discussão de temas que o desenvolvimento científico e tecnológico demanda para a sociedade, mas não apenas. Para além da abordagem da tecnociência, o gênero também se caracteriza como um lugar privilegiado para debater questões humanitárias e problemáticas globais como, por exemplo, o racismo e a xenofobia, entre outros. Para tanto, toma-se como objeto empírico a série estadunidense *Battlestar Galactica* (2004 – 2009). A capacidade metafórica do estilo, aliada ao diálogo com a contemporaneidade, configuram a ficção científica, de modo geral e *Battlestar Galactica*, de modo particular, como um operador de leitura de fatores universais e contextuais do mundo contemporâneo.

Palavras-chave: ficção científica; pandemia; COVID-19; ficção seriada; *Battlestar Galactica*.

Abstract

This article shows how themes that becomes from health, social, political and economical crisis established by the COVID-19 pandemic are present in sci-fi. The mapping of the contact points between fiction and non-fiction emphasizes the sci-fi as an important space for circulation, reflection and discussion of themes that scientific and technological development demands for society, but not only. In addition to the techno-science approach, the genre is also a privileged place to debate humanitarian issues and global questions as, for instance, the racism and xenophobia, among other matters. For that, this article uses as the empiric object the American series *Battlestar Galactica* (2004 - 2009). The metaphorical capacity of the style allied to the dialogue with the contemporaneity set the sci-fi, in general,

¹ Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais; Mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás; Jornalista pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás e Historiadora pela Universidade Federal de Goiás. E-mail para contato: liviapaduanobrega@gmail.com

and *Battlestar Galactica*, in particular, as a reading key of the universal and contextual factors in modern world.

Keywords: science-fiction; pandemic; COVID-19; serial fiction; *Battlestar Galactica*.

A pandemia de Covid-19: o que a ficção científica tem a ver com isso?

A questão é: quanto mais difícil for para reconhecer o direito do outro viver, mais crucial ele é [...] Um homem mau sente sua morte tão agudamente quanto um homem bom
(Elosha, *Battlestar Galactica*, Episódio 9, Temporada 4).

A conjuntura pandêmica da doença Covid-19, causada por um novo tipo de vírus do grupo Coronavírus, o SARS-CoV-2, desenvolveu-se a partir da China em dezembro de 2019, estendeu-se para o restante do mundo nos meses seguintes, permaneceu como um desafio para diversos setores sociais durante todo o ano de 2020 e reserva implicações para os anos subsequentes. A pandemia patenteou a atualidade, a importância e a legitimidade da ficção científica como um espaço importante para refletir e discutir problemáticas do mundo contemporâneo, para além da ciência e tecnologia.

Enquanto muitas obras abordam diretamente o tema da pandemia - como o filme *Contágio* (*Contagion*, Steven Soderbergh, EUA, 2011), que retrata a ruptura da ordem social frente à propagação de um vírus letal - a série estadunidense *Battlestar Galactica* (2004 - 2009) emerge como uma alegoria potente de uma ordem aparente, cujo equilíbrio é quebrado e o caos alastra seus efeitos na individualidade, nas sociabilidades, na saúde, política, economia e cultura. O estado de coisas é sintomático de como a constituição aparentemente sólida da sociedade, pode ver seus alicerces severamente impactados em pouco tempo por uma tensão que expõe suas contradições, revela consequências em quase todas as esferas e obriga indivíduos, sistemas sanitários e governos a se reconfigurarem.

A percepção encorajada pela expressão “ficção científica” relaciona o gênero à ciência e tecnologia. De fato, na ficção científica uma visão de mundo é circunscrita a partir da tecnociência, mas o estilo não se restringe a isso. Ele atua como uma espécie de bússola para navegar por questões que ecoam do campo problemático do desenvolvimento científico e tecnológico, mas vai além, produzindo metáforas sociais, culturais, políticas, econômicas e históricas. Eco (1989) recorda que a ficção científica é interessante não porque aborda prodígios tecnológicos, inclusive ela pode nem mesmo discorrer sobre isso, mas porque se apresenta como um esquema narrativo sobre a conjecturabilidade. O gênero interessa-se em observar que, certo tipo de desenvolvimento seja, de algum modo, verossímil. O estilo, portanto, é narrativa do possível, operando por meio de recursos como a verossimilhança, a suspensão da descrença e certo grau de didatismo, a fim de atingir, não a ciência em si, mas o efeito de ciência.

De acordo com Ott (2008), a ficção científica é inevitavelmente sobre a cultura que a produz: não apenas sobre outros planetas, mas sobre este próprio. A previsibilidade como traço da estrutura narrativa é mais seguramente caracterizada em obras mais próximas da divulgação científica – ainda que a ficção científica também possa ser pensada nesses termos - como, por exemplo, em “A próxima pandemia” (*The next pandemic*), quarto episódio da segunda temporada da série Explicando (*Explained*, EUA, 2018 – atual), que descreveu com precisão a pandemia atual; a minissérie inteiramente dedicada ao novo Coronavírus, também da Explicando e a série documental Pandemia (*Pandemic*, EUA, 2020), que mostra a corrida de cientistas em várias partes do mundo pesquisando vírus da gripe, agentes infecciosos, o preparo logístico para emergências sanitárias e a produção de vacinas.

Tais produções culturais midiáticas demonstram que, muito além de teorias conspiratórias, que por vezes acompanham as epidemias, alocando-as como criadas em laboratório para atender a algum objetivo, o potencial pandêmico de certos vírus é previsto e divulgado pela ciência por meio de seus órgãos e agentes. A ocorrência destas enfermidades acompanha o ser humano ao longo de sua história, como confirmam algumas entre as que se tornaram mais notórias, tais como a Peste Negra, Gripe Espanhola, Varíola, Poliomielite, Febre Tifoide, o Tifo, Cólera, Ebola e as Gripes Suína e Aviária.

A ficção científica envolve todas as ambiguidades que a expressão “ficção” (que pressupõe a dimensão inventiva) e “científica” (que alude aos rigores do método científico) sugere: um gênero que atravessa e é atravessado pela ciência, mas cujo compromisso é com a liberdade criativa. Ela delinea um espaço de criação, circulação e fruição que favorece, potencialmente, a reflexão e a discussão de informações não científicas sobre a ciência – conceito teorizado por Oliveira (2011).

Conforme a autora, o conhecimento produzido pelo relato ficcional carrega sentidos e não definições (OLIVEIRA, 2011). Para ela, a informação não científica sobre a ciência possui dupla natureza: científica e ficcional. Ainda segundo Oliveira (2011), ela não resulta da verificação pelo método, mas tem o potencial de gerar informações científicas, ainda que em termos criativos. De acordo com a autora, o saber circulante na ficção valida um tipo de conhecimento lúdico e ao evidenciar que esse não é exclusivamente científico, reconfigura saberes. Há um redimensionamento, tanto da ciência, quanto da ficção, ao ocupar as ambiências estéticas.

As metáforas sempre foram eficazes para alegorizar o que não poderia ser diretamente abordado, seja por interdito ou mesmo por necessidade criativa. Sobre as metáforas tecnológicas, Martins (1996) pondera que elas têm sido cruciais para a interpretação da humanidade. A distância entre o mundo dito real e os mundos narrativamente possíveis, capacita a ficção científica a especular, ao menos em tese, sobre qualquer coisa (CHOW-WHITE; DEVEAU; ADAMS, 2015).

Neste sentido, ao colocar em cena engenhos futuristas, viagens espaciais, manipulações do tempo, robôs avançados e outras formas de vida e subjetividade, a ficção científica aponta para referentes bem

mais comuns e modestos: a própria condição humana. Além de interrogações ontológicas universais, a ficção científica também se configura como lugar privilegiado no qual emergem simbolicamente anseios e receios humanos contextuais. Um exemplo da potência destas alegorias encontra-se na análise de filmes de terror estadunidenses por Kellner (2001), que observa como tais obras (re)apresentam medos humanos de determinados períodos históricos. Assim, ele periodiza três ondas de proliferação de películas de horror, sendo elas: 1930, após a Grande Depressão com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque; 1950, com o fim da Segunda Guerra Mundial e o clima de incerteza da Guerra Fria; 1970/1980, refletindo as transformações políticas dos Estados Unidos (EUA) e o mal-estar ocasionado pelas transformações socioculturais.

De acordo com Kellner (2001), os filmes de terror produzidos de 1930 a 1980, cada um ao seu modo, espelham ansiedades referentes a questões como: a possibilidade de declínio na escala social, perda da casa e de bens conquistados, desagregação familiar, instabilidade econômica, insegurança alimentar, violência, o desemprego, câncer, a explosão da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS) e as doenças decorrentes da expansão industrial, além de temores direcionados aos estrangeiros e a tecnociência. Em suma, preocupações com circunstâncias que evidenciavam a perda de controle sobre a própria vida e ameaçavam o estilo de vida americano.

Deste modo, animais, seres mágicos, fantásticos ou da esfera do ainda não possível, como os robôs conscientes, operam como superfícies de inscrição de significados, tanto de questões atemporais, como de apreensões de uma época. Cada momento histórico é pródigo em produzir criaturas que catalisam as aspirações e as inquietudes das mais diversas ordens, como os faunos, ciclopes, sátiros, fantasmas, vampiros, zumbis, as sereias, bruxas, fadas etc. Cada gênero simboliza os medos e as expectativas de um tempo e lugar a partir de suas características próprias. A ficção científica o faz por meio da radicalização das metáforas, predispondo ao estranhamento cognitivo perante o *novum* (SUVIN, 1972) para fazer pensar sobre o prosaico.

Já a fantasia é menos influenciada por este marcador contextual, apresentando um tempo desvinculado de historicidade. Em uma coletânea de entrevistas ao jornalista Plínio Apuleyo, o escritor colombiano Gabriel García Márquez tece uma colocação para diferenciar o realismo maravilhoso de suas obras da fantasia, que também cabe como uma distinção dessa em relação a ficção científica:

De repente compreendi que existiam na literatura outras possibilidades além das racionalistas e muito acadêmicas que tinha conhecido até então nos manuais do colégio. Era como se despojar de um cinto de castidade. Com o tempo descobri, não obstante que não se pode inventar ou imaginar o que der na telha, porque se corre o risco de dizer mentiras e as mentiras são mais graves na literatura que na vida real. Dentro da maior arbitrariedade aparente, existem leis. A gente pode tirar a folha de parreira racionalista, sob a condição de não cair no caos, no irracionalismo total. [...] Acho que a imaginação é apenas um instrumento de elaboração da realidade. E a fantasia, ou seja, a invenção pura e simples, à Walt Disney, sem nenhum pé na realidade, é a coisa mais detestável que pode

haver. [...] A diferença que há entre uma e outra é a mesma que há entre um ser humano e o boneco de um ventríloquo (MÁRQUEZ, 1982, p. 33-34).

Na fantasia não há a preocupação em justificar o porquê de as coisas serem como são. Assim, a magia torna-se o elemento primário para ancorar a realidade suprarracional. Já nos gêneros ficcionais nos quais a razão não é um artifício estruturante da narrativa, a recorrência a elementos não existentes ou não reconhecidos como tal é não apenas comum, mas esperada. No horror, por exemplo, incorporam-se elementos sobrenaturais ao invés de estritamente realistas.

No que tange ao fantástico, conforme Chiampi (1980, p. 53) “[...] a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida)”. O medo de quem frui em relação ao desconhecido é o que resulta no efeito de fantasticidade. A conduta de recepção emerge então como determinante, na medida em que, se objetiva atingir respostas emocionais, físicas e psicológicas.

Por fim, no que se refere ao maravilhoso, ainda segundo Chiampi (1980), há uma inversão entre o natural e o sobrenatural: as personagens desse tipo de história encaram o insólito com naturalidade. O extraordinário é visto como ordinário, enquanto o comum suscita assombro (CHIAMPI, 1980). A ficção científica e outros gêneros que podem ser considerados fronteirizos atuam, pois, de modos estruturalmente distintos. Isto faz com que, conseqüentemente, se destinem a formas de recepção igualmente diversas.

Battlestar Galactica

Battlestar Galactica é uma saga estadunidense cujo amplo universo ficcional é formado por séries, filmes, *webséries*, histórias em quadrinhos e jogos de videogame. No tocante a ficção seriada é composta por quatro séries: a original (*Battlestar Galactica*, Glen A. Larson, 1978); sua continuação (*Galactica*, Glen A. Larson, 1980); a refilmagem (*Battlestar Galactica*, Ronald D. Moore, 2004 – 2009) e o *spin-off* (*Caprica*, Ronald D. Moore; David Eick; Remi Aubuchon, 2010). O *remake* é a versão mais longa com quatro temporadas, enquanto as outras contam com temporada única.

No enredo destas quatro séries, Kobol é o planeta de origem da espécie humana. Após a sua divisão em 13 colônias, a Terra se dispersa das demais, fomentando lendas sobre a 13ª colônia perdida. A oposição entre humanos e robôs desencadeia os ataques às colônias, dispondo a humanidade sobrevivente em uma odisseia espacial em busca de um lugar habitável e seguro no cosmos. Assim, os remanescentes são liderados pelo comandante William Adama na nave *Galactica*.

Alguns pesquisadores e críticos culturais veem uma ligação deste modo de organização com o processo de colonização dos EUA pelos ingleses, que dividiram o país em 13 colônias. Outros ainda enxergam o tema das 12 colônias em busca da 13ª perdida como uma alusão à Bíblia com as 12 tribos de

Israel. Esta interpretação encontra respaldo no fundo moral judaico-cristão da série, esboçado já em sua criação em 1978. O criador deste universo fictício, Glen A. Larson, era membro de A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, cujos adeptos são popularmente conhecidos como mórmons devido ao Livro de Mórmon. Este livro teria sido organizado pelo estadunidense Joseph Smith Jr. a partir de textos gravados em placas de ouro relatando uma hipotética passagem de Cristo pelo continente americano; outros compilados de um profeta chamado de Mórmon e materiais textuais da lavra do próprio Smith. Tal conjunto de revelações teria ocorrido entre 1820 e 1830. O livro, junto a outras obras e a Bíblia, compõem o núcleo teórico elementar sobre o qual a religião se fundamenta. Sua teologia preconiza a restauração do cristianismo primitivo, incluindo a representação dos 12 apóstolos. Tanto a série original quanto a refilmagem contêm o Conselho dos 12 como um órgão deliberativo composto por representantes das colônias.

Dillon (2012) analisa os tropos religiosos e místicos da série de 1978 e da de 2004-2009 por meio do conceito de diáspora. De acordo com a autora, estudar estas narrativas a partir da noção de diáspora permite problematizar o imperialismo estadunidense como um elemento unificador de certo repertório de referências redundantes neste universo narrativo. Segundo ela, o seriado original retrata os novos inimigos que surgiram para os EUA com a Guerra Fria.

Nesta versão do programa, os robôs eram representados como a ameaça comunista em meio à atmosfera de desconfianças da Guerra Fria, quando ainda que o conflito nuclear não tenha ocorrido, sua possibilidade foi vivida diariamente durante quase 50 anos. A série dialoga com diversos elementos contextuais da Guerra Fria, sobretudo, o intervencionismo estadunidense, figurado em um *modus operandi* no qual os coloniais interferem nos conflitos de outros planetas, sempre no sentido de restaurar a ordem e seus ideais de civilidade.

A refilmagem, segundo Kaveney (2010), atualiza o que o autor denomina de paranoia, que a ficção científica teria cultivado desde o macarthismo dos anos 1950 com a chamada caça às bruxas entre os países capitalistas e socialistas. Percebe-se que, os coloniais, tanto da série original, como da refilmagem, assumem valores socioculturais e políticos estadunidenses e uma pressuposta missão de lutar por uma determinada ordem de mundo ameaçada por forças inimigas.

Enquanto na série original de 1978 o inimigo desponta como os países do bloco socialista, na refilmagem dos anos 2000 eles são atualizados na figura do estrangeiro. O *remake* é reconhecido como uma produção em profunda intertextualidade com o contexto do pós-onze de setembro de 2001 – os atentados da organização islâmica Al-Qaeda contra os EUA, que desencadearam políticas antiterroristas ao redor do globo na chamada guerra ao terror, culminando na invasão do Afeganistão a fim de derrubar o regime Talibã.

Conforme Leaver (2008), há na série refilmada uma ressonância imediata para a audiência

contemporânea com o onze de setembro. O diálogo entre a ficção e a história recente é figurado, inclusive em associações bastante diretas no seriado, convidando os telespectadores a refletirem sobre temas públicos de um acontecimento específico dos EUA, mas que ecoa a crise de valores democráticos atualizadas continuamente em todo o mundo e mais diretamente escancaradas pela pandemia.

Segundo Ott (2008), *Battlestar Galactica* trabalha nos detalhes da narrativa para garantir a identificação entre os criadores e o público. Em algumas das apropriações mais literais de eventos verídicos, nos interrogatórios os robôs são torturados e as personagens robôs são abusadas sexualmente. Ott (2008) entende as cenas nas quais os seres artificiais são interrogados como reflexos das táticas utilizadas pelos soldados estadunidenses na prisão de Abu Ghraib, durante a ocupação do Iraque e no campo de detenção da baía de Guantánamo, em Cuba.

Outras imagens pautam para os espectadores alguns debates ressonantes de discussões na esfera pública sobre o processo eleitoral dos EUA. Na refilmagem, em meio ao estado de exceção que se segue ao ataque dos robôs, a presidência das colônias passa a ser ocupada pela personagem Laura depois da morte do então presidente e de mais de 40 autoridades a sua frente na linha sucessória.

Conforme Stoy (2010), a chegada indireta de Laura à presidência revisita a contestada eleição do republicano George W. Bush contra o democrata Al Gore em 2000, quando Bush elegeu-se obtendo maioria de votos no colégio eleitoral, mas perdeu nos votos populares. Apesar de o expediente já ter ocorrido anteriormente nos EUA, foi a primeira vez em que o processo de contagem e recontagem de votos foi judicializado.

A controvérsia parece ter criado um precedente ideal no contexto do trumpismo. O debate foi revivido nas eleições estadunidenses realizadas durante a pandemia. O então presidente Donald Trump tentou colocar em dúvida a segurança e a transparência do sistema eleitoral do país ao ser derrotado por Joe Biden e tentar forçar a judicialização da questão baseando-se neste antecedente. A duas semanas da troca de mandato, Trump foi além ao reiterar seu argumento de fraude eleitoral em um discurso. A fala incitou apoiadores radicais – como supremacistas brancos, neonazistas e defensores da escravidão portando símbolos e bandeiras dos confederados - a invadirem o Capitólio no dia em que parlamentares se reuniram para certificar o resultado do pleito. Após a repercussão de pelo menos cinco mortes durante a invasão, Trump mudou sua mensagem, condenando o ato. Os reflexos e as distorções entre a ficção e a história convidam a pensar sobre os limites frágeis da democracia na contemporaneidade.

Aqueles considerados inimigos de uma nação também são atualizados e passam a personificar novos valores em *Battlestar Galactica*. Enquanto na série de 1978 os robôs são criados por répteis da espécie *Cylon*, na refilmagem os humanos criam os robôs *Cylons* como escravos. O termo robô surgiu em 1920 na peça teatral “R. U. R. - Robôs Universais de Rossum”, do tcheco Karel Capek. A palavra tcheca *robot* alude ao trabalho compulsório – escravo ou servil. Dentro de uma ótica que relaciona as 13

colônias de *Battlestar Galactica* ao processo de colonização dos EUA, os *cylons* possibilitam a problematização das colônias do sul escravocrata estadunidense. A vinculação dos robôs da ficção à escravidão encontra suas raízes na própria etimologia do termo, de modo que, nas histórias de robôs, muitas vezes eles são representados como escravos, realizando trabalhos que os humanos não gostariam ou não consideram dignos de execução.

Muitos destes trabalhos que cidadãos estadunidenses delegam para se dedicarem a outras atividades são impostos a imigrantes, muitas vezes ilegais. Já cotidianamente excluídos dos processos deliberativos e direitos civis, estes grupos tornam-se ainda mais marginalizados em um mundo pandêmico à espera de uma vacina que possa minimizar os impactos do vírus. Para além das inseguranças quanto a necessidade de proteção vacinal e aos riscos de deportação em sociedades cada vez mais vigiadas, os imigrantes viram a xenofobia tornar-se mais robusta e rotineira. Parte deste fortalecimento deve-se a ascensão da ultra ou extrema direita, cujos discursos e práticas são incentivadas explicitamente por líderes populistas e nacionalistas ao redor do mundo. Assim, estes grupos se veem em condições cada dia mais precárias e sub-humanas – potencializando a metáfora dos robôs e sua sub-humanidade.

No campo da arte, a ligação entre trabalho e escravidão foi explorada pela artista alemã Hito Steyerl na instalação *HellYeahFodaWeDie* (2017), suscitando a reflexão sobre os problemas éticos e morais do uso de robôs para trabalho escravo - problematização que pode ser conduzida na ficção ao ser radicalizada por meio dos robôs conscientes. A obra da artista exhibe robôs sendo batidos e derrubados em testes de qualidade nas indústrias, acenando para reflexões como, o trabalho mecânico e a automatização, a escala serial da produção industrial e a eficiência sob a égide da técnica.

Na presente análise não se trata de apontar detalhes da pandemia na ficção científica, mas de explorar a capacidade metafórica do gênero para simbolizar questões universais e construir alegorias sobre demandas contextuais da sociedade. Tais potências políticas surgem de modo privilegiado em *Battlestar Galactica* devido ao forte diálogo estabelecido com questões humanitárias e problemáticas globais. Como referências políticas são comuns na ficção científica, a ponte com a contemporaneidade construída pela série conferiu a *Battlestar Galactica* caráter de exemplaridade neste ponto. A refilmagem motivou um painel na Organização das Nações Unidas (ONU) em março de 2009 com produtores e atores para discutir como as produções midiáticas podem chamar a atenção e conscientizar sobre problemas atuais.

Uma das questões debatidas em cena refere-se ao cunho ideológico da linguagem, passível de uso político pelos estados. Conforme Ott (2008), as referências aos *cylons* como “torradeiras” ou “*skin jobs*” tentam justificar retoricamente a violência direcionada ao Outro. Para o autor, a linguagem homogeneiza os robôs, apagando as diferenças dentro do grupo e reforçando a percepção de que todos são inimigos. Conforme sua argumentação, a homogeneização discursiva é uma estratégia de desumanização para

conduzir ações indiscriminadas contra todos, produzindo um inimigo comum contra quem as hostilidades são dirigidas. Nas palavras de um personagem da refilmagem, “[...] suponho que seja mais fácil matar alguém quando você o chama de *cylon*” (Episódio 13, Temporada 2). Os termos não apenas degradam os robôs como sub-humanos, mas também selam o seu destino coletivo (OTT, 2008). Ainda segundo o autor, o caminho para a desumanização daqueles considerados inimigos começa na nomeação como Outro. Na medida em que não são vistos como humanos, apaga-se a necessidade de tratá-los humanamente. Os robôs assim possibilitam explorar este recurso ao limite. Tencionar a metáfora ao ápice com seres sintéticos indistinguíveis da humanidade permite ainda a elaboração de que nas histórias de robôs, muitas vezes o inimigo é o próprio ser humano.

Os *cylons* enquanto inimigos da humanidade representam o etnicamente diferente e o temor ante as diferenças culturais. Ressaltando este aspecto divisório, os robôs configuram-se como uma via de acesso aos debates sobre a cidadania - questionando a real universalidade dos direitos do homem e do cidadão, bem como dos direitos humanos. O paradoxo destes direitos da pessoa humana, ora estendidos, ora negados, pela narrativa aos *cylons*, possibilita entrever indagações sobre quem de fato é contemplado por tais direitos e quem se mantém às margens das liberdades e seguranças dos ordenamentos jurídicos contemporâneos.

Enquanto na série de 1978 os robôs são representados com humanoides visualmente maquínicos, na refilmagem esses modelos coexistem com andróides e ginóides de aparência orgânica e idênticos aos humanos até o nível molecular. Apresentar os *cylons* tão análogos aos seres humanos potencializa a metáfora de humanização das máquinas - que também são conscientes e experienciam emoções na narrativa.

A série também não é alheia as dimensões de classe e raça, quando a então presidenta das colônias capta os conflitos para além do regime de exceção vivido:

Se essa sociedade se tornar verdadeiramente polarizada entre classes políticas opostas e uma classe sem representação então estaremos perdidos. Não precisaremos dos *cylons*, nós mesmos iremos nos destruir (Episódio 16, Temporada 3).

A fala acena para a percepção da complexidade das formações culturais e avança na prospecção dos sentidos que os robôs comunicam ao personificarem um Outro racializado, étnica e culturalmente diferente. Constrói-se assim uma ponte com o racismo estrutural, tanto na conjuntura estadunidense, matriz da série, quanto na brasileira, de onde se observa estas questões.

Durante pandemia, o assassinato do afro-americano George Floyd asfixiado por um policial branco enquanto clamava não conseguir respirar, mobilizou uma série de protestos e atos antirracistas nos EUA. De modo análogo, no Brasil, na véspera do Dia da Consciência Negra, o cliente Alberto Silveira Freitas foi espancado até a morte por um policial temporário e um segurança no supermercado Carrefour. Em

meio a pandemia, os dois casos, entre inúmeros outros, demarcam o caráter endêmico do racismo. Os *cylons*, em sua aparência humana, presos, torturados, abusados, desaparecidos, mortos e submetidos a humilhações de variados tipos, carregam os questionamentos aos quais as sociedades não devem se furtar. No caso da invasão ao Capitólio nos EUA, partes da opinião pública e mídia questionaram o contraste entre a truculência policial nas manifestações antirracistas e a morosidade no enfrentamento aos invasores de diferentes ideários supremacistas. Deste modo, a semelhança entre humanos e *cylons* é mais que uma licença poética e engendra mais que questões tecnocientíficas.

De acordo com Martino (2019), uma das características da política atual é a sua aproximação com o entretenimento e a cultura pop. O autor observa tal fenômeno sob as lentes do conceito de midiaticização para evidenciar que, nesta articulação, a política e a mídia permanecem como instâncias autônomas e conservam as suas particularidades. Desta forma, “A midiaticização pode ser entendida como a articulação entre práticas sociais – no caso, as práticas políticas – e o ambiente das mídias” (MARTINO, 2019, p. 149). Assim, a noção de midiaticização da política não se refere a simples presença da política na mídia ou as transformações do campo político devido a espetacularização da política, mas a tensão entre ambas. Com base em Martino (2019, p. 155), “O movimento [...] é de mão dupla: à medida em que a política se serve de uma lógica do entretenimento, o próprio entretenimento se politiza em alguma medida”. Segundo o autor, a ficção propicia visibilidade midiática a questões da vida social em termos de posicionamento em relação a essas pautas.

Deste modo, as produções culturais configuram-se como um espaço de conflitos para legitimar ou questionar narrativas anteriores, oficiais ou extraoficiais (MARTINO, 2019). Nesse sentido, *Battlestar Galactica* oferece cosmovisões que possibilitam problematizar a respeito de temas como as barreiras sanitárias impostas por uma pandemia, a implicação destas medidas sobre outras problemáticas da vida pública, como a crise migratória, os refugiados, nacionalismos, patriotismos e dilemas éticos e morais decorrentes dos desafios pandêmicos.

O panorama geopolítico durante a pandemia evidenciou uma premissa que a ficção científica já conhece bem: a de que um inimigo comum, ao contrário de unir, comumente divide as populações. Novamente passando por um caso ilustrativo do governo Trump nos EUA, o presidente foi acusado de xenofobia durante a pandemia ao se referir ao SARS-CoV-2 como “vírus chinês”, alimentando teorias conspiratórias que aventam a possibilidade de o Coronavírus ter sido fabricado intencionalmente. A beligerância crescente fomentada por Trump contra a China é frequentemente apontada como uma Guerra Fria 2.0 em referência a uma tecnopolítica amparada no *Big Data*, nas plataformas, nos algoritmos, na desinformação e em outras categorias que despontam na análise de fenômenos das sociedades contemporâneas sob o norte do digital.

Na mesma linha, no Brasil, o então ministro da educação Abraham Weintraub foi acusado de

racismo, após sugerir em uma rede social que o governo da China se beneficiava da pandemia. No âmbito do cidadão comum, polarizações de identidade e diferença, como as referendadas por lideranças políticas, engendraram atos de violência contra profissionais de saúde nos meios de transporte e em vias públicas por medo de contaminação, agressões de pessoas com máscara contra aquelas que não portavam a proteção e vice-versa e o desacato de cidadãos contra fiscais.

Outras polarizações opuseram líderes de nações que minimizaram a pandemia – ao lado de Brasil e EUA estiveram Belarus, Nicarágua e Turcomenistão – e aqueles que conduziram ações mais rigorosas de prevenção. Um dos debates mais acalorados nesse sentido foram as controvérsias sobre o uso de medicações que se mostraram ineficazes para prevenir ou tratar a Covid, mas cujo uso foi propagandeado pelos governos brasileiro e estadunidense – como a Cloroquina e Hidroxicloroquina e o antiparasitário Ivermectina. Este último chegou a ser distribuído em kits em regiões brasileiras (BESSA, 2020). Neste campo problemático internacional, a revista *The Lancet* retratou o artigo *Hydroxychloroquine or chloroquine with or without a macrolide for treatment of COVID-19: a multinational registry analysis*, pois seus autores não puderam garantir a veracidade dos dados (PASTERNAK; ORSI, 2020). Tais embates expuseram ao público leigo que habitualmente encontra-se distante do *ethos* da ciência, as negociações, relações de poder e outras dinâmicas do campo científico.

Neste ponto é interessante notar que em *Battlestar Galactica* o personagem cientista Gaius Baltar tangencia uma visão de ciência não como conhecimento puro, mas como uma prática situada na sociedade, concretizada por indivíduos e influenciada pelo contexto. Na trama, Gaius é o responsável pela infiltração de uma *cylon* no sistema de defesa das colônias. Para omitir sua cumplicidade no ataque, ele adentra o campo político, chegando a se tornar presidente das colônias após vencer uma eleição cuja então presidenta tenta fraudar.

Sobre este ponto, a série apresenta personagens complexos, cujas personalidades são construídas para além de maniqueísmos. Assim, eles revelam-se moralmente ambíguos, escapando a categorizações simplistas. Menos relacionado ao clichê e estereótipo clássico do cientista excêntrico, Gaius não é apresentado como alguém disposto a sacrificar-se pela ciência, mas como um homem egocêntrico que faz uso da ciência para salvar a própria pele. Se em um primeiro momento sua figura liga-se à ciência, quando os interesses mudam, ele se torna o inábil presidente das colônias e posteriormente, um líder messiânico. O individualismo de Gaius o permite transitar – esteticamente, inclusive - de um cientista cético para um político manipulador, mas também manipulável, sobretudo devido aos seus impulsos sexuais, até chegar a um personagem que caminha intencionalmente para o papel de mártir, abraçando as explicações divinas. Deste modo, ele distancia-se do caráter fáustico de uma pessoa ávida por saber e poder, pois para ele, a ciência e qualquer tipo de *status* que possa decorrer dela, importam menos em si e mais no sentido de proporcionar segurança à sua vida, ameaçada pela frágil condição de traidor dos humanos. Entre herói ou

vilão, Gaius personifica a complexidade humana caminhando pelas nuances entre estes polos. O próprio personagem se vê como uma espécie de Noé bíblico, que após o dilúvio, atuou na purificação da humanidade.

Já no caso de Laura, ao se tornar presidenta, a personagem não tem sua autoridade questionada por sexismos, mas no que toca a: legalidade de seu governo devido ao modo indireto como, de secretária de educação, ela chegou ao poder; a relação íntima de governabilidade que mantém com o comando militar para tentar manter a ordem dentro das naves e lidar com as limitações e racionamentos decorrentes deste confinamento e mais para o final da série, sua política de aceitação da aliança proposta pelos robôs como único meio de pôr fim à guerra.

Em dado momento, ela que era conhecida como progressistas em relação às pautas femininas, envolve-se em uma controvérsia ao proibir o aborto – a toda a população após o pedido de uma mulher – pois sua equipe acredita que uma atitude pró-aborto poderia prejudicá-la frente aos coloniais conservadores. A proibição então passa a valer amparada no argumento de quase extinção da humanidade daquele momento.

No caso da legitimidade governamental, com a convocação de uma nova eleição, Laura candidata-se e ao perceber a popularidade de Gaius, ela rompe com o vice de sua chapa para convidar o cientista para ocupar o cargo. Após esta pareceria, Gaius percebe seu potencial para vencer e candidata-se como rival de Laura. Um planeta encontrado pela tripulação após nove meses de confinamento e a possibilidade de descer das naves e armar acampamento no local, divide os candidatos. Sendo assim, Laura, que é contra a descida e o acampamento no planeta inóspito, frauda o resultado eleitoral. Em seguida, a fraude é descoberta e corrigida pelos militares, concedendo a vitória a Gaius.

O novo e inóspito planeta nomeado como Nova Cáprica revela-se um cenário pós-apocalíptico para aqueles que optaram por descer de *Galactica* e acampar. A presidência de Gaius mostra-se indiferente à governança e aos governados. Após um ano envolvido nos confortos e regalias da posição, o presidente não dispõe de quaisquer condições de enfrentar a chegada, ocupação e domínio dos robôs. Desta forma, o personagem é deslocado para uma figura decorativa de poder e o planeta passa a ser conduzido de fato pelos *cylons*. Interessados em vingança, agora são os seres artificiais que realizam interrogatórios, prisões, torturas e são responsáveis pelo desaparecimento de humanos detidos. Se em uma perspectiva Nós *versus* Eles a série identificava o humano ao cidadão estadunidense e os *cylons* ao seu Outro, aqui há uma inversão da alegoria (OTT, 2008).

Nesta virada de trama, há uma tensão entre humanização e desumanização em disputas de sentidos nas quais os papéis de humanos e robôs são enquadrados e reenquadrados em vários momentos. De acordo com Ott (2008), esta configuração do enredo altera o mundo e o lugar dos que habitam nele. A inversão das relações entre humanos e robôs engendra atos violentos também do movimento de resistência

humano, formado após a chegada dos *cylons*. Um dos personagens expressa seu desconforto com o novo equilíbrio de forças, “Acho que agora nós é que estamos ultrapassando os limites [...] algumas coisas você simplesmente não faz [...] nem mesmo na guerra” (Episódio 1, Temporada 3). Ott (2008) percebe esta inversão como uma metáfora da invasão estadunidense ao Iraque, com as insurgências e a tentativa dos ocupantes de treinar uma força policial composta pela população local. Segundo o autor é como se a partir deste momento a narrativa apresentasse a invasão vista pelos olhos iraquianos. Assim, para ele, *Battlestar Galactica* desloca o ponto de vista da audiência, convocando a refletir criticamente sobre os propósitos dos EUA em relação ao Iraque. Já sobre o movimento de resistência dos humanos frente aos robôs, a questão é trabalhada de modo que se torna reducionista simplesmente qualificá-los como cruéis (OTT, 2008). A respeito do recrutamento de humanos junto aos *cylon*, a personagem Laura afirma:

É difícil de acreditar em algo mais desprezível que humanos fazendo o trabalho sujo dos *cylons*. Levados a acreditar que estavam apenas tirando a segurança dos civis das mãos dos *cylons*, os membros da polícia tornaram-se a partir daí uma extensão da autoridade da corporação *cylon* e enquanto seus nomes são mantidos no mais absoluto sigilo, não há dúvidas de que alguns são quem menos esperamos que sejam (Episódio 1, Temporada 3).

Quando a direção da trama é novamente revertida para o estado de coisas anterior, novas divisões vão sendo instauradas. Uma delas é a oposição entre os humanos que vivenciaram os horrores do domínio *cylon* no acampamento e aqueles que se mantiveram nas naves. É composto também um tribunal clandestino que chega a executar a pena de morte ao julgar aqueles que colaboraram com os robôs durante a ocupação. Mantêm-se assim os sentimentos de identidade e exclusão.

Além das questões sociopolíticas ilustradas pela série, a dimensão humana do sofrimento, do luto e do trauma são lidas em variadas ocasiões. Após conseguirem sair do planeta e escapar do domínio *cylon*, em um novo processo eleitoral Laura alça-se presidenta novamente. Depois de em Nova Caprica ela ter sido presa e escapado da morte após ter seu nome elencado em uma lista de opositores formulada pelos robôs, Laura lida com a dificuldade em anistiar os humanos que colaboraram com os *cylons* naquele planeta. A absolvição de Gaius em um tribunal legal provoca a decepção da personagem, ao que a juíza do processo atenta para o fato de que a justiça é imperfeita, mas que isso diferencia humanos e robôs.

A série funciona como um operador de leitura sobre a pandemia assim como é dinâmica para explorar outros tipos de colapsos sociais como, por exemplo, aqueles que decorrem dos contínuos casos de machismo e misoginia. Está presente no seriado uma quebra da ordem vigente que altera fundamentalmente a vida de todos. Enquanto com a Covid, a população necessita ser convencida da importância do distanciamento social para não fazer o vírus circular, os humanos da narrativa não têm escolha a não ser viverem confinados nas naves. Em sociedades cada vez mais urbanas e gregárias, o isolamento esbarra em diversos entraves. Se no programa estes se fazem sentir nos conflitos entre os sobreviventes, para além dele, aumentaram os casos de violência doméstica contra mulheres que, dentro

de casa, tiveram que conviver mais intensamente com seus agressores.

Battlestar Galactica suscita a problematização de temas sensíveis do panorama mundial, como as migrações e os refugiados. Em uma das subtramas, os nativos da colônia *Saggitaron* apresentam uma doença infecciosa que se propaga entre seu povo e vários deles morrem após o tratamento médico. Posteriormente é descoberto que as mortes haviam sido causadas intencionalmente por ideais eugenistas de um médico de outra colônia, descontente pelo tradicionalismo e pela valorização de um modo de vida primitivo demonstrados pelos *saggitarons*.

Esta visão de preconceito legitima o ideal imperialista como um significante crucial para ler as produções de matriz estadunidense. Prova disto encontra-se em um dos segmentos mais prolíficos da indústria cultural dos EUA no século XX, o *western*. Parte considerável dos filmes, séries, quadrinhos e programas de rádio de faroeste abastecem o manancial de imagens e discursos discriminatórios em relação aos nativos e outros povos que formaram o que hoje se entendem por Estados Unidos da América. Não é casual que as *space operas*, também do século XX, tenham sido comparadas a histórias de faroeste no espaço, como mais contemporaneamente reúne o filme *Cowboys & Aliens* (Jon Favreau, EUA, 2011).

No Brasil, a extrapolação das telas para a realidade concreta dos fenômenos expôs discursos, sobretudo de setores do empresariado, que advogaram contra um possível *lockdown*², defendendo o contágio em massa para efeitos de “seleção natural”. Os perigosos antecedentes desta ideia vêm do darwinismo social, uma apropriação, subversão e simplificação das teorias de Charles Darwin no século XIX para forjar justificativas para o ideário de sobrevivência do mais adaptável. O abandono das camadas sociais subalternas e vulneráveis pelo poder público também se encontra em *Battlestar Galactica* na subtrama da nave *Pegasus*. Assim, a população de *Galactica*, que até então acreditava ser o último reduto de humanidade sobrevivente no universo é apresentada à comandante da *Pegasus*, Helena Cain. Antes do encontro entre as astronaves, a comandante despojara espaçonaves civis em busca de peças, suprimentos e pessoal considerado útil para embarcar, sendo o restante deixado à deriva. A degradação humana desnudada pela consciência dos seres humanos abandonados e de líderes moralmente suspeitos faz com que a população da *Galactica* se pergunte na trama se de fato é diferente dos robôs.

No contexto da pandemia, dilemas éticos também tem lugar. Enquanto na série estes se dão, a princípio, por ocasião do ataque *cylon*, na escolha entre quem seria salvo nas naves e quem será deixado para trás, a Covid transportou este conflito moral para a Itália e no Brasil, para Manaus, cujo sistema funerário também colapsou. Com a carência de leitos e respiradores para todos, profissionais de saúde se viram diante da responsabilidade de decidir para quem os lugares em centros de terapia intensiva e aparelhos seriam direcionados.

² Protocolo de confinamento, que no caso da pandemia, restringe a prestação de serviços àqueles considerados essenciais.

De acordo com Ott (2008), a série não deve ser interpretada literalmente, mas em suas opacidades, já que *Battlestar Galactica* representa o humano e o mundo de modo ambivalente. Segundo o autor, o recurso não equivale a indiferença, mas sim a busca por tencionar a atração e a repulsão do público frente às situações apresentadas para refletir e questionar sobre o *establishment* corrente, as naturalizações socialmente convencionadas e como a sociedade cria contextos para tentar justificar necropolíticas e atos hediondos, como a tortura - praticada tanto por humanos quanto por robôs em diferentes momentos narrativos. Assim, indivíduos e sociedades não estariam simplesmente respondendo a contextos externos fora de seus controles, mas operando segundo determinadas ideologias (OTT, 2008). Para o autor é em um contexto como este, no qual pontos de vista divergentes são demonizados e o intelectualismo é desvalorizado, que uma nação trava guerra sob falsos pretextos, que cidadãos comuns e líderes defendem a tortura como uma necessidade e não uma escolha e que um povo sacrifica voluntariamente suas liberdades individuais.

Situações extremas, como a escassez de alimentos, medicamentos e outros recursos em tempos de crise apareceram na série em uma subtrama que gira em torno de um mercado ilegal, demonstrando a convivência de autoridades mediante irregularidades que são incapazes de deter. Elencar analogias entre ficção e não-ficção preencheria um rol extenso se o objetivo fosse inventariar comparações, mas a pertinência reside em destacar o potencial da pandemia para extrapolar problematizações que encontram na ficção científica potências políticas por meio de metáforas.

As fronteiras prosseguem sendo erguidas, mesmo a despeito de um flagelo mundial demonstrar a artificialidade e os limites tênues dessas linhas organizadoras da experiência. O mundo pandêmico retira um véu da realidade, escancarando mais que as diferenças, mas as desigualdades de uma tempestade em alto mar na qual toda a humanidade foi atirada, mas cuja segurança dos barcos difere em gradientes abismais. A realidade fornece subsídios para a criação ficcional e possibilita por meio das lentes da ficção científica encontrar chaves de compreensão do mundo.

Na série, a militarização da vida também detém lugar. O militarismo possui centralidade na estrutura hierárquica de poder da frota e o embate frequente entre as ordens civil e militar. Em um diálogo sobre intervenções militares, o comandante William Adama explica a Laura:

Há uma razão para separarmos a polícia das forças armadas. Uma luta contra os inimigos do Estado. A outra protege as pessoas. Quando os militares se convertem em ambos, as pessoas tendem a se tornar os inimigos do Estado” (Episódio 2, Temporada 1).

Ambas as lideranças, entretanto, demonstram o entendimento de que em um cenário de crise, suas figuras, além de conduzirem a frota conforme um plano, detêm a função de regular o medo dos que dependem deles (KAVENEY, 2010).

Há na série e no campo social, a tentativa de relacionar o caos a uma perspectiva moralizante, mais

especificamente, judaico-cristã, atualizando o tropo do dilúvio bíblico de Noé em seu valor catártico purificador da humanidade. A mirada da pandemia como punição, foca na culpa paralisante em detrimento da responsabilidade que, por seu avesso, exige pensamento e ação para que tragédias semelhantes não se repitam.

O discurso moral está presente em diversos momentos da narrativa, como no argumento de que os humanos são pródigos em destruírem a si mesmos. A justificativa é reforçada em uma conversa entre Adama e uma robô, na qual ele pergunta por que os *cylons* odeiam os humanos, ao que ela responde não se tratar de ódio, mas que se os humanos se destroem por motivos insignificantes talvez mereçam mesmo morrer.

A luta de classes; a confiança *versus* a desconfiança da população em seus líderes; a pressão sobre aqueles que estão na linha de frente de enfrentamento ao problema; a solidariedade e o egoísmo; a tensão entre vigilância e autoritarismo; a justiça e a vingança povoam a era da Covid e são velhos conhecidos da ficção científica.

A série interroga, mas não oferece respostas fáceis, convidando ao engajamento da audiência para julgar por si (CHOW-WHITE, DEVEAU, ADAMS, 2015). Tal qual o onze de setembro remodelou a ordem mundial e incitou as pessoas a buscar recursos simbólicos no discurso público para endereçar suas ansiedades sociais (OTT, 2008), o pós-pandemia tem como ficção anunciada as narrativas referentes ao mundo afetado por seres mágicos, fantásticos, artificiais ou da esfera do não-vivo – como, por exemplo, zumbis e mesmo os vírus, que aludem as controvérsias da ciência, na qual a natureza destas estruturas acelulares os configuram como um campo problemático de debates - que apontam para a fragilidade do humano e do tecido social.

Considerações finais

Frente ao desafio de se discorrer sobre a história do tempo presente, o artigo buscou cartografar as diversas implicações de um mundo pandêmico sobre as ambiências sanitárias, sociais, culturais, políticas e econômicas da contemporaneidade, refletidas em produções culturais midiáticas de ficção científica.

Para tanto, tomou-se como via de acesso para as problemáticas que emergem no mundo afetado pela pandemia de Covid-19, a série estadunidense *Battlestar Galactica* (Ronald D. Moore, EUA, 2004 – 2009). O fato de tratar-se de uma saga transgeracional demonstra a potência desta obra para atualizar nas telas diferentes demandas do mundo social ao longo do tempo. Além disso, o engajamento político do programa, considerado uma referência cultuada e influente dentro do estilo, foi corroborado em sua escolha pela ONU no ano de 2009 para a divulgação de um painel com seus produtores e atores a fim de debater sobre o poder simbólico da ficção para interrogar sobre questões humanitárias globais.

A alta competência metafórica do gênero, aliada ao forte diálogo com o contexto, configuram a ficção científica como um espaço importante para refletir sobre temáticas mobilizadas pela atualidade e capacitam *Battlestar Galactica* a atuar como um operador de leitura do mundo contemporâneo. A capacidade da saga para endereçar um repertório de referências próprio dos Estados Unidos, aponta para o caráter vivo, dinâmico e criativo da ficção para alegorizar ainda temas universais, pois evidencia temas sensíveis do panorama mundial, por exemplo: o racismo, nacionalismo, patriotismo, a misoginia, xenofobia, crise migratória, os refugiados, dilemas éticos e morais, além das linhas tênues entre justiça e vingança; a cumplicidade e a cooperação do cidadão comum, tanto para o bem, quanto para o mal, em estados de exceção e os conflitos relacionados aos valores democráticos no amplo espectro mundial e a outros problemas da esfera pública mundial. Fragilidades do tecido social evidenciadas pela emergência do Coronavírus, que expôs as mazelas cotidianas e os rumos da democracia na paisagem global.

Desta forma, a ficção científica de modo geral e em *Battlestar Galactica* de modo particular, devolve para o mundo atual a tarefa de interrogar indivíduos e sociedades sobre as contradições, os limites e as possibilidades de um mundo cujo imperativo da reflexão e ação se coloca como uma responsabilidade coletiva.

Referências

BESSA, Eduardo. “Kits de HCQ e ivermectina são ilusão perigosa na pandemia” em *Questão de ciência*, 2 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.revistaquestaoodeciencia.com.br/questao-de-fato/2020/07/02/kits-de-hcq-e-ivermectina-oferecem-ilusao-perigosa-contracovid-19>. Acesso: 26/02/2021.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso: Forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHOW-WHITE, Peter A.; DEVEAU, Daniel; ADAMS, Philippa. “Media encoding in science fiction television: Battlestar Galactica as a site of critical cultural production” em *Media, Culture & Society*, v. 37(8), 2015.

DILLON, Grace L. “Diaspora narrative in Battlestar Galactica” em *Science Fiction Film and Television*, Liverpool University Press, v. 5, n. 1, 2012.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

KAVENEY, Roz. “The military organism: Rank, Family and obedience in Battlestar Galactica” em KAVENEY, Roz; STOY, Jennifer. (Eds.). *Battlestar Galactica: Investigating flesh, spirit and steel*. London, UK/New York, EUA: I. B. Tauris, 2010.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LEAVER, Tama. “Humanity’s children: Constructing and confronting the cylons” em POTTER, Tiffany;

MARSHALL, C. W. (Eds.). *Cylons in America: Critical studies in Battlestar Galactica*. Continuum: New York/EUA, 2008.

MÁRQUEZ, Gabriel García em APULEYO, Plínio (Org.). *Cheiro de Goiaba*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

MARTINO, Luis Mauro Sá. “Midiatização da política, entretenimento e cultura pop: Dimensões conceituais e práticas” em *InMediaciones de la Comunicación*, Montevideo – Uruguay, v. 14, n. 2, 2019.

MARTINS, Hermínio. *Hegel, Texas - e outros Ensaio de Teoria Social*. Lisboa, Portugal: Século XXI, 1996.

OLIVEIRA, Carmen Irene C. “Informação em produtos culturais: O estatuto da informação não-científica sobre a ciência” em *DataGramZero – Revista de Informação*, v. 12, n. 5, Out. 2011.

OTT, Brian L. “(Re)Framing fear: Equipment for living in a post-9/11 world” em POTTER, Tiffany; MARSHALL, C. W. (Eds.). *Cylons in America: Critical studies in Battlestar Galactica*. Continuum: New York, EUA, 2008.

PASTERNAK, Natalia; ORSI, Carlos. “O vexame da "Lancet" e a contagem de corpos” em *Questão de ciência*, 6 de junho de 2020. Disponível em:
<https://www.revistaquestaodeciencia.com.br/artigo/2020/06/06/o-vexame-da-lancet-e-contagem-de-corpos>. Acesso: 26/02/2021.

STOY, Jennifer. “Of Great Zeitgeist and Bad Faith: An Introduction to Battlestar Galactica” em KAVENEY, Roz; STOY, Jennifer. (Eds.). *Battlestar Galactica: Investigating flesh, spirit and steel*. London, UK /New York, EUA: I. B. Tauris, 2010.

SUVIN, Darko. “On the Poetics of the Science Fiction Genre” em *College English*, v. 34, n. 3, Dez. 1972.



Entre a realidade e o assombro: notas sobre as distopias literárias de Ignácio de Loyola Brandão

Between reality and awe: notes about Ignácio de Loyola Brandão's literary dystopias

Fernanda Faria¹ e Lucas Catalan²
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Resumo

Partindo da constatação da significativa popularidade adquirida pelas narrativas distópicas, especialmente quando dentro de contextos de crises políticas e sociais como o atual, este artigo pretende lançar luz sobre o entendimento das relações que se estabelecem entre a imaginação distópica e a realidade sócio-histórica em que esta se produz. Neste sentido, observamos as distopias literárias do escritor brasileiro Ignácio de Loyola Brandão em sua radicalização de aspectos do próprio mundo histórico do autor. O argumento é de que os medos e assombros que povoam o imaginário social de uma época, em determinada sociedade, funcionam como uma espécie de referência para a efetivação distópica ficcional que transfigura, no universo da ficção, as características próprias daquela sociedade, através da caricatura de seus elementos e da hiperbolização dos seus mecanismos e dinâmicas. As distopias formulam, assim, uma crítica singular ao seu presente histórico.

Palavras-chave: distopia; literatura; realidade social; Ignácio de Loyola Brandão.

Abstract

Based on the recognition of the significant popularity acquired by dystopian narratives, especially when within contexts of political and social crises such as the current one, this article aims at shedding light on the understanding of the relationships established between dystopian imagination and the socio-historical reality in which it takes place. Therefore, we observe the literary dystopias of the Brazilian writer Ignácio de Loyola Brandão in his radicalization of aspects of the author's own historical world. The argument is that the fears and astonishments that populate the social imaginary of a certain time, in a particular society, work as a kind of reference for the fictional dystopian realization that transfigures, in the universe of fiction, the society's own characteristics, through the caricature of its elements and the hyperbolization of its mechanisms and dynamics. Dystopias thus formulate a singular critique of their historical present.

Keywords: dystopia; literature; social reality; Ignácio de Loyola Brandão.

¹ Mestra em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (2019), sendo licenciada e bacharela em Ciências Sociais pela mesma instituição. Atualmente é professora de Ciências Sociais na Prefeitura Municipal de Salvador e doutoranda em Ciências Sociais no PPGCS/UFBA. E-mail para contato: fernandacsfaria@gmail.com.

² Licenciado em Ciências Sociais, bacharel em Sociologia e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutorando no Programa da Pós-graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da mesma Universidade.

A arte imita a vida ou a vida imita a arte?

“Efeito Trump: ‘1984’, de Orwell, volta à lista de mais vendidos” (VEJA, 2017); “Preocupados com o futuro, leitores recorrem à distopia de obras clássicas” (ALTER, 2017); “Onda conservadora estimula a venda de romances sobre sociedades opressivas” (PEIXOTO, 2018), “A nova era dourada das distopias” (RODRÍGUEZ, 2019). Esses são apenas alguns dos títulos de um vasto conjunto de matérias veiculadas na internet, principalmente a partir de 2017, que acusam um novo “boom” das distopias no mercado artístico e literário. Menciona-se um tipo de “efeito Trump”, as preocupações sociais com o futuro, a emergência do conservadorismo em nível mundial, uma possível nova era distópica na literatura. De todo modo, a ascensão das distopias literárias no mundo atual aparece associada aos assombros ou temores estimulados, sobretudo, pela esfera política das sociedades, e isto não se dá sem razão.

Historicamente, importa observar que a possibilidade das narrativas distópicas fundou-se justamente no processo através do qual a humanidade transmutou os seus medos naturais em medos, essencialmente, sociais e políticos (CLAYES, 2017). Se em tempos remotos, os monstros que assombavam o imaginário social costumavam tomar forma, principalmente, em poderes e fenômenos naturais ou em entidades extramundanas (deuses, demônios e criaturas horrendas), o desenvolvimento da sociedade moderna e o processo de desencantamento a este associado³ (ADORNO; HORKHEIMER, 2006), instituiu uma mudança substantiva no imaginário dos medos humanos, de tal modo que a própria civilização (e suas arquiteturas de sociabilidade) passaria a figurar, ela mesma, como causa dos temores e aflições da humanidade. É assim que os romances distópicos do século XX –responsáveis pela consolidação e popularização do gênero distópico –se apresentariam, mais tarde, como narrativas que carregam consigo imaginações de um lugar, uma sociedade ou estado futuros, em que a humanidade estaria submetida a condições de extrema opressão, desespero, degradação e/ou privação; geralmente engendradas pelo autoritarismo ou outras formas variadas de domínio social e político que mantêm à seu serviço a ciência e a tecnologia.

De tal modo, ainda que possamos admitir alguns percursos histórico-literários particulares à imaginação distópica, a distopia como a conhecemos contemporaneamente é comumente encarada como um subgênero da ficção científica. Isto porque, assim como esta, a ficção distópica cria o seu mundo ficcional a partir de um deslocamento temporal para o futuro, se valendo da “desfamiliarização” (também

³ Adorno e Horkheimer (2006), em *Dialética do esclarecimento*, descortinam o programa do Esclarecimento como desencantamento do mundo, isto é, o processo através do qual a humanidade julga ampliar seus poderes sobre a natureza e a vida, quebrando os mitos e substituindo a imaginação mítica pelo saber das ciências. Neste percurso de desencantamento, tem importância fundamental o avanço da técnica e dos procedimentos de racionalização da vida em geral, com vistas a destruição do animismo.

chamada de "estranhamento cognitivo"), uma técnica da *sci-fi* que se baseia em "apanhar elementos familiares e fazê-los parecerem estranhos, embora num sentido que seja cientificamente factível, ao invés de ser simples fantasia"(GINWAY, 2005, p.93). Além disso, como mencionou Ginway (2005), a ficção distópica e a ficção científica compartilham ainda outros elementos, a exemplo dos ícones da cidade (a cidade futurista ou hipertecnológica) ou da terra arrasada (*wasteland*), frequentemente presentes em ambas. Contudo, apesar das similaridades, a especificidade da distopia residiria na crítica sócio-política contundente que ela formula, já que enquanto a ficção científica, em geral, volta sua atenção principalmente para a "máquina tecnológica", isto é, para os dispositivos propriamente maquinais, científicos e tecnológicos; a distopia dá forma e enfatiza uma "máquina política", no sentido figurado de uma sociedade dotada de dispositivos essencialmente políticos de controle social (GINWAY, 2005; BOOKER, 1994). Nesse sentido, portanto, poderíamos caracterizar as ficções distópicas como narrativas que nos conduzem não somente para um futuro plausível, mas um futuro em que viveríamos despertos um "pesadelo civilizacional", sustentando seus assombros nas relações entre os próprios homens, os homens e sua técnica, os homens e a sociedade.

Dito isto, é interessante notar como, diante de realidades históricas cada vez mais assustadoras, este aspecto marcante da ficção distópica acaba por gerar enorme confusão na apreciação de suas obras, trazendo à pauta um conhecido dilema: "a arte imita a vida ou a vida imita a arte?" Esta controvérsia parece ressurgir com força no contexto atual de crise social, marcado pela pandemia (de proporções ímpares na história) da COVID-19, contexto este que assiste também a uma proliferação das distopias contemporâneas, tão famosas em nossos *streamings*. Isto porque inúmeras obras de ficção científica já especularam sobre mundos terríveis onde epidemias haveriam assolado cidades, países ou regiões inteiras⁴. Daí que, ainda no dia 9 de abril de 2020, por exemplo, a *Folha de São Paulo* publicou uma reportagem de título, no mínimo, curioso: "Produtores que criaram distopias vivem agora caos real do coronavírus", de David Itzkoff (2020). O texto acaba por expor certa incompreensão corriqueira em torno da relação que se coloca entre as obras distópicas e a realidade social, o que aparece na fala do próprio autor da matéria quando afirma: "os roteiristas das séries –'The Handmaid's Tale', 'WestWorld' e outras

⁴Em *O Último Homem* (1826), Mary Shelley, autora do famoso *Frankenstein*, já havia nos apresentado sua visão apocalíptica de um mundo arrasado por uma praga. Assim acontece, igualmente, na ficção de Richard Matheson, *Eu sou a Lenda* (mais tarde bastante conhecida no cinema com o protagonismo do ator Will Smith), de 1954, livro que contribuiu para popularizar o encontro do pós-apocalíptico com o tema dos zumbis. Podemos citar ainda *O enigma de Andromeda* (1969), de Michael Crichton, que também viraria filme em 1971, e mostrava o empenho de cientistas para conter um vírus vindo do espaço; *A dança da morte* (1978), de Stephen King (adaptado para a televisão em forma de minissérie em 1994), que narrou uma sociedade colapsada após sofrer um ataque biológico de uma modificação genética do influenza; *Os olhos da escuridão* (1981), do escritor Dean Koontz, que impressionou muitos leitores de 2020 por ter contado a história de um vírus ironicamente chamado "Wuhan-400"; *Clay's Ark* (1984) de Octavia Butler que imaginou a humanidade como hospedeira de um microorganismo alienígena; *Snow crash* (1992) de Neal Stephenson, título consagrado do cyberpunk que envolve computadores, vírus e neurolinguística; ou *Oryx e Crake* (2003), de Margaret Atwood, que também explorou o tema da doença viral depois do seu mundo distópico d'O Conto da Aia.

–queriam entreter e desafiar as audiências com reflexões sombrias sobre a sociedade, que as pessoas podiam dizer a si mesmas que eram evitáveis, ou absurdas demais para que se concretizassem” (ITZKOFF, 2020). E, mais a frente, conclui: “Mas agora, em meio à incerteza gerada pela pandemia do coronavírus (...) Esses criadores e produtores não estão interessados em cantar vitória ou criticar os telespectadores por não terem levado seus alertas a sério” (ITZKOFF, 2020). Percebemos nestas passagens da reportagem que as obras distópicas soam, por vezes, como elaborações fantasiosas que emergem, sobretudo, da engenhosidade do artista, havendo possibilidade, inclusive, deste poder “cantar vitória” por sua mirada visionária sobre o percurso do mundo. Esta ambiguidade é constatada igualmente em alguns depoimentos de produtores e artistas que o texto menciona. Na matéria, Itzkoff, refletindo acerca do aumento da audiência das distopias, coloca que “Jonathan Nolan, um dos criadores de ‘WestWorld’ e produtores da série, disse que todos [os enredos distópicos] derivavam de uma curiosidade humana compartilhada sobre como funcionaria uma sociedade desgastada, observada de uma distância segura” (ITZKOFF, 2020). Deste modo, Nolan expõe seu entendimento de que as obras do gênero assegurariam para si um distanciamento espaço-temporal perante a realidade vivida no aqui e no agora. O imbróglgio se caracteriza, assim, por uma percepção pouco apurada da relação entre vida e arte, que toma esta última como produto da imaginação absolutamente genial de um artista dotado da capacidade de criar esteticamente uma realidade ficcional com pouca ou nenhuma vinculação ao real e, por isso, por mais que capaz de evidenciar o futuro, fadada a ser uma projeção de um devir irrealizável. Daí a surpresa quando a vida pareceria imitar a arte. Na reportagem, os artistas deixam transparecer certo sentimento de culpa e remorso por terem criado algo tão denso que pôde vir a ganhar um peso de veracidade, tornando a percepção do momento histórico atual ainda mais amarga. Este sentimento de pesar fortalece a (falsa) ideia de que suas fantasias jamais poderiam ter pontos de apoio firmes no próprio mundo objetivo, efetivamente experienciado, e suas obras distópicas tornam-se um fator apartado da realidade, deste modo capaz de ser parcialmente responsabilizado pelo mal-estar da contemporaneidade.

É aqui que reside a necessidade de complexificar o entendimento da relação existente entre a arte e a realidade, na busca de compreender de que modo o mundo histórico vivido se conecta com o mundo artisticamente imaginado, desviando-se de polêmicas infecundas. Neste sentido, vale lembrar Hegel (2015), para quem a fantasia, como imaginação criadora, nunca possui um caráter arbitrário. Em seu *Curso de estética*, Hegel nos ofereceu pistas do lugar que ocupa a esfera do mundo objetivo na atividade criadora da arte. Para o filósofo, através da externalização da subjetividade do artista em sua obra abrem-se as possibilidades criativas da fantasia, capazes de romper e ir além do mundo imediato (isto é, não tendo a “obrigatoriedade” de fechar-se a ele) sem, entretanto, perder este enquanto alicerce de sua criação, já que é desta relação com o mundo sensível que o artista concebe seus conteúdos e formas de expressão. É assim que “o artista deve exprimir o que em si vive e se agita mediante as formas e aparências sensíveis

cujas imagens e modelos apreendeu e conservou [do mundo objetivo] [...]” (HEGEL, 1991, p. 226-227). Desse modo, a obra de arte, ela mesma enquanto objetivação humana mediatizada é, então, um dado do mundo histórico, um fato da vida social; de modo que não poderia ser exato conceber que a vida esteja a imitar arte, pois esta em última instância já traz em si a própria realidade vivida como realidade social exteriorizada esteticamente. Ao mesmo tempo, através dessa objetivação da subjetividade do artista a partir do seu processo criativo, os conteúdos da realidade são apresentados agora sob uma nova forma dada pela expressão artística, e a arte afirma-se como um objeto relativamente autônomo que, como tal, jamais poderia ser reduzido à simples imitação da vida.

Constatada a simultânea heteronomia e autonomia da arte em relação à vida social, a questão sobre a suposta imitação de uma à outra perde sua razão de ser, podendo dar lugar à imagem sugerida por Adorno (2008), que via a relação entre a arte e a sociedade de maneira análoga àquela que se estabelece entre o imã e o aço, pois apesar de se apresentarem como realidades independentes, mantêm uma força que as magnetiza, no sentido de uma tensão contraditória entre ser em si e ser outro. Ora, sendo assim, estando a arte envolvida por este “campo magnético”, e sendo o artista um indivíduo historicamente situado, elementos da sua realidade (histórica, social, política e cultural) irão aflorar inevitavelmente na criação do seu objeto artístico; seja de modo mais latente e perceptível ou de maneira menos direta, mais abstrata e hermética. Assim, se nas obras de ficção distópica os conteúdos da realidade tendem a tornarem-se nebulosos por, muitas vezes, tratar de um tempo demasiado distante, trazer relações sociais que não aparecem de forma tão efetiva em nosso presente, ou até mesmo por ser criado num mundo completamente distinto, com a presença de outros seres vivos de natureza fantástica, superpoderes, supertecnologias, etc.; isso não quer dizer que deixe de ter como elemento primário o próprio mundo histórico vivido, pensado e sentido pelo artista. A arte, em geral, e a literatura, em particular, transgridem o mundo real e objetivo num “ato simbólico” (JAMESON, 1992) através do qual expressam continuamente limites e potencialidades do seu tempo, não raro sendo capazes de antecipar suas consequências. Em momentos de crise, sobretudo, irrompem o caos histórico dando forma e organização às tensões e complexidades da realidade, fornecendo, assim, aquilo que Fredric Jameson (1992) chamou de “soluções imaginárias’ ou formais para contradições sociais insolúveis” (*idem*, p.72).

Notas sobre as distopias literárias de Ignácio de Loyola Brandão: dos assombros do imaginário nacional

Ainda que o gênero distópico tenha, relativamente, pouca expressão na produção artística nacional, acompanhando a nova alta do gênero ao redor do mundo, as distopias também têm ganhado

força no Brasil atual. Basta observar, no audiovisual⁵, por exemplo, a popularidade que adquiriu entre os espectadores brasileiros séries estrangeiras como *Black Mirror* ou *The Handmaid's Tale* e, ainda recentemente, o novo longa-metragem de distopia nacional, *Bacurau*, que, tendo sido premiado pelo júri no Festival de Cannes 2019, foi sucesso de bilheteria nos cinemas brasileiros. No âmbito da literatura, têm-se também, não só um crescimento considerável do público leitor, mas das publicações de romances distópicos nacionais, sobretudo na última década⁶. A narrativa distópica foi a forma escolhida, por exemplo, pelo escritor brasileiro Ignácio de Loyola Brandão para retornar ao gênero romanesco depois de 12 anos dedicando-se somente a escrita de contos e crônicas. Mas essa não foi a estreia de Loyola Brandão no gênero distópico, nem tampouco o primeiro impulso distópico da literatura brasileira.

Loyola é um dos principais nomes da geração de escritores oriundos do jornalismo que surgiu nas décadas de 60 e 70 no Brasil. O autor, que no ano passado entrou para os imortais da Academia Brasileira de Letras, pode ser visto com destaque quando se fala em distopia literária no país. Se tornou conhecido, sobretudo, com *Zero*, lançado originalmente em 1974, na Itália, e proibido no Brasil pela ditadura militar por ser considerado “atentatório à moral e aos bons costumes”⁷, um romance que hoje já está na sua 35ª edição e conta com inúmeras traduções pelo mundo. Mais tarde, em 1981, com a publicação de *Não verás país nenhum*, seu romance de maior visibilidade, consagrou-se como uma referência na literatura nacional contemporânea. Ambas, além de serem consideradas as principais obras de Loyola até aqui, são narrativas distópicas que marcam um modo próprio do escritor⁸ de se inserir no impetuoso movimento de agitação e contestação das letras brasileiras frente ao regime militar e à memória oficial que este propagava.

Obviamente, no Brasil, o cenário que se apresentou no pós-64 ensejava um momento propício para a imaginação distópica. Um golpe militar como o que marcou aquele ano – com todos os seus desdobramentos sobre a vida social, política e cultural do país – fatalmente repercutiu no imaginário social, produzindo traumas históricos, realçando medos sociais e comprometendo as esperanças no futuro. Assim que, como mostra Ginway (2005), os anos 1970 marcariam o momento fundamental de eclosão e desenvolvimento da ficção distópica nacional. Na esteira dos experimentos em ficção científica da década de 1960, a distopia rouba a cena brasileira no momento seguinte. Num país onde o processo de modernização houvera sido conduzido autoritariamente pelo regime militar, a metáfora da “máquina política” - que como mencionamos antes é forjada pelas obras distópicas - efetuava o encontro entre

⁵ Ver Izel e Aquino (2020).

⁶ Ver Eralldo (2018) para uma lista com algumas dessas distopias brasileiras recentes.

⁷ De acordo com Memórias da ditadura (2021), depois de ser premiado, em 1976, pela Fundação Cultural do Distrito Federal, como “Melhor Ficção”, *Zero* foi censurado pelo Ministério da Justiça, permanecendo até 1979 fora do mercado do livro.

⁸ O estilo de Loyola é comumente apontado como alternativo ao realismo histórico, mais próximo do que a crítica literária encarou como um “novo realismo brasileiro” (SCHOLLHAMMER, 2019), apelidado por “brutalismo”, com Alfredo Bosi (2015), ou, ainda, por “realismo feroz”, na designação de Antônio Cândido (1989). Não obstante, poderíamos ressaltar também o trabalho do autor com elementos do fantástico.

fenômeno social e forma literária, servindo como crítica à ditadura brasileira (GINWAY, 2005). A autora conta como toda uma geração de autores⁹ se valiam do gênero para dar voz ao seu protesto contra a urbanização, a tecnocracia e a repressão, em grande medida “brasilianizando” (*idem*, p.94) os cenários das distopias do primeiro mundo.

Nesse contexto, apesar do intenso experimentalismo formal que marca a prosa de Loyola Brandão em *Zero* - tornando-a, muitas vezes, de difícil classificação - é possível observar já ali o apelo distópico da sua narrativa. O mundo de *Zero* é construído a partir de uma estrutura narrativa fragmentária, composta por colagens de materiais de todo tipo – inclusive retirados de trechos de matérias jornalísticas à época censuradas –, que o autor mescla com a narrativa romanesca para apresentar um mosaico do caos social e da alienação vivida pelos indivíduos num país da “América Latíndia, amanhã”, como nos situa a primeira página do livro. Em *Zero*, conhecemos um território submetido à imposição de uma ordem autoritária que conduz ali um processo modernizante e uma profunda mudança nas leis e costumes. Através de fragmentos das histórias de vida dos latíndios a quem vamos sendo apresentados, em particular, de José (personagem central da trama); e das figuras, notas, reportagens, *slogans*, trechos de músicas, ditados populares, etc., que são inseridos em paralelo à narração, vão se materializando todos os tipos de excessos que haveriam passado a compor o cotidiano naquela sociedade: as regras e procedimentos absurdos, o cenário urbano sufocante, o consumo desenfreado, as situações de agressões, o medo e a insegurança permanentes, a desorientação psíquica, a miséria material e moral. Os diferentes textos que dão forma ao mundo construído em *Zero* funcionam, assim, como testemunhos do “apocalipse social” latíndio, então, inaugurado. Destaca-se nessa figuração feita por Loyola a absurda violência sob a qual se estabelece essa nova “desordem das coisas”, violência que é também um registro, propositalmente mal dissimulado, dos anos de chumbo do regime militar. Nascida no auge deste período, a narrativa de *Zero* forja, simultaneamente, uma sátira (às vezes, com toques surrealistas) e uma documentação (um tanto caótica) da própria instituição do poder autoritário no Brasil. E como é de se esperar, tal procedimento tende a gerar bastante especulação sobre o que haveria ali de ficção e o que haveria de factual, o que seria imaginação e o que seria testemunho.

Em tempo, como sugeriu o próprio escritor, ao passo que em *Zero* tem-se a “instalação de um sistema”, em *Não verás país nenhum* assistiremos, em seguida, à “consequência desse sistema” (VIEIRA; NAXARA, 2011, p. 214). Desse ponto de vista, *Zero* pode ser visto como o nascimento de um cenário distópico que em *Não verás país nenhum* aparece já estabelecido e desenvolvido em suas implicações. Já

⁹Alguns dos autores e obras que compuseram essa “onda distópica” no Brasil e que, inclusive, foram objeto de análise da pesquisadora brasilianista, Elizabeth Ginway (2005), são: Chico Buarque com a obra *Fazenda modelo* (1974); Mauro Chaves com *Adaptação do funcionário Ruan* (1975); Herbet Sales e *O fruto do vosso ventre* (1976); as escritoras Maria Alice Barroso, com *Um dia vamos rir disso tudo* (1976) e Ruth Bueno, com *Asilo nas torres* (1979); Plínio Cabral com *Umbra* (1977); além do próprio Ignácio de Loyola Brandão, com o conto “O homem que espalhou o deserto” da obra *Cadeiras proibidas* (1976) e o romance *Não verás país nenhum* (1981).

num contexto em que se vislumbrava a redemocratização através do processo de abertura política, *Não verás país nenhum* se apresenta como uma visão pessimista e, até mesmo, aterrorizante, sobre as possibilidades futuras colocadas diante da história recente do país. Numa forma narrativa mais tradicional que a de *Zero*, mas agora numa construção ficcional que, em aberta prospecção, extrapola visivelmente a realidade brasileira do presente vivido, em *Não verás país nenhum* o autor parte, exatamente, da herança autoritária para formular sua versão do “Brasil, país do futuro” (para usar aqui o *slogan* propagandeado pelo regime militar). Para ele, no entanto, esta versão só parece poder se concretizar numa forma social degenerada: a distopia. Assim, aqui, sua visão distópica do Brasil se consolidaria, basicamente, a partir de dois temas fundamentais: o autoritarismo, a modernização conservadora¹⁰ e a crise ecológica.

Em *Não Verás país nenhum* a ficção nos leva ao século XXI, onde o país tomado pelo, assim chamado, “Esquema”, viveria sob a perpetuação de um governo autoritário que expandiu e consolidou seus métodos de controle e repressão da sociedade ao longo dos anos. O enredo se desenvolve numa São Paulo futura, onde acompanhamos a trajetória do protagonista Souza, um ex-professor de História compulsoriamente aposentado. Nesse país, aliás, o ensino de História deve ter se tornado tarefa impraticável, já que a história oficializada nos livros é reescrita diariamente, garantindo a falsificação dos conteúdos de acordo com os interesses do Esquema. Assim, as atividades mais comuns e promissoras naquela sociedade são as que preveem a colaboração com a máquina estatal, a dos “Militecnos”, um tipo de combinação entre militar e burocrata, ou dos “Civiltares”, espécie de milícia que mantém relações promíscuas com o Estado. De outro lado, a degradação ambiental chegou a limites extremos passando a ameaçar a sobrevivência da população. Os bolsões de calor condenam muitos à morte. Grande parte do território brasileiro foi alugada ou cedida para exploração de grupos estrangeiros, virando reservas multinacionais, o que fez também com que se criassem grandes acampamentos de refugiados nos arredores de São Paulo, os “Acampamentos Paupérrimos”. Viu-se a destruição quase absoluta dos rios, fauna e flora, havendo assim escassez de água e alimentos. Esses últimos são agora produtos artificiais manufaturados, mas ainda podem-se comprar frascos para o consumo da fragrância natural. A Amazônia virou um vasto deserto, o que em grande medida também explica as temperaturas estratosféricas. Por todos os lados perambulam pessoas com características mutantes ou de aparência, no mínimo, estranha, devido a experimentos de laboratório ou contato com radioatividade.

Este romance de Loyola foi produzido nos anos 1980 e contém grandes doses de absurdidade, mas acusa qualquer coisa de familiar ao Brasil que se sucedeu e alcançou nossos dias. Não obstante o próprio escritor já tenha contado (MAAKAROUN, 2019) que trabalhou em cima do exagero de notícias

¹⁰ O termo aqui é empregado não somente no sentido mais geral que remete ao desenvolvimentismo do período militar brasileiro, mas no sentido de qualificar um tipo de política de modernização em que se empreende mudanças de caráter capitalistas no âmbito industrial, urbano e tecnológico conservando-se relações sociais desiguais e arcaicas.

que ele mesmo reunia em seus diários, desde a escrita de *Zero*, e que traziam à tona problemas já observáveis à época (como o desmatamento, pragas, camada de ozônio, aquecimento global, etc.); o livro acabou lhe rendendo, muitas vezes, a alcunha de escritor profético¹¹. Alguns chegaram até mesmo a dizer que o autor teria sido capaz de antever a figura do presidente Jair Bolsonaro (BENEVIDES, 2019), dada a existência burlesca de um personagem que era um capitão e carregava, numa bolsa presa à cintura, uma parte do seu próprio intestino, fazendo lembrar um caso de colostomia como o vivido pelo presidente Bolsonaro. A despeito da extravagância de tal suspeita, é possível dizer, ao menos, que, passados os anos, parecem estar contidos ali mais conteúdos de realidade do que se desejaria, bastando observarmos atualmente, por exemplo, a insistência no apagamento da memória histórica do golpe militar, a grande presença de militares em cargos políticos, os gritantes problemas da vida urbana nas capitais e a expansão das milícias, o entreguismo brasileiro ao poder econômico estrangeiro ou a desastrosa política de proteção ambiental do país em relação à Amazônia.

Fato é que, mais recentemente, o escritor brasileiro, já aos 82 anos, arriscou publicar, em setembro de 2018, portanto, às vésperas das eleições brasileiras, o seu último romance que é, também, uma distopia nacional: *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*. Com ele, parece fechar um ciclo em conjunto com os romances anteriores citados, do que o próprio autor desconfia: “De repente, penso que fiz uma trilogia, sem saber” (MACIEL, 2018)¹². Em *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*— passados mais de 30 anos de história da democracia brasileira — somos conduzidos por Loyola a adentrar um novo cenário distópico. A novidade é que este se apresenta agora, justamente, a partir do esgarçamento das instituições democráticas e, com estas, da própria democracia.

“Nesta terra”, em algum futuro indeterminado, a população já se multiplicou enormemente, o país tem mais de mil partidos políticos, os *impeachments* sucessivos são um negócio lucrativo com cotação na bolsa de valores, os estadistas chegam a medir centímetros, os magistrados vivem isolados em um *bunker* e, apesar das transmissões dos julgamentos, a linguagem não é inteligível para a população. A “Novíssima constituição” já chegou a 111 mil páginas, um dos presidentes eleitos sequer tem um cérebro, e a capital federal não se sabe mais onde fica. Há *chips* nas paredes, tornozeleiras eletrônicas por todos os lados e os costumes são regulados pelas “Ligas Íntimas da Pureza Sexual”. Além disso, “nesta terra” ergueu-se o “Monumento Comemorativo do Fim do Ensino”, como resultado da desobrigação do Estado de manter o sistema educacional, garantindo, assim, a “verdadeira liberdade” na formação dos cidadãos.

¹¹ Ver Barile (2007), Siqueira (2019) e Declerco (2020) para ocorrências em matérias de jornais e revistas que atribuem esse caráter profético à obra de Loyola.

¹² Ainda que fosse possível considerar o caso de uma tetralogia, caso incluíssemos a coletânea de contos *Cadeiras proibidas* (1977), por ora, optamos por nos concentrar nos escritos romanescos do autor.

As epidemias se espalharam, um comboio anuncia sua passagem pelas ruas da cidade recolhendo os mortos, e ninguém nem mesmo se lembra mais há quanto tempo deixou de existir o Ministério da Saúde. A “autoeutanasia” está autorizada para os idosos, que não precisam mais ser uma sobrecarga às suas famílias. Apesar disso tudo, os marqueteiros do governo seguem elaborando campanhas como “Pra frente, Brasil. Siga” e “Não se entregue ao abismo, trabalhe”, encorajando a colaboração e fé patriótica, a labuta diária e a confiança no mercado, como alternativas à depressão. Ora, não é por acaso que o autor escolhe abrir o livro com uma epígrafe que faz eco às palavras de Euclides da Cunha, em *Os Sertões*: “a vida normalizara-se naquela anormalidade.” Como se vê, em *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* o absurdo foi tornado banal.

O exagero presente na narrativa de Loyola é, aqui também, evidente, ao mesmo tempo em que a realidade criada, por certo distante e assombrosa é, outra vez, assustadoramente familiar. Tamanha familiaridade reacendeu novamente rumores em torno dos supostos “dons premonitórios” do escritor, já suscitados, como mencionamos antes, no caso de *Não verás país nenhum*, e, agora, diante de algumas das questões pertinentes ao Brasil da era Bolsonaro – como a crise política e institucional e o contexto da pandemia, que de certo modo aparecem em *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, já que o “romance mostra Brasil governado por ‘presidente sem cérebro’, assolado por epidemias e sem Ministério da Saúde” (SPERB, 2020).

De fato, quando o absurdo que até então parecia estar abrigado somente no cerco das imaginações distópicas passa a ganhar lugar nos noticiários, nos comunicados e medidas oficiais ou na rotina social em geral, as distopias parecem se confundir com as profecias. No entanto, ainda que, não raro, a literatura possa nos antecipar realidades, a perspectiva que caracteriza a literatura distópica não coincide com um “exercício de futurologia”. Por outro lado, tampouco, as semelhanças entre os futuros imaginados pela ficção e o mundo histórico, são meras coincidências.

Apesar de configurar uma sociedade futura – e, em grande medida, aterrorizante – pelas suas próprias características, a distopia guarda necessariamente um grau qualitativo de aproximação com a realidade histórica de onde emergiu, posto que os anseios, aflições e medos experimentados pelos indivíduos na sua experiência social cotidiana são sempre a matéria-prima, por excelência, da imagem projetada. O intuito da criação seria, assim, não o alcance do futuro, mas a denúncia de tendências observadas e sentidas no presente. A questão da perspectiva temporal nos romances distópicos pode, na verdade, ser tomada como um tipo de dissimulação literária. A partir da perspicácia do autor na percepção e avaliação sobre a realidade vivida, o procedimento consiste, basicamente, em potencializar, radicalizar ou exagerar aspectos do seu presente histórico, satirizando realidades históricas vivenciadas para fazer surgirem imagens absurdas delas. A crítica se torna mais aguda no jogo de efeitos que vai sendo criado com os limites entre o familiar e o estranho, o extraliterário e o literário, o referencial e o hiperbólico, o

real e o caricatural (BOOKER, 1994; GINWAY, 2005).

Se os fatos e personagens da vida real acabam por encontrar ressonância nas obras distópicas, é porque é a realidade histórica que produz os monstros que assombram o imaginário do artista e oferece a este os conteúdos para sua (trans)figuração. É claro que cada ambiente social em sua relação complexa com a subjetividade humana produz um catálogo próprio dos seus assombros e medos: governos autoritários geram incertezas sobre a liberdade, medo de impotência política ou social; crises econômicas podem favorecer o medo do desemprego ou de privações; crises políticas costumam desestabilizar a confiança institucional; a violência urbana tende a intensificar o medo e a insegurança no cotidiano; ocorrências de doenças até então desconhecidas, podem trazer o medo da epidemia, e assim por diante. São os medos que povoam o imaginário social de uma época em determinada sociedade que funcionam, assim, como uma espécie de referência para a efetivação distópica ficcional. Esta transfigura no universo da ficção as características próprias daquela sociedade (aquela mesma que produziu o seu “catálogo de medos”) através da caricatura de seus elementos e da hiperbolização dos seus mecanismos e dinâmicas, fundando uma forma literária que permite a crítica (disfarçada ou não) de circunstâncias e, até mesmo, personalidades contemporâneas ao tempo do próprio escritor.

Zero, Não verás país nenhum e *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* devem ser encaradas, assim, como narrativas distópicas genuinamente nacionais. Assombradas pela experiência autoritária brasileira e pelo processo de uma modernização conservadora cujas consequências alcançam, inclusive, a titubeante democracia dos nossos dias; essas narrativas resultam em parte numa caricatura, em parte num registro dos dramas nacionais produzidos pela vinculação entre autoritarismo e modernidade num contexto periférico. Desse modo, esta “trilogia” de um Brasil distópico formulada por Loyola pode, ao mesmo tempo, horrorizar os seus leitores e chamar-lhes a atenção para os absurdos presentes na própria constituição do Brasil histórico.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar. 2006.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ALTER, Alexandra. “Preocupados com o futuro, leitores recorrem à distopia de obras clássicas” em *Gazeta do Povo*, 24 fev. 2017. Caderno G (Literatura). Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/literatura/preocupados-com-o-futuro-leitores-recorrem-a-distopia-de-obras-classicas-8tfugngqw1d0xvw8qsq34wuo6/>. Acesso em: 26/02/2021.

BARILE, João Pombo. “Entrevista – A Profética” em *O Tempo*, 05 de março de 2007. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/entrevista-a-profetica-1.315875>. Acesso em: 26/02/2021.

BENEVIDES, Daniel de Mesquita. “Ignácio de Loyola Brandão e as distopias reais” em *Cult*, 30 abril de 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ignacio-de-loyola-brandao-distopias-reais/>. Acesso em: 26/02/2021.

BOOKER, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as social criticism*. Westport: Greenwood Press, 1994.

BOSI, Alfredo. Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo. em Idem (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 16.^a edição, 2015, p. 7-24.

BRANDÃO, I. Loyola. *Não verás país nenhum*. Rio de Janeiro: Codecri, 4.^a edição, 1982.

BRANDÃO, I. Loyola. *Zero*. São Paulo: Global, 1987.

BRANDÃO, I. Loyola. *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*. São Paulo: Global, 2018.

CANDIDO, Antônio. “A nova narrativa” em Idem. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CHAUÍ, Marilena. Direitos humanos e medo. In: FESTER, A.C.R. (org.). *Direitos Humanos*. 1^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/textos/humanismo/chau.html>. Acesso em: 26/02/2021.

CLAEYS, Gregory. *Dystopia: A Natural History. A study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

DECLERCO, Marie. “Não verás país nenhum - Ficção de Ignácio de Loyola Brandão previu o futuro, mas ele desconversa: 'a realidade foi me copiando'” em *Tab*, 13 de julho de 2020. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/ignacio-loyola-brandao>. Acesso em: 26/02/2021.

ERALLDO, Douglas. “10 recentes distopias brasileiras” em *Listas Literárias*, 12 de julho de 2018. Disponível em: <http://www.listasliterarias.com/2018/07/10-recentes-distopias-brasileiras.html>. Acesso em: 26/02/2021.

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

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética*. São Paulo. Ed. Edusp. 2015.

HEGEL, G. W. F. *Estética: a ideia e o ideal; estética: o belo artístico ou o ideal*. São Paulo: Nova Cultural, 5.^a edição, 1991.

ITZKOFF, David. Produtores que criaram distopias vivem agora caos real do coronavírus. *Folha de São Paulo*, 9 de abril de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/produtores-que-criaram-distopias-vivem-agora-caos-real-do-coronavirus.shtml>. Acesso em: 26/02/2021.

IZEL, Adriana; AQUINO, Mariah. “A vez da distopia no Brasil: gênero ganha força no audiovisual

brasileiro” em *Correio Braziliense*, 11 de junho de 2019. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/06/11/interna_diversao_arte,761753/distopia-no-brasil.shtml. Acesso em: 26/02/2021.

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político*. A narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.

MAAKAROUN, Bertha. “Escrevi como se fosse futuro, mas já é o presente”, diz autor de romance sobre devastação da Amazônia” em *Estado de Minas*, 07 de setembro de 2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2019/09/27/interna_pensar,1088357/entrevista-ignacio-de-loyola-brandao-fala-sobre-devastacao-da-amazonia.shtml. Acesso em: 26/02/2021.

MACIEL, Nahima. “Ignácio de Loyola Brandão fala de um futuro distópico” em *Correio Braziliense*, 16 de junho de 2018. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/06/16/interna_diversao_arte,688860/ignacio-de-loyola-brandao-fala-de-um-futuro-distopico.shtml. Acesso em: 26/02/2021.

MEMÓRIAS DA DITADURA. “Ignácio de Loyola Brandão”. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/escritores/ignacio-de-loyola-brandao/>. Acesso em: 26/02/2021.

PEIXOTO, Mariana. “Onda conservadora estimula a venda de romances sobre sociedades opressivas” em *Uai*, 02 de dezembro de 2018. Entretenimento (Artes e Livros). Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2018/12/02/noticias-artes-e-livros,238144/onda-conservadora-estimula-a-venda-de-romances-sobre-opressao.shtml>. Acesso em: 26/02/2021.

RODRÍGUEZ, Aloma. “A nova era dourada das distopias” em *El País*, 07 out. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/06/cultura/1507305334_572081.html. Acesso em: 26/02/2021.
SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIQUEIRA, Deneval. “A literatura profética de Ignácio de Loyola Brandão” em *Portal Viu*, 25 de março de 2019. Disponível em: <https://www.portalviu.com.br/arte/a-literatura-profetica-de-ignacio-de-loyola-brandao>. Acesso em: 26/02/2021.

SPERB, Paula. “A reação já começou com a desobediência civil”, diz Ignácio de Loyola Brandão, autor de distopia política” em *Folha de São Paulo*, 11 de abril de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/04/a-reacao-ja-comecou-com-a-desobediencia-civil-diz-ignacio-de-loyola-brandao-autor-de-distopia-politica.shtml>. Acesso em: 26/02/2021.

VEJA. “Efeito Trump: “1984”, de Orwell, volta à lista de mais vendidos” em *Veja*, 26 de janeiro de 2017. Caderno Cultura. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/efeito-trump-1984-de-orwell-volta-a-lista-de-mais-vendidos/>. Acesso em: 26/02/2021.

VIEIRA, Vera Lúcia S; NAXARA, Márcia Regina C.” Entre a literatura, a história e a memória: entrevista com Ignácio de Loyola Brandão” em *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 207-224, jan.-jun. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/14025/8011>. Acesso em: 26/02/2021.



Zanzalá

Homepage da revista:

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



Brasília: configurações distópicas no passado, na ficção e no presente

Brasília: dystopian configurations in the past, in fiction and in the present

Lucas Rafael Justino de Moraes¹
Universidade de Brasília, Brasil

Resumo

O presente artigo busca analisar a cidade de Brasília e sua relação com os arredores, principalmente com a região administrativa de Ceilândia, a fim de tensionar conceitos de ficção científica, entendida como gênero que extrapola não além, mas a partir da realidade, e no qual é possível encontrar utopias e distopias. Assim, Brasília é analisada em três eixos: no passado, durante a construção como símbolo utópico do Brasil; como mundo hipotético no filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós e no presente, durante a pandemia de COVID-19. A construção utópica de Brasília dá espaço a uma cidade com características de distopia, evidenciadas pelas ações do governo durante a construção. Esta é a Brasília que foi adaptada para o cinema como distopia segregacionista. E, por fim, a pandemia torna explícita a violência e separação na capital do Brasil.

Palavras-chave: Brasília; ficção científica; utopia; distopia; *Branco Sai, Preto Fica*.

Abstract

The present article seeks to analyze the city of Brasília and its relationship with its surroundings, mainly with the administrative region of Ceilândia, in order to tension concepts of science fiction, understood as a genre that creates not beyond, but from reality, and in which it is possible to find utopias and dystopias. Thus, Brasilia is analyzed in three axes: in the past, during the construction as a utopian symbol of Brazil; as a hypothetical world in the film *Branco Sai, Preto Fica* (2014), by Adirley Queirós and in the present, during the pandemic of COVID-19. The utopian construction of Brasília gives space to a city with characteristics of dystopia, evidenced by the government's actions during the construction. This is the Brasilia that was adapted for the cinema as a segregationist dystopia. And, finally, the pandemic makes violence and separation explicit in the capital of Brazil.

Keywords: Brasília; science fiction; utopia; dystopia; *Branco Sai, Preto Fica*.

¹ Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Audiovisual pela Universidade de Brasília. Atualmente aluno de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Metafísica da mesma universidade. E-mail para contato: lucasrafaeljustino.1@gmail.com.

Introdução

Brasília, 11 de março de 2020. Do Plano Piloto, o governador Ibaneis Rocha decreta que aulas e eventos que necessitam de alvará estão suspensos em todo o Distrito Federal (CORREIO BRAZILIENSE, 2020a). Ele pede que as pessoas fiquem em casa e, apesar de não mandar fechar as igrejas, também pede que evitem comparecer aos locais de adoração. Formaturas, shows e eventos esportivos não vão mais acontecer pelos próximos cinco dias. Esses dias tornaram-se semanas e, mesmo agora em um período de mais abertura, a normalidade está longe de ser alcançada (outubro de 2020). Muitos estados brasileiros continuam com a proibição de abertura de comércios e realização de eventos, além da sempre presente recomendação de que os cidadãos evitem sair de casa e, se não for possível evitar, que tomem os cuidados com a higiene, usem máscara e não formem aglomerações.

Costumamos pensar que estamos num grau de desenvolvimento técnico-científico e social que impede o cenário descrito acima de acontecer, que isso é só coisa de filmes mesmo, que a chance de um fenômeno como esse acontecer e causar tanto transtorno na vida de todos é infinitesimal. Porém, é só a situação se iniciar que podemos ver tropos ficcionais tornando-se reais: o chefe de Estado que ignora recomendações de cientistas (CORREIO BRAZILIENSE, 2020b) e a população não seguindo as recomendações que inibiriam o contágio excessivo (METRÓPOLES, 2020) são exemplos. Muito rapidamente percebe-se que não superamos a natureza da forma que imaginávamos e que o poder ainda está nas mãos daqueles que podem fazer uso dele com pouco pensamento científico. O cenário da capital do Brasil torna-se uma ficção científica, daquelas desesperançosas. Mas será que isso é exclusivo ao momento atual de pandemia de covid-19? Para o diretor Adirley Queirós, parece que não. Cineasta brasiliense, é conhecido por ter feito filmes que retratam a disparidade social e econômica da capital através de histórias que envolvem outras características pertinentes do gênero, como viagem no tempo e dispositivos tecnológicos criados por cientistas solitários.

É importante refletir sobre o motivo que nos leva a relacionar tão facilmente Brasília e sua relação com as outras cidades do Distrito Federal ao gênero, seja no cenário atual ou no cenário que vem apresentando desde que foi inaugurada. Para isso, podemos fazer um mergulho à ficção científica para descobrir como é sua relação com a realidade e como configurações utópicas ou distópicas se constroem no mundo real.

O tópos da ficção científica na realidade

A ficção científica é um gênero com raízes na literatura que se estende por todas as mídias, e é

especialmente relevante no cinema. É possível citar grandes clássicos, como *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), dirigido por Stanley Kubrick e *Stalker* (1979), dirigido por Andrey Tarkovsky. Não é um gênero que pertence a uma só tradição do cinema, tendo abordagens diferentes nos EUA dos anos sessenta e na URSS dos anos setenta, mas ainda assim carregando as características que constituem ficção científica como gênero cinematográfico.

Essas características não cabem em uma fórmula, mas é possível discutir o que transforma uma história em uma história de ficção científica. Segundo Umberto Eco (1986), a ficção científica é a narrativa da hipótese, da imaginação de mundos possíveis, de prováveis resultados dos experimentos mentais que autores empenham na hora de criar suas histórias, “é jogo científico por excelência” (ECO, 1986, p. 170), no sentido de que o autor parte de uma conjectura sobre a realidade e a leva aos limites para compreender os efeitos e resultados dessa estrutura. Justamente na forma como é pensada a ficção está seu caráter científico, de teste da hipótese como no método científico.

O importante de se notar dessa característica de jogo científico do gênero é que ela parte de um lugar conhecido, é uma extrapolação da realidade e, testando hipóteses, não pode se desconectar completamente desta. Eco (1986) acrescenta que o experimento deve seguir as próprias regras para que funcione. A estrutura imaginada deve ser coerente entre conjectura e regras ou corre o risco de tornar-se fantasia. Também para Ursula K. Le Guin, autora de livros de ficção científica como *A Mão Esquerda da Escuridão* (1969) e *Os Despossuídos* (1974), o gênero se constrói como um experimento científico, e o dever do autor é utilizar esse experimento como uma previsão da própria realidade em que existe, extrapolando e descrevendo o resultado da hipérbole:

“Se isto continuar, eis o que acontecerá.” Faz-se uma previsão. O método e os resultados assemelham-se aos do cientista que alimenta ratos com grandes doses de suplementos purificados e concentrados, a fim de prever o que pode acontecer às pessoas que comem aquilo em pequenas doses e por um longo período. O resultado parece ser quase sempre, inevitavelmente, câncer [...] Qualquer coisa levada a seu extremo lógico torna-se deprimente, quando não cancerígena (LE GUIN, 2002, p. 3).

Esse pessimismo que a ficção científica carrega a partir do seu lugar de hipótese sobre o futuro de nossa própria realidade é, na verdade, uma tentativa do autor de prevenir-nos do pior, de nos preparar para o que pode vir a acontecer caso sigamos pelo caminho de intensificação da desigualdade e do desenvolvimento técnico-científico sem refletir sobre nossas ações. Eco vê no autor a capacidade e o dever de realizar o experimento mental, “porque ao prever e ao anunciar um futuro possível, ele quer, de fato, preveni-lo” (ECO, 1986, p. 171). É o gênero que, refletindo sobre a realidade, quer impedir-nos de chegar ao estado de câncer que Le Guin enxerga no extremo lógico da previsão sobre nossa realidade.

Esse resultado será sempre pessimista, pois a previsão que o teste tenta responder é a da própria realidade e suas condições: “ficção científica não é preditiva; é descritiva” (LE GUIN, 2002, p. 3).

Extrapolando o real, autores refletem sobre a própria natureza na qual estão inseridos, brincando com hipóteses que são, em certa capacidade, também metáforas: “ficção científica é metáfora [...] Uma metáfora do quê? Se eu pudesse responder sem metáforas, não teria escrito todas estas palavras” (Id., Ibid, p. 5). É através do poder da metáfora que o autor-cientista pensa a narrativa. Seus mundos hipotéticos são representações do real. Eco (1986) vê no gênero um trabalho que une o artista e o cientista em algo que é necessário às duas profissões: a imaginação, que segundo Andacht (1996), possui a capacidade de guiarnos à razão. Tanto a hipótese do cientista quanto do artista tem, teleologicamente, o potencial de criar conhecimento sobre a própria realidade.

É de onde vêm as distopias e utopias do gênero. O autor de ficção científica cria um espelho da realidade no mundo hipotético, e dependendo da perspectiva que escolhe enfatizar em sua representação, escreve uma utopia ou distopia. Às vezes são conceitos indissociáveis, como em *Logan's Run* (1976), filme em que a cidade utópica controlada por computador é revelada como uma distopia com o objetivo de manutenção do poder pelos computadores, fazendo com que os personagens acabem buscando uma real utopia bucólica; ou em *A Máquina do Tempo* (1895), romance de H. G. Wells em que a sociedade utópica do dia torna-se uma distopia ao cair da noite, quando os Elóis são atacados pelos Morlocks e é revelado que estes permitem aos Elóis a vida diurna apenas para que sejam caçados e sirvam de alimento durante o período noturno.

Assim se desenha o gênero e não é exceção no caso da ficção científica de Adirley Queirós, cineasta brasileiro e mente por trás dos títulos *A Cidade é uma Só?* (2013), *Branco Sai, Preto Fica* (2014) e *Era uma vez em Brasília* (2017), o primeiro uma ficção em formato de documentário que explora alguns personagens na construção urbana da capital do Brasil, Brasília, e seus arredores, envolvendo viagem no tempo; o segundo, uma obra de ficção científica que resgata marcas do passado de Brasília para contar a história de uma cidade dividida entre utopia e distopia. Por fim, terceiro é uma ficção científica que também envolve viagem no tempo e a capital federal.

Brasília, utopia e distopia

Brasília é o cenário onde Adirley desenvolve suas histórias. É a cidade onde nasceu e cresceu, a capital do Brasil. Foi construída como uma utopia no centro-oeste, um espaço que seria planejado e que buscava representar o progresso, a modernização e a industrialização do Brasil, como aponta Alves (2005).

Na época de sua construção, coube ao presidente Juscelino Kubitschek convencer o povo do Brasil de que uma jornada ao Oeste à brasileira significaria o progresso almejado e a modernização do país. A cidade deveria ser idealizada e planejada, portanto, uma comissão de engenheiros e arquitetos, incluído

entre eles estava Oscar Niemeyer, seria responsável pela realização de um concurso que escolheria o plano a ser seguido. O Concurso do Plano Piloto de Brasília, como ficou conhecido, acabou inspirando a forma pela qual o centro do Distrito Federal é chamado, de Plano Piloto.

Antes de ser construída, a cidade era um mar de possibilidades e, tal qual os mundos possíveis da ficção científica, existia em miríade:

Dentre as 26 propostas inscritas, venceu a de Lúcio Costa, por apresentar um projeto de extrema racionalidade, com a devida unidade entre o conjunto funcional e o aspecto plástico, e por contemplar os objetivos norteadores da criação da capital federal: localizar Brasília em uma posição estratégica do país e planejar a cidade para ser moderna e dotada de uma visualidade monumental (ALVES, 2005, p. 125).

Vinte e seis Brasília's eram oficialmente possíveis, excetuando-se aquelas que nunca tomaram materialidade em papel e foram inscritas no concurso. O plano de Lúcio Costa foi definido pelo júri do concurso como: “claro, direto... fundamentalmente simples... tem o espírito do século XX: é novo; é livre e aberto; é disciplinado sem ser rígido” (BRAGA e FALCÃO, 1997 apud ALVES, 2005, p. 126). Outros projetos incluíam conjuntos de bairros nucleares e até superblocos residenciais de 300 metros de altura (EBC, 2015). Segundo Barki (2005), o prazo para a apresentação de Projetos em concordância com o edital era de seis meses, e Lúcio Costa decidiu participar depois de decorridos três meses. Concorrendo contra várias equipes, “resolveu participar sozinho e de forma modesta” (BARKI, 2005, p. 10). O projeto de Lúcio Costa também representava a monumentalidade pretendida para capital:

A monumentalidade em Brasília foi explicitada na proposta do seu projeto arquitetônico, na integração entre a arte e a arquitetura que envolvia, além dos arquitetos, diversos artistas que comporiam, então, o seu ideário juntamente com a produção artística (TAVARES, 2016, p. 28).

Raymond Williams (1978) descreve um tipo de utopia que é muito presente em ficções que tratam da criação deste tipo de sociedade, a utopia social, que é “a transformação através da vontade, em que um novo tipo de vida foi alcançado por esforço humano” (WILLIAMS, 1978)². Esta era a utopia que Brasília almejava ser, a utopia que seria construída através da vontade do povo brasileiro de ver-se representado pela monumental cidade do centro-oeste.

² Tradução livre do trecho “the willed transformation, in which a new kind of life has been achieved by human effort”.

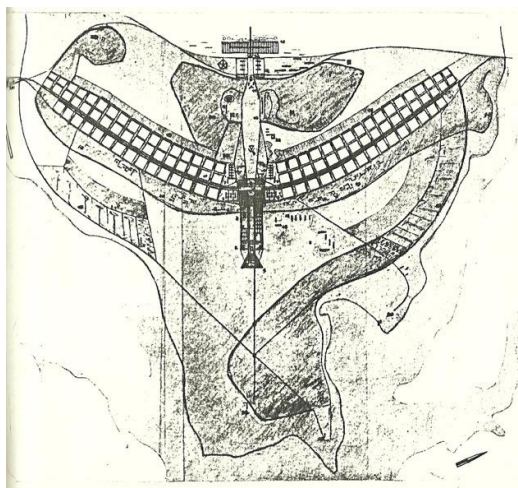


Figura 1: Plano piloto de Brasília (COSTA, 1957 apud MATOSO, 2011).

Entretanto, a história dessa cidade que deveria ser utópica carrega marcas profundas de distopia desde o princípio. A começar pela construção da cidade, que trouxe pessoas de todos os cantos do Brasil para que o terreno fosse preparado, os edifícios fossem erguidos e as superquadras tivessem seus prédios residenciais tirados do papel. Prédios que nunca seriam para esta população. Holston (1993, apud LUIZ et KUYUMJIAN, 2010) afirma que a primeira população a chegar a Brasília foi dividida em grupos segundo o trabalho que desempenhariam na construção da capital. Os “pioneiros” constituíam um grupo de pessoas de alta instrução e qualificação, enquanto “a categoria ‘candango’ é constituída principalmente pelos operários da construção civil, peões de obra, trabalhadores braçais, de baixa qualificação profissional” (LUIZ et KUYUMJIAN, 2010, p. 218). Segundo o autor, por causa da conotação negativa que o termo candango carregava, era uma denominação rejeitada pelos que se viam como “pioneiros”.

Para começar a explorar o caráter distópico que a construção da capital revelava, podemos falar sobre para quem Brasília estava sendo construída. Sabemos que foi construída como um monumento ao progresso do país, por um povo que viu na capital o reflexo dessa ideia de monumentalidade, mas logo descobrimos que essa utopia não teria lugar para todos, nem mesmo para quem veio construí-la. Oliveira (2008) diz que a população que veio para construir Brasília não deveria, segundo Lúcio Costa, ter fincado suas raízes na capital e que o planejado para os migrantes era que voltassem para os estados e cidades de onde vieram. Por causa disso, faltou planejamento sobre onde alocar esta quantidade enorme de pessoas, tanto planejamento imediato quanto um planejamento urbano, já que Lúcio Costa pretendia que as cidades satélites fossem construídas ao redor de Brasília apenas quando a construção da capital estivesse concluída (OLIVEIRA, 2008).

Brasília foi concebida como uma cidade eficiente, uma cidade que, planejada, deveria ser diferente de todas as outras, deveria seguir uma lógica própria, obedecer a preceitos que a impedissem de transformar-se no caos urbano a qual todas as cidades que nasceram e cresceram de forma orgânica tendem a transformarem-se. Entretanto, isso se provou errado quando o povo que veio para construí-la foi

forçado pelo Estado a se dispersar para os arredores do Plano Piloto. Por trás da faceta utópica racionalista, de uma joia do progresso, tinha uma cidade que havia sido planejada do princípio para funcionar como máquina:

Na verdade, o discurso modernista se escondendo por trás de um racionalismo sectário, mascarava as suas intenções verdadeiras de instrumentalizar o espaço e inseri-lo na lógica mercadológica a serviço do capital (OLIVEIRA, 2008, p. 56).

Não era um espaço para os candangos porque os candangos não faziam parte do projeto que o governo tinha de uma cidade a serviço do capital. Eram operários que deveriam ter construído a cidade e dispersado, mas entraram no caminho do planejamento que desconsiderou esta possibilidade.

Assim como Williams (1978) descreveu uma utopia da vontade, ele também descreve o mesmo fenômeno da vontade como formador de um certo tipo de universo distópico. A distopia da vontade acontece quando há o esforço de um grupo, geralmente dotado de muito poder, ou seja, uma elite, que transforma um mundo para pior. Quando uma classe oprime a outra através do poder e da agência social, geralmente apoiada por um discurso desenvolvimentista que esconde uma intenção segregacionista, há na ficção científica essa construção de universos distópicos através da vontade. O que aconteceu na Brasília da realidade foi que, por trás de um discurso bem-intencionado de construir a capital do progresso, o governo viu-se com uma multidão de construtores indesejados querendo morar no fruto de seu suor e assim a distopia começou a se formar, com aqueles categorizados como candangos, os que vieram para construir, sendo erradicados do local que pertencia à cidade que não estava sendo construída para eles. Essas pessoas então aglomeraram-se ao redor da cidade, em barracos improvisados. Passada uma década da inauguração, em 1970, o governo colocou em prática um plano para que as favelas indesejadas ao redor de Brasília fossem esvaziadas (GOUVÊA, 1995).

Campanha de Erradicação de Invasões. Pode parecer até um departamento do governo que lida com invasões alienígenas em alguma obra de ficção científica, mas a CEI, como era conhecida, foi uma campanha de remoção dos moradores das áreas próximas ao Plano Piloto, como é conhecida a área central de Brasília por ter sido planejada por Lúcio Costa, a fim de que eles ocupassem uma área mais distante do centro urbano da capital, visando que estas áreas próximas pudessem valorizar-se economicamente. Essa remoção “negou a estratégia tradicional de erradicação já utilizada em São Paulo e Rio de Janeiro” (OLIVEIRA, 2008, p. 68), sendo parte da estratégia do governo dar ao morador um lote na nova região e não favorecer a formação de favelas próximas às áreas de interesse do planejamento urbano da capital, construindo verdadeiros núcleos urbanos afastados do centro. Apesar da promessa de que os lotes teriam água, luz e esgoto, além de escolas, hospital, o que aconteceu foi que a população foi removida de suas casas nas favelas do Plano Piloto e colocadas em uma região onde só havia as demarcações dividindo os lotes:

“Houve aviso que ninguém ficasse assustado, que a área era definitiva. Prometiam água, luz e esgoto. Quando cheguei, o beneficiamento que tinha era só os marcos de torninhos marcando 25 x 10m²”. “Foi um verdadeiro fracasso, onde nós passamos até necessidade” (OLIVEIRA, 2008, p. 69).

Assim teve início a Ceilândia, cidade onde nasceu e cresceu Adirley Queirós. A cidade para aqueles que não eram bem-vindos no Plano Piloto. Em 2011, Ceilândia era a cidade “com o maior número de entidades comunitárias [...] com elevado índice de organização de movimento popular em termo de reivindicações” (COSTA, 2011, p. 336), o que indica o histórico de luta de seu povo.

Branco Sai, Preto Fica: Brasília na ficção

Os filmes de Adirley têm uma veia intensa de crítica social. São filmes que retratam a realidade do autor e da cidade que ele percebe existindo ao seu redor. Suas histórias, que contam com artifícios de histórias de ficção científica, nunca desalinham do propósito inicial de denunciar eventos e fenômenos da construção urbana de Brasília, mesmo que atrás de uma hipérbole. Isso é possível pois, quando nos lembramos do que dizia Ursula K. Le Guin, ficção científica é metáfora, é fazer uma previsão e levá-la ao extremo lógico a fim de entender o que acontece.

Em *Branco Sai, Preto Fica* não é diferente. O filme é uma mistura de documentário com drama e ficção científica, formato que não é raro ou pioneiro dentro do cinema brasileiro. Existem obras parecidas de diferentes épocas, como *Elena* (2012), de Petra Costa e *Nem tudo é verdade* (1986), de Rogério Sganzerla. Para Morin (2005), o cinema possui a capacidade de fluir histórias entre ficção e realidade, ainda mais quando o autor submete a própria imagem ao cosmos, garantindo a fluidez entre documentário e drama, pois “o cinema confere ao cineasta a capacidade de entender seu papel transformador da realidade simultaneamente em que percebe como a realidade incide sobre si” (JUSTINO, 2019).

O filme conta três histórias que ocorrem em paralelo e cujas consequências se estreitam no final. Temos Marquim, locutor de uma rádio que apresenta e controla da própria casa; Sartana, que trabalha construindo e consertando próteses e, por fim, temos Dimas Cravalanças, um homem que veio do ano de 2070 a fim de reunir provas para mover uma ação contra o Estado Brasileiro, descrito como “servidor terceirizado”. Essas três histórias correm em paralelo e acompanhamos seu desenvolver em uma Brasília hipotética.

A Brasília de *Branco Sai, Preto Fica* é dividida, onde os moradores das cidades satélites não possuem o direito de ir e vir através da paisagem urbana. Moradores da Ceilândia, caso queiram trabalhar ou mesmo visitar Brasília, precisam de um passaporte. Assim, Adirley transforma a cidade de sua realidade, dividida entre um centro urbano planejado para as elites e os núcleos urbanos que foram criados

para abrigar os rejeitados pela utopia, em uma distopia de ficção científica.

Sem o passaporte, os personagens do filme não podem acessar a cidade, o que traz consequências. É como aconteceu com as famílias removidas de Brasília pela CEI, que viram uma diminuição intensa de suas rendas quando foram colocadas em cidades afastadas do Plano Piloto, um dos motivos sendo a dificuldade de chegar ao centro (OLIVEIRA, 2008, p. 70).

No filme, caso sejam pegos tentando entrar na cidade sem o passaporte, existe uma polícia para lidar com a situação, a Polícia do Bem-estar Social, um nome que invoca a característica dicotômica das utopias de ficção científica. Para os moradores de classe alta e média que moram em Brasília, esta força policial mantém o bem-estar com a preservação da ordem e proibindo os estranhos de adentrarem a cidade, enquanto para os moradores das satélites é uma polícia que incita o medo. Nomear a polícia assim é brincar com o poder do nome de forma Orwelliana. Uma das cenas do filme indica que, quando um veículo se aproxima da cidade, a rádio sintoniza automaticamente em uma mensagem gravada que deixa claro, em tom autoritário, que não são todos os bem-vindos ali. Essa é uma caracterização de um forma de controle que é própria da cidade:

No espaço finito e fechado do Plano Piloto, envolto por extensas áreas verdes de posse do governo, estava tudo o que era necessário para o bem-estar de seus moradores e para a função de Capital Federal. As mazelas dos grandes centros seriam afastadas dessa cidade burocrática, tranqüila e planejada. Encarregado de não permitir deturpações no Plano, a administração garantiria a equidade, a beleza e a harmonia, atuando neutra e racionalmente (PELUSO apud OLIVEIRA, 2008, p. 59).

Uma outra marca da violência que a relação de Brasília com Ceilândia acarretou é representada no filme. Marquim e Sartana, em 5 de março de 1986, estavam em um baile chamado Quarentão, que acontecia no centro da Ceilândia, quando a polícia entrou gritando “branco sai, preto fica” e repreendeu as pessoas com brutalidade, ferindo Marquim e Sartana. A violência que a cidade apresenta não é só da ordem de divisão social, mas implica em racismo também, que Adirley entende como uma das estruturas fundadoras da sua Brasília distópica.

Aqui é onde se apresenta a parte documental do filme. Sartana perdeu uma perna e agora usa uma prótese mecânica, já Marquim usa uma cadeira de rodas para se locomover. Eles relatam os traumas da ação violenta e brutal da polícia em cenas documentais que são intercaladas com a parte mais ficção científica do filme.

O objetivo dos personagens de Marquim e Sartana nesse mundo hipotético é o de se vingar agora, em 2014, e não esperar até o ano de 2070. Marquim prepara um dispositivo que possibilitará uma revolução. É uma bomba musical que vai abalar as estruturas da cidade de Brasília. Para isso, ele grava músicas de artistas de diferentes estilos musicais da própria Ceilândia, além de sons próprios da cidade, como o som dos ambulantes na feira. Esta bomba, segundo ele, é um grande evento que vai ser lançado

pro futuro, que vai mudar o rumo da cidade, destruindo os monumentos de Brasília e abrindo espaço para que uma nova cidade seja construída.

Como filme, é uma metanarrativa, “na medida em que toma consciência de sua própria condição de discurso sobre a realidade” (GARCIA; PICCININ, 2020, p. 5-6). É documentário e, também, é ficção, é comentário e também é hipótese. A bomba que Marquim e Sartana preparam como dispositivo de destruição da distópica Brasília é como o filme que Adirley Queirós prepara denunciando a realidade dividida e violenta da cidade onde vive.



Figura 2: A bomba cultural atinge a capital.

Cenário Atual: Pandemia

A bomba cultural que Marquim e Sartana jogaram em Brasília no ano de 2014 fazia parte do metacomentário de *Branco Sai, Preto Fica*, mas o resultado em que a estrutura da cidade é destruída e tudo se altera, esta era ficção. O filme como denúncia social atingiu a cidade e foi objeto de discussão intensa em jornais, revistas, aulas; onde pudesse ter sentido a discussão sobre a configuração espacial e social de Brasília, o filme foi discutido. Porém, estruturalmente, Brasília e seus arredores continuam tendo o mesmo tipo de relação.

Voltamos ao ano de 2020 e o cenário é o descrito na introdução. Apenas os serviços essenciais continuam funcionando presencialmente e outros locais seguem a recomendação de adotar o trabalho remoto. No Plano Piloto, a cidade planejada como residência dos burocratas e funcionários públicos, com amplos espaços e empregos que permitem o trabalho remoto, o fechamento do comércio foi o suficiente

para inibir o contágio da doença covid-19, mas não é o que pode ser dito dos outros núcleos urbanos do Distrito Federal que não foram construídas de forma majestosa como a capital.

A densidade urbana de Ceilândia é seis vezes maior do que a do Plano Piloto, enquanto a renda per capita é menor do que 1/5 da renda per capita dos moradores do centro (CODEPLAN, 2017). A desigualdade social e urbanística do DF mostra as consequências do projeto de cidade adotado em face à pandemia. A cidade de Ceilândia foi a cidade mais atingida pela doença no DF, chegando a concentrar 22% das mortes e tendo o dobro do número de vítimas, em absoluto, da segunda cidade mais afetada, Taguatinga (G1, jul. 2020). O vírus chegou à capital do Brasil pelas regiões mais abastadas, como o Plano Piloto e os Lagos. No entanto, três meses depois o cenário havia se alterado e a maior taxa de contaminação estava nas regiões administrativas afastadas do centro. Em entrevista ao G1, o médico infectologista José David Urbaéz, diz: "nas regiões de baixa renda há questões da estrutura da casa em isolamento, que pode não ser adequada. Eles [os moradores] não conseguem ficar sem trabalhar. A propagação, neste caso, é mais expressiva" (G1, jul. 2020).



Figura 3: Dimas Cravalaças vigia a cidade procurando por Marquim e Sartana.

A cidade chegou a ser colocada em *pré-lockdown* por duas vezes, em junho e em julho, devido aos aumentos repentinos de número de casos e mortes (CORREIO BRAZILIENSE, 2020c), com o governador Ibaneis Rocha dizendo que, caso o *pré-lockdown* não ajudasse a reduzir os números, a cidade seria colocada em *lockdown* completo, confinamento dentro de casa. É desastroso pensar em como o *lockdown* afetaria a renda das famílias da região, mesmo o DF tendo a maior taxa de trabalho remoto entre as unidades federativas, 28,5% (CORREIO BRAZILIENSE, 2020d), é natural pensar que aqueles que não

podem trabalhar de casa são os moradores das regiões mais distantes, quando se analisa a construção e divisão do trabalho em Brasília: o Plano Piloto é onde moram os burocratas e nas periferias moram os prestadores de serviço.

Williams (1978) descreve uma distopia que ele chama de “mundo alterado externamente”, em que um agente da natureza sob o qual temos pouco controle causa a mudança para uma vida infeliz. A exploração da natureza pode revelar seres capazes de causar essa transformação, como o patógeno coronavírus. Apesar do grau de desenvolvimento humano que alcançamos, é possível entender como as medidas que um governo toma perante um cenário como o desta pandemia afetam de maneira desigual seus habitantes. A assimetria de Brasília é escancarada quando a hipótese do mundo de ficção científica assolado por uma pandemia torna-se uma condição do mundo real.

Considerações finais

A cidade de Brasília como capital do Distrito Federal nasceu da ideia de utopia brasileira. Entretanto, sua finalidade como uma cidade que representasse o progresso do Brasil acaba esbarrando na tentativa de utopia e demonstra algo para o qual o planejamento da cidade não a preparou: o caráter distópico da divisão de espaços. A cidade criada para servir ao progresso não tem espaço para aqueles que vieram construí-la, criando núcleos urbanos cujo planejamento e preparação tendiam a zero.

Essa é a mesma cidade que inspirou um morador de Ceilândia a fazer um filme de ficção científica como denúncia à estrutura dicotômica de Brasília, que é violenta com os pretos e oprime sua população periférica. *Branco Sai, Preto Fica* é um retrato fidedigno da cidade que Adirley vive, sendo a parte de ficção científica apenas uma extrapolação, a brincadeira contrafactual que não invalida a descrição da realidade. Não chega a ser difícil imaginar que, nos próximos anos, Adirley Queirós possa realizar um filme que aborda, de alguma forma, o tema da pandemia.

Quando a vida real sai do lugar de normalidade e adquire ares de ficção científica, chegando até a representar fielmente tropos do gênero, é possível perceber como a desigualdade econômica e social escancara ainda mais a face distópica de Brasília.

Referências

ALVES, Lara Moreira. “A construção de Brasília: uma contradição entre utopia e realidade” em *Revista de História da Arte e Arquitetura*. Vol. 5, pp. 124-132. Campinas: UNICAMP, 2005.

ANDACHT, Fernando. “El lugar de la imaginación en la semiótica de C. S. Peirce” em *Anuario*

Filosófico, v. XXIX, n. 3, 1996.

BARSKI, José. “A invenção de Brasília: o “risco” de Lúcio Costa” em *Revista Risco*. N. 2. 2005. EESC-USP.

BRAZILIA. “Edital do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil”, publicado no *Diário Oficial da União* de 30 de setembro de 1956. Disponível em: <http://doc.brazilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/edital-Concurso-Plano-Piloto.shtml>. Acesso em: 16 fev. 2020.

CODEPLAN. *Densidades Urbanas Nas Regiões Administrativas Do Distrito Federal*. Brasília: Companhia De Planejamento Do Distrito Federal, 2017. Disponível em: http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/TD_22_Densidades_Urbanas_nas_Regi%C3%B5es_Administrativas_DF.pdf. Acesso em: 16 fev. 2021.

CORREIO BRAZILIENSE (A). “Coronavírus: Ibaneis anuncia suspensão de aulas, shows e eventos esportivos”, 11 de março de 2020. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/noticia/cidades/2020/03/11/coronavirus-ibaneis-anuncia-suspensao-de-aulas-shows-e-eventos-espor.shtml>. Acesso em: 16 fev. 2021.

CORREIO BRAZILIENSE (B). “Bolsonaro participa de protesto em Brasília e cumprimenta manifestantes”, 24 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/noticia/politica/2020/05/24/bolsonaro-participa-de-protesto-em-brasilia-e-cumprimenta-manifestante.shtml>. Acesso em: 16 fev. 2021.

CORREIO BRAZILIENSE (C). “Covid-19: Veja o que pode ou não funcionar em Ceilândia e no Sol Nascente”, 09 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/noticia/cidades/2020/07/09/covid-19-lockdown-em-ceilandia-e-no-sol-nascente.shtml>. Acesso em: 16 fev. 2021.

CORREIO BRAZILIENSE (D). “DF tem a maior taxa do país de trabalhadores em home office: 28,5%”, 01 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/noticia/economia/2020/08/01/df-tem-a-maior-taxa-do-pais-de-trabalhadores-em-home-office-28-5.shtml>. Acesso em: 16 fev. 2021.

COSTA, Graciete Guerra da. *As Regiões Administrativas do Distrito Federal de 1960 a 2011*. Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. 2011. DIÁRIO OFICIAL. “Ano XLIX Edição Extra nº 25”, 11 de março de 2020. Disponível em: http://www.buriti.df.gov.br/ftp/diariooficial/2020/03_Mar%C3%A7o/DODF%20025%2011-03-2020%20EDICAO%20EXTRA/DODF%20025%2011-03-2020%20EDICAO%20EXTRA.pdf. Acesso em: 16 fev. 2021.

EBC. “Brasília, 55 anos: conheça os projetos que pensaram a capital do país”, 21 de abril de 2015. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/cultura/2015/04/7-brasilia-possiveis>. Acesso em: 16 fev. 2021.

ECO, Umberto. *Sobre Espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

G1. “Ceilândia, região mais afetada pela Covid-19 no DF, concentra 22% das mortes na capital”, 01 de julho de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2020/07/01/ceilandia-regiao-mais-afetada-pela-covid-19-no-df-concentra-22percent-das-mortes-na-capital.ghtml>. Acesso em:

16 fev. 2021.

FRANCISCONI, Jorge Guilherme. “Da insustentabilidade do Plano Piloto” em *Mínimo Denominador Comum*, 17 de fevereiro de 2011. Disponível em <https://mdc.arq.br/2011/02/17/da-insustentabilidade-do-plano-piloto/#sdfootnote3anc>. Acesso em: 16 fev. 2021.

GALLO, Renata Altenfelder Garcia. “Distopia e modernidade: o pessimismo tem seu lugar” em *Cerrados*, n. 52, pp. 85-107. Brasília: UnB, 2020.

GARCIA, Pedro Piccoli; PICCININ, Fabiana Quatrin. “Metanarrativa, ficção e não ficção em Táxi Teerã, de Jafar Panahi” em *Intexto*, n. 52, e-92653, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583202152.92653>

GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. *Brasília: a capital da segregação e do controle social*. Uma avaliação da ação governamental na área de habitação. São Paulo: Annablume, 1995.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. “'Branco Sai, Preto Fica': A Crise Da Figura Do Mediador Humano' em *Novos estudos CEBRAP*. n. 103. 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000300219#fn1. Acesso em: 16 fev. 2021.

JUSTINO, Lucas Rafael. *Tecendo diálogos entre as ficções científicas Stalker (1979) e Aniquilação (2018) a partir do pensamento peirceano*. Monografia defendida na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. 2019.

LE GUIN, Ursula K. *The Left Hand of Darkness*. Nova York: Ace Books, 2002.

LUIZ, Edson Beu; KUYUMJIAN, Marcia de Melo Martins. “Candangos: Uma História De Trabalho E Exclusão” em *Tempos Históricos*. Vol. 14, n. 1, pp. 257-279. Marechal Cândido Rondon: UNIOESTE, 2010.

MACIEL, Danielle Edite Ferreira; OLIVEIRA, Taiguara Belo de. “Cultura e revanche na guerra social: comentários sobre Branco sai, preto fica, de Adirley Queirós” em *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N. 68. São Paulo: USP, 2017.

METRÓPOLES. “Covid-19: DF ultrapassa 2 mil casos, mas 60% da população ignora isolamento”. Disponível em: <https://www.metropoles.com/distrito-federal/covid-19-df-ultrapassa-2-mil-casos-mas-60-da-populacao-ignora-isolamento> . Acesso em: 16 fev. 2021.

MORIN, Edgar. *The Cinema, or The Imaginary Man*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

OLIVEIRA, Tony Marcelo Gomes de. “A Ótica Da Erradicação De Favelas Na Formação Urbana De Brasília” em *Universitas Humanas*. Vol.5 pp. 49-76. Brasília: UNICEUB, 2008.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TAVARES, Camila Christiana de Aragão. *A integração da arte e da arquitetura em Brasília: Lucio Costa e Athos Bulcão*. Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. 2016.

WELLS, H. G. *A Máquina do Tempo*. São Paulo: Lebooks, 2017.

WILLIAMS, Raymond. “Utopia and Science Fiction” em *Science Fiction Studies*. Vol. 5 n. 3. Greencastle: DePauw, 1978. Disponível em: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/16/williams16art.html>. Acesso em: 16 fev. 2021.

Filmografia

2001: Uma Odisséia No Espaço. Direção: Stanley Kubrick, Produção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

A cidade é uma só?. Direção: Adirley Queirós. Produção: André Carvalheira; Adirley Queirós. Brasília: 400 Filmes, 2012.

Branco sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Produção: Denise Vieira; Adirley Queirós. Brasília: 400 Filmes, 2014.

Logan's Run. Direção: Michael Anderson. Produção: Hugh Benson; Saul David. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1976.

Stalker. Direção: Andrei Tarkovsky, Produção: Aleksandra Demidova. União Soviética: Mos Film, 1979.



Zanzalá

Homepage da revista:

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



Representações de ciência e tecnologia no cinema de ficção científica: uma abordagem sociológica *Representations of science and technology in sci-fi cinema: a sociological approach*

Luis Gustavo de Paiva Faria¹, Arthur de Ávila Soares²

Universidade Federal de Viçosa e Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Resumo

O trabalho tem como objetivo realizar um levantamento de produções cinematográficas de ficção científica no intuito de identificar as representações de ciência e tecnologia vinculadas às obras. A partir de indicações do referencial teórico e de uma exploração prévia das produções selecionadas, foram forjados dois pares de categorias analíticas: a ciência e a tecnologia como déficit ou excesso; e como dominação ou emancipação. Essas categorias dialogam com as noções de ciência e tecnologia como fatos sociais, pensados a partir de Mannheim (1986), Merton (2013) e Bourdieu (2004), além das diversas representações sociais presentes no gênero de ficção científica no que se refere às questões de sociedades extraterrestres exploradas por Markendorf (2015, 2017). A pesquisa permite afirmar que, entre as obras selecionadas, a representação com maior incidência apresenta a ciência como excesso e dominação, tratando o desenvolvimento científico e tecnológico como um eventual problema para o futuro da humanidade.

Palavras-chave: ficção científica; representações de ciência e tecnologia; sociologia da ciência.

Abstract

The work aims to carry out a survey of cinematographic *sci-fi* productions in order to identify the representations about science and technology linked to the works. From indications of the theoretical framework and a previous exploration of the selected productions, two pairs of analytical categories were forged: science and technology as a deficit or excess; and as domination or emancipation. These categories dialogue with the notions of science and technology as social facts, thought from Mannheim (1986), Merton (2013) and Bourdieu (2004), in addition to the diverse social representations present in the science fiction genre with regard to issues of extraterrestrial societies explored by Markendorf (2015, 2017). The research shows that, among the selected works, the representation with the highest incidence presents science as excess and domination, treating scientific and technological development as an

¹ Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLET) da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Graduado (Licenciatura e Bacharelado) em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Viçosa (UFV).

² Mestrando em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais com ênfase em STS. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Viçosa.

eventual problem for the future of humanity.

Keywords: *sci-fi*; representations of science and technology; sociology of science.

Introdução

Estudos sobre mídias são fundamentais para compreender o imaginário social sobre determinados temas, pois, segundo Silverstone (2002, p. 20), a mídia “filtra e molda realidades cotidianas, por meio de suas representações singulares e múltiplas, fornecendo critérios, referências para a condução da vida diária, para a produção e a manutenção do senso comum”. A mídia, com base nessa definição, é uma instituição social passível de análises sociológicas, particularmente porque constitui e é constituída pela vida social, sendo um importante espaço de conflito entre atores no âmbito da esfera pública, o que a perfaz de um potencial analítico ímpar no que se refere às representações sociais de um determinado período histórico, sociedade ou grupo. Sua constituição, longe de ser linear e monolítica, é múltipla e cada vez mais especializada, abrangendo desde a indústria cinematográfica às recentes mídias sociais digitais.

As produções cinematográficas estão entre seus desdobramentos de especialização que, enquanto elemento estratégico da indústria cultural, ao associar elementos técnicos e artísticos, constituem-se como uma das mídias mais socialmente difundidas tanto por sua dimensão de entretenimento quanto por sua recorrente presença na vida cotidiana dos indivíduos, o que faz com que os filmes sejam parte da “textura da experiência” – expressão utilizado por Silverstone (2002, p. 13) para justificar os estudos de mídia – e sustenta, portanto, o quanto a análise de filmes pode ser profícua para compreender representações sociais, principalmente porque as mídias (incluindo filmes) contribuem “para nossa variável capacidade de compreender o mundo, de produzir e partilhar seus significados” (SILVERSTONE, 2002, p. 13).

No âmbito das produções cinematográficas, por sua vez, o gênero de ficção científica (*sci-fi*, em inglês) ganha especial relevância por narrativas que mesclam elementos científicos e ficcionais, representando desde sociedades extraterrestres a futuro possíveis das sociedades humanas. O gênero, segundo Siqueira (2002, p. 51-52),

[...] nasceu na literatura, estendeu-se às histórias em quadrinhos e ao cinema em narrativas que mostram imagens de como seriam o futuro, as invenções e as descobertas possíveis e, ainda, como seriam o próprio homem e sua vida em sociedade frente a novas tecnologias. [...] A ficção científica apropria-se dessa possibilidade de criação de novos contextos para montar suas narrativas. Nesse sentido, ganha força a ideia de que o cinema de ficção científica “anteciparia” invenções que a tecnologia ainda não conseguiu realizar, mas que estão a caminho de se tornar realidade. Por isso, pode-se dizer que a ficção científica é verossímil – não é verdadeira, nem tampouco falsa; mas aparenta ser verdade.

Assumindo a importância de produções cinematográficas enquanto possibilidade de compreensão de representações sociais e o gênero cinematográfico de ficção científica como um tipo de produção que

veicula representações diversas sobre a ciência e a tecnologia, esse trabalho tem o objetivo de realizar um levantamento de produções cinematográficas do gênero de ficção científica no intuito de identificar as representações sociais sobre ciência e tecnologia vinculadas às produções. Essas categorias dialogam com as noções de ciência e tecnologia como construções sociais, aqui pensadas a partir de Mannheim (1986), Merton (2013) e Bourdieu (2004), além das diversas representações sociais presentes no gênero de ficção científica no que se refere às sociedades extraterrestes exploradas por Markendorf (2015, 2017).

O trabalho estrutura-se em três partes, além dessa introdução: 1) Apresenta uma revisão bibliográfica parcial sobre a ciência enquanto objeto da sociologia da ciência, expondo a concepção que conforma a ciência como projeto de análise sociológica e suas representações no gênero de ficção científica; 2) Os procedimentos metodológicos para empreender a análise empírica, explicitando a origem, filtragem e análise dos dados e da produção das categorias analíticas; e, por fim, 3) Os resultados alcançados com a análise dos dados e um esboço de uma discussão sobre suas potencialidades. O trabalho é concluído com considerações sobre a necessidade de se discutir as representações sociais da ciência e da tecnologia que possuem inserção no imaginário social de uma determinada população, incluindo a importante influência da mídia nessa conformação.

Sociologia da ciência e ficção científica - a ciência como fenômeno social

A sociologia da ciência inaugura uma abordagem oposta à concepção de uma ciência incorruptível e autônoma, pois procura evidenciar os condicionantes sociais na produção e nas práticas científicas, deslocando sua preocupação tanto para a influência de instituições sociais na ciência, ela própria considerada uma instituição, aproximando-se da historiografia da ciência, quanto para a constituição interna do conhecimento científico, aproximando-se da epistemologia, da filosofia da ciência e da sociologia do conhecimento. Embora a área seja ampla e abrangente, alguns autores consolidaram-se como clássicos em suas abordagens sociológicas do fenômeno científico. É possível mencionar, dentre outros, Karl Mannheim, a tradição norte-americana que vai de Robert Merton ao Programa Forte de David Bloor e a tradição francesa, de Pierre Bourdieu a Bruno Latour³. Neste texto, de maneira sintética e abrangente, discute-se as abordagens de Mannheim (1986), Merton (2013) e Bourdieu (2004), apresentando um panorama dos pressupostos assumidos no momento de realização da análise empírica.

A sociologia do conhecimento⁴, para Mannheim (1986), seria um ramo da sociologia preocupado em estudar os condicionantes sociais na conformação do pensamento, seja ele atribuído ao senso comum

³ Para um panorama amplo e mais detalhado sobre as abordagens sociológicas da ciência e tecnologia, ver Fetz, Defacci e Nascimento (2011).

⁴ Em Mannheim (1986), ainda não é possível utilizar a nomenclatura de sociologia da ciência, dado que seu programa de pesquisa está preocupado com o conhecimento em sua dimensão ampla; dimensão a qual está inserida o conhecimento

ou à lógica científica. As formas de pensamento, incluindo suas formas científicas, são penetradas por categorias sociais. Nesse sentido emerge o conceito de perspectiva, fundamental à sua abordagem: se a princípio o termo parece caro à Psicologia ou à Filosofia, semelhante ao termo percepção, o sociólogo húngaro passa a designá-la como uma categoria sociológica referente ao modo como elementos sociais condicionam categorias coletivas do conhecimento e são internalizadas, por consequência, na perspectiva de um sujeito cognoscente, desde cientistas aos nossos familiares. Sobre a relação entre categorias do pensamento e sujeito, Mannheim (1986, p. 290) enfatiza que

[...] tornar-se-á cada vez mais claro que as forças vivas e as atitudes efetivas subjacentes às atitudes teóricas não são, de maneira alguma, meramente de natureza individual, vale dizer, não têm sua origem, em primeiro lugar, na tomada de consciência de seus interesses pelo indivíduo, no decurso de seu pensar. Antes, emergem dos propósitos coletivos do grupo, subjacentes ao pensamento do indivíduo, e de cuja visão prescrita ele participa.

A definição que Mannheim (1986) dá à perspectiva, e consequentemente àquilo que chamou de análise sociológica da perspectiva enquanto categoria coletiva de pensamento, assume pressupostos teóricos e implicações metodológicas que demonstram, segundo as definições da sociologia do conhecimento, que a perspectiva de um sujeito ou de um grupo social não podem ser compreendidos em termos exclusivamente individuais ou lógico-formais; ao contrário, todo o programa teórico de Mannheim (1986) defende a ideia de que a perspectiva deve ser analisada em sua dimensão histórica, social e cultural, portanto sociológica.

Ao assumir que diferentes grupos, em diferentes contextos espaciais, temporais e sociais assumem uma dada perspectiva, caberia à Sociologia do Conhecimento investigar a influência das condições existenciais (sociais) que condicionam esse pensamento. Mannheim (1986) aplicará essa noção de perspectiva ao próprio pesquisador, ao próprio sociólogo do conhecimento, discussão que não caberá neste texto, mas que demonstra o caráter (auto)reflexivo inerente de uma Sociologia do Conhecimento segundo os termos do autor.

A partir de uma tradição diferente do sociólogo húngaro, e sob uma abordagem distinta, Merton foi o primeiro sociólogo a se dedicar sistemática e especificamente à reflexão sobre a ciência, sendo pioneiro em estudar as relações entre as instituições científicas e o ambiente social em que estão inseridas. O autor entende a relação entre ciência e sociedade de uma perspectiva “externalista”, isto é, como o ambiente social pode influenciar, enquanto elemento externo e exterior à ciência, tanto a lógica das instituições quanto a prática científica dos indivíduos. Sua reflexão, nesse sentido, direciona-se para a legitimidade da

científico e, portanto, sua perspectiva, enquanto pioneira de uma discussão sobre os condicionantes e agrupamentos sociais em torno do conhecimento, incluindo o científico, é fundamental para abordagem dessa pesquisa. A nomenclatura de sociologia da ciência inicia-se com Merton, de quem tratamos a seguir.

ciência moderna na sociedade (Merton, 2013, p. 182). Esse programa de pesquisa, se assim é possível defini-lo, assume o pressuposto de que a ciência é uma atividade humana passível de influências sociais que, contudo, mantém-se como uma atividade autônoma ao ambiente social (Ibid., p. 166). O seguinte trecho destaca sua abordagem sociológica da ciência, explicitando seu caráter “externalista”:

É usada [a ciência] geralmente para indicar: (1) um conjunto de métodos característicos por meio dos quais os conhecimentos são comprovados; (2) um acervo de conhecimento acumulados, provenientes de aplicação desses métodos; (3) um conjunto de valores e costumes culturais que governam as atividades chamadas científicas; ou (4) qualquer combinação dos itens anteriores. Aqui estamos tratando, preliminarmente, da estrutura cultural da ciência, isto é, de um aspecto limitado da ciência como instituição. Assim, pois, examinaremos não os métodos da ciência, mas os costumes que o circundam (Ibid., p. 182-183).

Nesse trecho, Merton não só se distancia da epistemologia como também demarca sua distinção em relação à abordagem de Mannheim (1986), primeiro autor a sistematizar uma teoria e um método à sociologia do conhecimento; estes que, na obra de Merton (2013), assumem uma faceta mais diretamente relacionada ao conhecimento científico; o que a caracterizaria, portanto, como uma sociologia da ciência.

Como se dá essa influência social, para Merton (2013), é o que caracteriza sua sociologia: a formação do *ethos* da ciência moderna. Segundo o autor, os cientistas orientam-se por um *ethos* científico que conforma valores, regras e normas compartilhadas e internalizadas. Esse *ethos*, em sua obra, parece relacionar-se mais a uma dimensão ética da prática científica do que técnica.

Pierre Bourdieu (2004, p. 20), por sua vez, compreende a ciência a partir dos conceitos de campo e capital. Segundo sua definição:

A noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias. Se, como o macrocosmo, ele é submetido a leis sociais, essas não são as mesmas. Se jamais escapa às imposições do macrocosmo, ele dispõe, com relação a este, de uma autonomia parcial mais ou menos acentuada. E uma das grandes questões que surgirão a propósito dos campos (ou dos subcampos) científicos será precisamente acerca do grau de autonomia que eles usufruem. Uma das diferenças relativamente simples, mas nem sempre fácil de medir, de quantificar, entre os diferentes campos científicos, isso que se chamam as disciplinas, estará, de fato, em seu grau de autonomia.

Diferentemente de Merton (2013), o sociólogo francês postula uma autonomia apenas parcial do campo científico, particularmente por existirem campos como microcosmos dotados de leis próprias. O campo científico não seria caracterizado por um universalismo nem tampouco por um desinteresse, como argumentara Merton (2013); ao contrário, os campos sociais, inclusive o científico, são espaços sociais de poder, onde há uma distribuição determinada de *status*, demarcando, ali, relações de força e conflito entre os indivíduos. Essa relação de forças é que está associada ao conceito de capital.

O capital científico (simbólico) é o elemento de troca (a moeda, por assim dizer) que determina a

distribuição do poder e a efetividade das regras do jogo. Nas palavras do autor: “Esse capital [...] repousa sobre o reconhecimento de uma competência, que [...] proporciona autoridade e contribui para definir não somente as regras do jogo, mas também suas regularidades, as leis segundo as quais vão se distribuir os lucros nesse jogo [...]” (Bourdieu, 2004, p. 27). Nesse sentido, embora o campo científico possa se estabelecer como autônomo em relação ao espaço social, isto é, dotado de regras próprias, sua constituição interna não é “equilibrada” e “desinteressada”, mas marcada pelo conflito, pela disputa do “interesse pelo desinteresse”, por mais irônica que a expressão pareça. Essas características delimitam a principal característica do campo científico para o autor: “[...] uma das diferenças relativamente simples de quantificar, entre os diferentes campos científicos [disciplinas], estará, de fato, em seu grau de autonomia” (Ibid., p. 21). Quanto mais autônomo for um campo científico, em termos de sua determinação interna de regras, mais refratário a influência de instituições outras, como a economia e política, aquele campo estará.

São as próprias regras científicas que determinam a constituição do campo em seu grau de autonomia parcial, já que é impossível, a qualquer campo, ter autonomia integral. As regras derivam em lutas, disputas, conflitos: “Conhece relações de força, fenômenos de concentração do capital e do poder ou mesmo de monopólio, relações sociais de dominação que implicam uma apropriação dos meios de produção (Ibid., p. 32). Do mesmo modo, “eles [os cientistas] podem lutar com as forças do campo, resistir-lhes e, em vez de submeter suas disposições às estruturas, tentar modificar as estruturas em razão de suas disposições” (Ibid., p. 29).

De encontro às concepções expostas acima, essa pesquisa assume a premissa de que a ciência não se cria e não se desenvolve em um vácuo histórico, político e social ou, menos ainda, que possui autonomia plena em relação ao contexto social em que é produzida. Além dessa relação entre ciência e sociedade, é preciso acrescentar a influência de atores sociais tanto nas produções científicas de um determinado período histórico quanto na conformação de práticas científicas. Em suma, a perspectiva teórica aqui assumida compreende a ciência como uma instituição social, o que pressupõe que seja resultado de ações políticas de determinados grupos e atores sociais posicionados e representantes de determinadas instituições, sem que, com isso, negue-se a peculiaridade de uma lógica e uma prática de desenvolvimento científico. Essas questões se entrelaçam em um cenário complexo, mas passível de uma análise sociológica.

Essas premissas permitem introduzir um importante argumento: o de que a constituição e conformação da ciência estão diretamente relacionadas ao quadro político, econômico e social de desenvolvimento em que está inserida sua produção, demonstrando, assim, a impossibilidade de sua existência enquanto fenômeno “puro” e distante da realidade social, mas considera, sim, seus usos, incentivos e apropriações em consonância ao âmbito político e econômico em que se insere.

Representações de ciência e tecnologia: o gênero de ficção científica

Em um primeiro momento, a ficção científica enquanto gênero literário foi fortemente influenciada pela obra de H. P. Lovecraft e sua ideia de “medo cósmico”, que, segundo Markendorf (2015, p. 96), pode ser compreendido como uma “atualização de um medo primitivo presente no imaginário coletivo, fruto do enlace entre terror e ciência, expresso por histórias fantásticas acerca da escuridão do espaço sideral”. Para Lovecraft, “a forma mais expressiva do medo terá lugar no momento em que a espécie humana, situada em uma escala inferior da Criação, acordar de sua falsa orfandade cósmica e for confrontada com seres superiores, provenientes de orbes alienígenas” (Markendorf, 2015, p. 96).

O confronto entre seres humanos e seres extraterrestres superiores é constantemente mobilizado em diversas produções cinematográficas. É nesse sentido que o desenvolvimento da ciência e tecnologia e suas representações emergem nessas produções. Constantemente temos um enredo que trabalha a ideia de civilizações alienígenas avançadas, escassez de recursos naturais, desenvolvimento de alta tecnologia, destruição atômica, expansão territorial, darwinismo social, tecnofobia etc. (Markendorf, 2015, 2017; Rosário *et al.*, 2010).

Markendorf (2017) identifica algumas características alienígenas mais comuns no cinema: i) a monstrosidade, que para o autor “é resultante de uma qualificação de natureza estética frequentemente atrelada a um julgamento de valor moral” (Markendorf, 2017, p. 399) e que “enquanto produto da diferença, a entidade monstruosa provoca o desregramento de uma norma comunal, perturba a coesão de um domínio social coletivo e gera uma forte sensação de ameaça à ordem (Ibid., p. 399); ii) parasitismo, muitas vezes relacionado com temas que atravessam a disseminação de raças superiores, de caráter biológico-político; iii) instinto predatório, na medida em que seres humanos passam a ser caçados por grupos alienígenas, baseado numa ideia de inferioridade humana frente ao desenvolvimento extraterrestre; iv) o caráter salvador/exilado do extraterrestre também é comum nos enredos e geralmente se apresenta de maneira positiva, agindo em um lugar de não pertencimento, a exemplo do Super-Homem; v) invasor imperialista, sendo esta uma das principais características, e que se apresenta enquanto possibilidade de exploração através de estudos sociais de ciência e tecnologia.

A premissa que relaciona diretamente o extraterrestre e o humano é fundamental para compreensão das representações sociais presentes nas obras de ficção científica, seja sobre a ciência e tecnologia ou sobre a sociedade. Como afirma Nodari (2013, p. 248),

Se a ficção é [...] uma “antropologia especulativa”, a científica talvez se assemelhe a uma formulação mitológica da cosmologia ocidental. Regra geral (com infinitas

exceções), a figura do extraterrestre se apresenta, na ficção científica, como a projeção do homem no cosmos: dito de outro modo, o extraterrestre é concebido à imagem e semelhança do homem.

Essa aproximação permite relacionar diversos elementos das obras de ficção científica e apreender seu sentido social, na medida em que o cinema é capaz de mobilizar informações e criar/reafirmar representações no mundo social. Tendo em vista que “a ficção científica, desse modo, não reflete apenas os ‘sentimentos e desejos das massas’, como os elabora, explora seus medos, os perigos decorrentes de tais desejos” (Nodari, 2013, p. 249). É possível avançar essa discussão em dois sentidos fundamentais: tecnofobia e neocolonialismo.

A primeira dessas ideias está relacionada com as impressões de que o desenvolvimento tecnológico causa na sociedade de maneira geral: ela pode ser entendida enquanto “sinal de progresso humano” e, ao mesmo tempo, ameaçar o bem-estar e a existência da humanidade (Furtado, 2009). Podemos afirmar que essa segunda perspectiva domina as produções cinematográficas, ainda que a ideia de uma evolução científica esteja presente, esse pode ser justamente o motivo responsável pelo fim de civilizações. Como afirma Rosário (2010, p. 12):

Se [...] o medo é a teleonomia mais forte da espécie humana, é relevante enfatizar que os filmes não o excluem, revelam o que é comum desde o Iluminismo: o medo da ciência e das consequências que ela pode trazer. Mas, talvez, esteja implícito aí um receio mais essencial: o das ações humanas sobre a técnica.

O neocolonialismo vem na esteira do desenvolvimento científico e tecnológico e tangencia as consequências negativas de uma sociedade altamente tecnológica. Ainda que a superioridade civilizacional entre seres humanos e extraterrestres seja medida com base no desenvolvimento de suas técnicas, paradoxalmente esse é o mesmo elemento destruidor de uma sociedade. Segundo Markendorf (2015, 2017), um dos motivos que provocam a invasão alienígena em produções cinematográficas é o exagero de forças tecnológicas que esgotam recursos naturais e impossibilitam a vida no planeta originário, sendo necessário iniciar um processo colonialista interplanetário, possibilitado pelo alto desenvolvimento tecnológico. Markendorf (2015, p. 97) afirma ainda que “no contexto da colonização, a ficção alienígena possui como tendência produzir alegorias políticas como expressão do poder (ideológico, tecnológico, bélico, epistemológico, corporativo)”.

Essas duas perspectivas, largamente trabalhada pela bibliografia, constituem os principais centros criativos de qualquer ficção científica. E é a partir delas que se torna possível encontrar referências da “realidade referencial” na ficção - se é que essa divisão é possível, tendo em vista nossa atual relação com os dispositivos de mídia. Enquanto o progresso científico é noticiado positivamente, ao mesmo tempo ele gera temores e resistência; e em relação ao colonialismo interplanetário, no cinema, a humanidade geralmente está do lado mais fraco, vítima de uma sociedade alienígena avançada, monstruosa e sem

virtudes cívicas.

Procedimentos metodológicos

O principal desafio de pesquisas envolvendo produções cinematográficas é realizar uma análise sólida, que seja capaz de apresentar interpretações substanciais sobre os principais elementos do filme. Para esta pesquisa em particular, vamos priorizar a decomposição de elementos relacionados à ciência e tecnologia, enfocando elementos expressados no enredo da obra através da análise de conteúdo (Penafria, 2009).

Tendo em vista a quantidade de filmes lançados todos os anos, o primeiro passo metodológico foi escolher os filmes a serem analisados. Para tanto, foi utilizado o IMDb (Internet Movie Database)⁵ para pesquisar filmes que possibilitariam a análise. Essa pesquisa se deu a partir da utilização de três filtros: i) filme; ii) ficção científica; iii) pelo menos 25000 votos⁶ e posteriormente organizados pela avaliação popular. A combinação desses filtros possibilitou a organização dos filmes mais relevantes para o artigo.

Posteriormente, utilizou-se de palavras-chave, a partir do próprio sistema de busca refinada, para encontrar as produções relevantes para o objetivo do trabalho: i) *outerspace*; ii) *alien*; iii) *scientist*; iv) *future*; e v) *technology*. Em cada uma dessas categorias selecionamos os 5 filmes mais bem avaliados. Nessa etapa é fundamental esclarecer duas questões. A primeira se refere à exclusão de filmes envolvendo super-heróis; apesar dessas produções tangenciarem uma discussão sobre ciência e tecnologia, entende-se que seu enredo está muito mais atrelado ao gênero de fantasia, ação e/ou aventura do que propriamente ficção científica, da maneira como a estamos tratando neste artigo.

Uma segunda observação é sobre o uso das palavras-chave: estas são inseridas por usuários e nem sempre são validadas pela comunidade, o que pode gerar falsos positivos. Para evitar a seleção de filmes que fujam do tema, as sinopses foram lidas e definiu-se, qualitativamente, a relevância da produção para nossa análise. Além disso, palavras-chave correlatas - *outerspace*, *alien*, *scientist*, *future*, *laboratory*, *spacecraft*, *dystopia* - foram identificadas nas sinopses para confirmar a relevância temática.

É importante mencionar que, apesar dos critérios metodológicos mencionados, a seleção das produções e a análise das sinopses possuem caráter qualitativo, particularmente na identificação de temáticas relevantes para a pesquisa segundo o objetivo proposto. Nesse sentido, os critérios metodológicos de seleção, embora de suma importância para manter um rigor na amostragem de

⁵ Para acessar a plataforma, conferir o link: <https://www.imdb.com/>, acesso em 8 de janeiro de 2020.

⁶ “In an effort to keep our charts and voting system relevant and accurate, we have made a small change to the way the IMDb Top 250 chart is calculated: the minimum number of votes needed to be included in the chart has been raised from 3,000 votes (a limit that had been set many years ago) to 25,000”. In: **Highly Rated Films Needing More Votes to Make the IMDb Top 250**. Disponível em: <https://www.imdb.com/list/ls050731519/>, acesso em 8 de janeiro de 2020.

produções do gênero, não foram engessados em sua dimensão quantitativa, mas possui uma flexibilidade qualitativa e reflexiva que orienta os pesquisadores a partir dos pressupostos e das indicações assumidos pela revisão bibliográfica.

Tem-se, portanto, 25 filmes selecionados a partir de sua relevância popular, temática e analítica que serão divididos nas cinco categorias mencionadas para coerência temática e melhor sistematização dos dados. A escolha das cinco categorias partiu da revisão bibliográfica e da disponibilidade quantitativa de filmes relacionados a cada uma delas na plataforma do IMDb⁷.

Dominação ou emancipação? Representações de ciência e tecnologia no cinema

Alguns apontamentos feitos por Penafria (2009) balizaram a execução da pesquisa, na medida em que se pressupõe que existe uma reflexividade entre o cinema e a vida social, e que certas categorias podem ser identificadas a partir da análise de conteúdo. Além disso, é possível enquadrar nossa análise em um espectro externalista, que “considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (Penafria, 2009, p. 7).

Para incursão na análise, foram forjados dois pares de categorias a partir das indicações de Santos (2011), quais sejam: a ciência e a tecnologia como *déficit* ou como *excesso*; e ciência e tecnologia como *dominação* ou como *emancipação*. Essas categorias dialogam com as noções de ciência e tecnologia como construções sociais, pensados a partir de Mannheim (1986), Merton (2013) e Bourdieu (2004), além das diversas representações sociais presentes no gênero de ficção científica no que se refere às questões de sociedades extraterrestres trazidas por Makendorf (2015, 2017).

Define-se as categorias, resumidamente, no Quadro 1:

Categorias		Definição
Binômio 1	Déficit	A ciência e o desenvolvimento científico serviriam como solução para os problemas humanos
	Excesso	A ciência e o desenvolvimento científico seriam parte dos problemas humanos
Binômio 2	Dominação	A ciência e o desenvolvimento científico representam uma forma de dominação/submissão para o ser humano
	Emancipação	A ciência e o desenvolvimento científico representam uma forma de emancipação/libertação para o ser humano

Quadro 1 – Definição das categorias analíticas por binômios

A partir de uma análise da sinopse completa dos 25 filmes selecionados nas 5 categorias propostas,

⁷ Os filmes, na prática, podem transitar pelas categorias, a organização dos filmes partiu do mecanismo de busca do IMDb.

observou-se algumas concentrações e tendências importantes para o debate, conforme expõe as tabelas de 1 a 5, a seguir.

Título original	Título em português-br	Ano	Diretor	País de origem	Orçamento (em milhões)	Duração	Nota no IMDb
Interstellar	Interestelar	2014	Christopher Nolan	USA/UK	US\$ 165	2h 49	8,6
Star Wars	Guerra nas Estrelas	1977	George Lucas	USA	US\$ 11	2h 1	8,6
Alien	Alien - O Oitavo Passageiro	1979	Ridley Scott	UK/USA	US\$ 11	1h 56	8,5
Wall-E	Wall-E	2008	Andrew Stanton	USA	US\$ 180	1h 38	8,4
2001: A Space Odyssey	2001: Uma Odisséia no Espaço	1968	Stanley Kubrick	UK/USA	US\$ 12	2h 29	8,3

Tabela 1 – Produções selecionadas para a palavra-chave *outer space*

Título original	Título em português-br	Ano	Diretor	País de origem	Orçamento (em milhões)	Duração	Nota no IMDb
Star Trek	Star Trek	2009	J.J. Abrams	USA/Alemanha	US\$ 150	2h7	8
Arrival	A Chegada	2016	Denis Villeneuve	USA/Canadá	US\$ 47	1h56	7,9
Edge of Tomorrow	No Limite do Amanhã	2014	Doug Liman	USA/Canadá	US\$ 178	1h53	7,9
District 9	Distrito 9	2009	Neill Blomkamp	África do Sul/USA/Nova Zelândia/ Canadá	US\$ 30	1h52	7,9
The Day the Earth Stood Still	O Dia em que a Terra parou	1951	Robert Wise	USA	US\$ 1,200	1h32	7,8

Tabela 2 – Produções selecionadas para a palavra-chave *alien*

Título original	Título em português-br	Ano	Diretor	País de origem	Orçamento (em milhões)	Duração	Nota no IMDb
The Terminator	O Exterminador do Futuro	1984	James Cameron	UK/USA	US\$ 6,4	1h 7	8
Metropolis	Metrópolis	1927	Fritz Lang	Alemanha	DEM 6	2h 33	8,3
Akira	Akira	1988	Katsuhiro Ôtomo	Japão	JPY 1100	2h 4	8,1
The Martian	Perdido em Marte	2015	Ridley Scott	UK/USA	US\$ 108	2h 24	8
Avatar	Avatar	2009	James Cameron	UK/USA	US\$ 237	2h 42	7,8

Tabela 3 – Produções selecionadas para a palavra-chave *scientist*

Título original	Título em português-br	Ano	Diretor	País de origem	Orçamento (em milhões)	Duração	Nota no IMDb
The Matrix	Matrix	1999	The Wachowski Brothers	USA	US\$ 63	2h 16	8,7

Back to the Future	De Volta para o Futuro	1985	Robert Zemeckis	USA	US\$ 19	1h 56	8,5
A Clockwork Orange	Laranja Mecânica	1971	Stanley Kubrick	UK/USA	US\$ 2,2	2h 16	8,3
Solarys	Solaris	1971	Andrei Tarkovsky	URSS	RUR 1	2h 47	8,1
Blade Runner	Blade Runner, o Caçador de Andróides	1982	Ridley Scott	USA/Hong Kong	US\$ 28	1h 57	8,2

Tabela 4 – Produções selecionadas para a palavra-chave *future*

Título original	Título em português-br	Ano	Diretor	País de origem	Orçamento (em milhões)	Duração	Nota no IMDb
Pacific Rim: Uprising	Círculo de Fogo: A Revolta	2018	Steven S. DeKnight	USA/China/UK	US\$ 150	1h51	5,7
Ex Machina	Ex_Machina: Instinto Artificial	2014	Alex Garland	UK	US\$ 15	1h48	7,7
Ghost in the Shell	A Vigilante do Amanhã: Ghost in the Shell	2017	Rupert Sanders	UK/China/Índia/Hong Kong/USA	US\$ 110	1h47	6,4
Life	Vida	2017	Daniel Espinosa	USA	US\$ 58	1h44	6,6
I, Robot	Eu, Robô	2004	Alex Proyas	USA/Alemanha	US\$ 120	1h55	7,1

Tabela 5 – Produções selecionadas para a palavra-chave *technology*

Há, em primeiro lugar, uma enorme concentração na produção norte-americana, 84% dos filmes tem participação ou é inteiramente produzido pelos Estados Unidos. Isso não necessariamente indica uma centralização da produção de filmes de ficção-científica nesse país, apenas que a partir do nosso mecanismo de busca, esse país aparece na maioria das vezes, demonstrando grande receptividade do público.

Outra característica técnica está relacionada com o aumento exponencial do orçamento à medida que os anos vão passando, isso pode indicar um crescimento da indústria cultural que produz filmes e também maior utilização de efeitos especiais e gravações externas, que foram possibilitadas pelo desenvolvimento de tecnologias específicas.

Em relação à análise propriamente dita, sobre o caráter da ciência e tecnologia abordados nos filmes selecionados, obteve-se resultados interessantes, como está exposto nas tabelas de 6 a 10, expostas a seguir.

Título	Ciência e Tecnologia como			
	Déficit	Excesso	Dominação	Emancipação
Interestelar (2014)				
Guerra nas Estrelas (1977)				

Alien - O Oitavo Passageiro (1979)				
Wall-E (2008)				
2001: Uma Odisséia no Espaço (1968)				
Total	4	1	3	2

Tabela 6 – Produções selecionadas para a palavra-chave *outer space* em relação às categorias analíticas

Título	Ciência e Tecnologia como			
	Déficit	Excesso	Dominação	Emancipação
Star Trek (2009)				
A Chegada (2016)				
No Limite do Amanhã (2014)				
Distrito 9 (2009)				
O Dia em que a Terra parou (1951)				
Total	3	2	3	2

Tabela 7 – Produções selecionadas para a palavra-chave *alien* em relação às categorias analíticas

Título	Ciência e Tecnologia como			
	Déficit	Excesso	Dominação	Emancipação
O Exterminador do Futuro (1984)				
Metrópolis (1927)				
Akira (1988)				
Perdido em Marte (2015)				
Avatar (2009)				
Total	2	3	3	2

Tabela 8 – Produções selecionadas para a palavra-chave *scientist* em relação às categorias analíticas

Título	Ciência e Tecnologia como			
	Déficit	Excesso	Dominação	Emancipação
Matrix (1999)				
De Volta para o Futuro (1985)				
Laranja Mecânica (1971)				
Solaris (1971)				
Blade Runner, o Caçador de Androides (1982)				
Total	1	4	4	1

Tabela 9 – Produções selecionadas para a palavra-chave *future* em relação às categorias analíticas

Título	Ciência e Tecnologia como			
--------	---------------------------	--	--	--

	Déficit	Excesso	Dominação	Emancipação
Círculo de Fogo: A Revolta (2018)				
Ex_Machina: Instinto Artificial (2014)				
A Vigilante do Amanhã: Ghost in the Shell (2017)				
Vida (2017)				
Eu, Robô (2004)				
Total	2	3	4	1

Tabela 10 – Produções selecionadas para a palavra-chave *technology* em relação às categorias analíticas

De maneira geral, é possível visualizar a predominância da ciência/tecnologia como **excesso**, aparecendo em 52% dos filmes, o que, ao mesmo tempo, demonstra equilíbrio com as abordagens ciência/tecnologia como **déficit**. É possível, a partir da análise singular de cada uma das categorias, perceber uma concentração da ciência/tecnologia como **excesso** nos filmes agrupados pela palavra-chave *future*, aparecendo em 80% dos filmes. Por outro lado, a ciência/tecnologia como **déficit** se concentra em 80% dos filmes do grupo *outerspace*.

Nas outras categorias, como se pode observar na tabela 11, a ciência/tecnologia como **excesso** aparece em 60% dos filmes agrupados em *scientist* e *technology*; enquanto como **déficit** aparece em 60% do grupo *alien*.

Palavras-chave	Ciência e Tecnologia como									
	Déficit		Excesso		Dominação		Emancipação		Total	
<i>Outer space</i>	4	33%	1	8%	3	18%	2	25%	10	20%
<i>Alien</i>	3	25%	2	15%	3	18%	2	25%	10	20%
<i>Scientist</i>	2	17%	3	23%	3	18%	2	25%	10	20%
<i>Future</i>	1	8%	4	31%	4	24%	1	13%	10	20%
<i>Technology</i>	2	17%	3	23%	4	24%	1	13%	10	20%
Total	12	100%	13	100%	17	100%	8	100%	50	100%

Tabela 11 - Palavras-chave em relação às categorias analíticas⁸

Do campo das outras duas possibilidades, ciência/tecnologia como *emancipação* ou *dominação*, obtivemos resultados com menor equilíbrio. Em 68% dos filmes, a ciência/tecnologia possui um caráter de *dominação*. Essa discrepância é mais evidente em duas categorias: *future* e *technology*, onde 80% dos filmes abordam o tema como *dominação*. Nas outras categorias - *outerspace*, *alien* e *scientist* - a

⁸ A base de dados IMDb (Internet Movie Database) foi a referência para a elaboração das tabelas 1 a 11. Acesso em 8 de janeiro de 2020.

predominância desse caráter é menor, aparecendo em 60% dos filmes.

Segundo as colocações de Santos (2011, p. 58) sobre as ideias da ciência como déficit ou excesso

Foi a segunda leitura (um déficit de ciência) que prevaleceu até agora, estando alicerçada no que Hans Jonas chamou utopismo automático da tecnologia: o futuro como repetição "clônica" do presente. A primeira leitura (a ciência como excesso) é ainda uma leitura marginal, mas a preocupação que suscita está a ganhar uma credibilidade cada vez maior: como é que a ciência moderna, em vez de erradicar os riscos, as opacidades, as violências e as ignorâncias, que dantes eram associados à pré-modernidade, está de facto a recriá-los numa forma hipermoderna? O risco é actualmente o da destruição maciça através da guerra ou do desastre ecológico; a opacidade é actualmente a opacidade dos nexos de causalidade entre as acções e as suas consequências; a violência continua a ser a velha violência da guerra, da fome e da injustiça, agora associada à nova violência da hubris industrial relativamente aos sistemas ecológicos e à violência simbólica que as redes mundiais da comunicação de massa exercem sobre as suas audiências cativas. [...] Se uns parecem sustentar, de modo convincente, que a ciência moderna é a solução dos nossos problemas, outros parecem defender, com igual persuasão, que a ciência moderna é ela própria parte dos nossos problemas.

Essas colocações permitem refletir sobre a predominância das categorias forjadas para análise dos filmes, particularmente porque se tinha a hipótese, derivada de Santos (2011), de que a visão predominante nas produções de ficção científica seria aquela da ciência como déficit. Contudo, como expõe as tabelas, embora haja um equilíbrio, a visão com maior incidência é daquela da ciência como excesso, apresentado o desenvolvimento científico e tecnológico como um eventual problema para o futuro da humanidade, assim como a relaciona com uma dimensão de dominação, distinguindo-se daquilo que Santos (2011) menciona como sendo a visão hegemônica entre a comunidade científica, por exemplo.

Esses resultados permitem afirmar que a indústria cinematográfica expõe a ciência e a tecnologia sob uma perspectiva ambígua, apresentando a dimensão humana, social e cultural em sua constituição, mas, ao mesmo tempo, veicula representações evolucionistas de uma ciência que se desenvolve de modo linear (positiva ou negativamente), o que se apresenta como uma possibilidade futura para pesquisas mais aprofundadas sobre as relações entre mídia e os distintos paradigmas de representação sobre ciência e tecnologia no cinema, pensando para além das categorias aqui forjadas, que podem ser entendidas como uma simplificação, ainda que abrangente, na tentativa de captar elementos apresentados pela bibliografia, tanto teórica quanto empírica.

É importante mencionar que o tamanho reduzido da amostra desta pesquisa impossibilita a ampliação desses resultados para todos os filmes de ficção científica produzidos no tempo. E que, ainda, não é possível observar prováveis variações históricas na abordagem da ciência e tecnologia nos filmes que se aproximam do tema. Ainda assim, a pesquisa possibilita perceber a maneira com que a indústria cinematográfica buscou representar a ciência e tecnologia em produções variadas.

Considerações finais

Por tratar-se de uma pesquisa exploratória, o trabalho apresenta limitações quanto à generalidade e à profundidade da análise em relação às categorias e as especificidades de cada produção. Contudo, os dados apresentados contribuem para uma visão geral sobre as produções do gênero de ficção científica, cabendo a pesquisas futuras aprofundar os objetivos no sentido de investigar a relação entre as produções, o gênero, as representações sociais e o contexto histórico em que se inserem. Como exemplo desse debate, pode-se mencionar duas produções selecionadas na amostragem da pesquisa que agregam um interessante debate em que são relacionados o contexto histórico da Guerra Fria, a ideia de corrida espacial e a função do cinema e do gênero de ficção científica nesse contexto sociopolítico específico, inclusive no debate das questões referentes à ciência e tecnologia. Trata-se de *2001: Uma Odisseia no Espaço*, dirigida por Stanley Kubrick e de origem norte-americana e *Solaris*, dirigido por Andrey Tarkovsky e de origem soviética.

Em função da limitação de espaço, o trabalho não explora todas as potencialidades dos dados produzidos, mas realiza uma descrição e alguns breves apontamentos relacionados à bibliografia mobilizada. Esse estudo, da mesma maneira, indica a necessidade de análises sociológicas rigorosas dos fenômenos produzidos pela mídia em relação ao cinema enquanto braço da indústria cultural (*insights* de sociologia da ciência no gênero de ficção científica), já que a maioria dos estudos empíricos encontrados concentra-se na área de comunicação, os quais apresentam certa limitação no debate relacionando à ciência e tecnologia como fenômenos sociais e sua relação com outras instituições, como a mídia, conforme foi amplamente defendido ao longo do texto, verificando que a área de ciências sociais, particularmente a sociologia, possui importantes contribuições para esse debate e pode produzir dados relevantes para seu desenvolvimento.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência*. Por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

FETZ, Marcelo; DEFACCI, Fabrício Antônio; NASCIMENTO, Lerisson. “Olhares sociológicos sobre a ciência no século vinte: mudanças e continuidades” em *Sociologias*, Porto Alegre, ano 13, n. 27, p. 284-317, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/soc/v13n27/a11v13n27.pdf>. Acesso em 08 jan. 2021.

FURTADO, Paulo. “Combater o Futuro: Um olhar sobre as representações “tecnofóbicas” de ciência e tecnologia na cinematografia moderna” em *E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia*, n.10, 2009. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7521.pdf>. Acesso em 08 jan. 2021.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia ou Utopia*. São Paulo: Editora Guanabara, 1986.

MARKENDORF, Marcio. “Os reflexos do colonialismo em ficções alienígenas” em *Gavagai*, v.2, n.2, p. 93-105, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/GAVAGAI/article/view/8939/5584>. Acesso em 08 jan. 2021.

MARKENDORF, Marcio. “O Inimigo Sideral: a monstruosidade nas ficções cinematográficas com seres alienígenas” em *Abusões*, v. 4, n. 4, p. 388-432, 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/27368/21295>. Acesso em 08 jan. 2021.

MERTON, Robert K. *Ensaio de sociologia da ciência*. São Paulo: Associação filosófica ScientiaeStudia/Editora 34, 2013.

NODARI, Alexandre. “O extra-terrestre e o extra-humano. Notas sobre “a revolta cósmica da criatura contra o criador”” em *Revista Landa*, v. 1, n. 2, p. 229-261, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/177225/DOSSIER%20-%20Alexandre%20Nodari%20-%20O%20extra-terrestre%20e....pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 08 jan. 2021.

PENAFRIA, Manuela. “Análise de Filmes-conceitos e metodologia(s)” em *VI Congresso SOPCOM*, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 08 jan. 2021.

ROSÁRIO, Nísia *et al.* “Cultura da tecnofilia e imaginários da tecnofobia: discurso sobre seres artificiais em filmes de ficção científica” em *XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2010. Disponível em: <http://corporalidades.com.br/site/2013/12/19/cultura-da-tecnofilia-e-imaginarios-da-tecnofobia-discurso-sobre-seres-artificiais-em-filmes-de-ficcao-cientifica-2010/>. Acesso em 08 jan. 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política de transição paradigmática*. São Paulo: Cortez, 2011. Volume 1. A crítica da razão indolente.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. “O corpo no cinema de ficção científica” em *Logos*, Rio de Janeiro, v. 9, n.17, p. 49-58, 2002. Disponível em: <https://lampeppgcom.files.wordpress.com/2017/06/corpo-no-cinema.pdf>. Acesso em 08 jan. 2021.



Zanzalá

Homepage da revista:

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



Breves reflexões sobre a impossibilidade do contato com o desconhecido

Brief considerations about the impossibility of contact the unexplained

Marcos Antonio Maia Vilela¹
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Resumo

Este ensaio apresenta breves reflexões sobre a compreensão de contato com o desconhecido em duas produções artísticas: “O anjo exterminador”, filme de Luis Buñuel e “Solaris”, do escritor Stanislaw Lem. Motivado pelo texto do colunista Inácio Araújo (2020), que abordou o cinema de Buñuel como principal interlocutor da realidade brasileira sob a influência da pandemia da COVID-19, este ensaio buscou verificar em “Solaris” uma outra possibilidade de abordar este estado de isolamento que se configura não apenas no campo físico, da separação do todo, mas lança indagações sobre o estar isolado enquanto impossibilidade de estabelecer o contato com o desconhecido. Para alcançar estes objetivos, tomou-se por referencial teórico um entrecruzamento dos estudos formalistas da Teoria da Literatura (*Ostrananie*), do Surrealismo e do efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) utilizado no Teatro.

Palavras-chave: Desconhecido; Narrativas; Isolamento; Inabilidade.

Abstract

This essay presents brief considerations about the viewpoint of contact with the unidentified in two artistic productions: *El ángel exterminador* movie by Luis Buñuel, and *Solaris* novel by Stanislaw Lem. This analysis was motivated by the other one did by columnist Inácio Araújo (2020), who proposed Buñuel's films as the primary point to explain Brazilian actuality, under the influence of the COVID-19. The text here devised aimed to verify in theses productions another possibility to conceive the state of seclusion which is configured not only in the fleshly field but to see confined people as a result of an impossibility to establish contact with the unexplained. To accomplish these goals was presented theoretical references across the formalist studies of Literary Theory (*Ostrananie*), Surrealism and the unfamiliarity effect (*Verfremdungseffekt*) used in Studies of Theater.

Keywords: Unfamiliar; Narratives; Seclusion; Inability.

¹ Mestre em Estudo de Linguagens (UNEB), atualmente cursa o doutorado em Teoria e História Literária na UNICAMP. Professor Assistente do Departamento de Educação da Universidade do Estado da Bahia. E-mail para contato: mvillela@uneb.br

No mês de maio de dois mil de vinte, poucos meses após a decretação do estado de calamidade pública no Brasil, em razão da emergência sanitária da COVID-19, o colunista de cinema da “Folha de São Paulo”, Inácio Araújo, fez uma provocação sobre a atual situação brasileira utilizando exemplos do audiovisual. O título: “Cinema de Luis Buñuel parece ter sido feito para o mundo da Covid-19” (ARAÚJO, 2020) sintetiza aspectos do debate que o colunista conduz a partir da experiência da população brasileira no curso da crise. Ao citar os filmes de Buñuel, o autor traz exemplos situados no universo surrealista, comparando-os com o principal objeto das notícias do período.

O texto discorre sobre algumas cenas de “O anjo exterminador” (*El ángel exterminador*, 1962), “A idade do Ouro” (*L'âge D'or*, 1930) e “O Alucinado” (*Él*, 1953). O cotejo com a realidade brasileira ocorre, especialmente, a partir dos temas noticiados durante o isolamento social imposto pela pandemia, situação na qual parte da população brasileira, sobretudo a classe média, desponta como protagonista. Acerca do primeiro filme, o colunista realça a ideia de segregação, experimentada pelas pessoas durante a crise sanitária; sobre o segundo, retira episódios inusitados do filme para associá-los com a desorganização política e cultural da atualidade brasileira; o terceiro e último filme, aquece, em certa medida, o debate sobre as agressões no âmbito familiar: do marido contra a esposa.

O pressuposto é bastante oportuno, pois o que se tem verificado atualmente no Brasil é o aumento dos diversos tipos de violência, simbólica ou material, sintonizadas a certo discurso de legitimação frequentemente dissociado dos parâmetros que definem o sentido de humanidade. Os exemplos são fartos e antecedem o crítico estado de emergência: considerar etnias como uma sub-raça; incitar a violência contra a diversidade sexual e apontar uma superioridade de um gênero sobre outros; sedimentar juízos e valores a partir da perspectiva do fundamentalismo religioso cristão; subestimar a letalidade e o alcance do vírus no espaço público; silenciar sobre o desastre ambiental brasileiro por considerá-lo uma parte do projeto de modernização e aumento da riqueza; privilegiar corporações do mercado financeiro em detrimento das parcelas da população que se encontram, mais uma vez, no limite da sobrevivência, sem quaisquer perspectivas.

Quando o isolamento domiciliar se impôs como condição necessária à redução das taxas de transmissão do vírus, notou-se o aumento destas formas de violência associadas à confusão política. Além disto, tal dado põe em tela, com muito mais vigor, um sentido de pesadelo, no qual as pessoas se encontrariam aprisionadas por vontade própria para se resguardarem de um perigo invisível, encontrado no espaço exterior e no contato com outras pessoas. Em uma primeira leitura, a descrição desta realidade não projeta, ao menos é o que parece, nenhuma perspectiva de mudança para o futuro. Vive-se uma ideia de “novo normal” que pretende instituir uma normalização do dissonante, ao lidar com as limitações da convivência humana, com o elevado número diário de pessoas contaminadas pelo vírus e o extraordinário

número de óbitos decorrentes da COVID-19. Todos estes aspectos aparecem frequentemente reunidos sob a adjetivação do “surreal”, e de certa maneira compõe o eixo da comparação realizada por Inácio Araújo a partir dos filmes de Buñuel.

Neste conjunto da contemporaneidade brasileira persiste, especialmente no debate sobre as ações contra a transmissão do vírus, uma noção anticientífica que, inclusive, deve ser melhor avaliada no futuro, pois classificam as experiências pautadas na compreensão racional e científica da vida humana como parte de uma conspiração “globalista” que pretende destruir os bons costumes, a moral familiar cristã e burguesa. Ao que parece, o Brasil atual forneceria elementos suficientes à produção de variados textos de ficção com a etiqueta da distopia; ou seja, a representação das epidemias, contágios, guerras biológicas, colapsos ambientais, distorções sociais pautadas pela supremacia de algum aspecto do gênero, da raça, da religiosidade ou da política são parte de um arcabouço temático dos eventos catastróficos, associados à irresponsabilidade da espécie humana frente a ideia de desenvolvimento ou modernização sócio tecnológica da sociedade. Todavia, esta não foi a opção do colunista da “Folha de São Paulo”. Ao manter distância da costumeira caracterização de filmes e narrativas de ficção científica, mesmo que o momento no qual as conceituações e exemplos de distopias e especulações ficcionais sobre o futuro parecem confirmadas pelo cotidiano, Inácio Araújo optou por discorrer sobre o descolamento da realidade através de uma ideia de recorte pelo surrealismo de Buñuel, a constituir uma importante provocação, útil também ao que se pretende fazer neste artigo.

A noção de isolamento apresentada por Luís Buñuel em “O anjo exterminador”, por exemplo, mesmo que não esteja associada diretamente à atmosfera da ficção científica, possibilita a discussão sobre este imaginário no qual as pessoas encontram-se separadas da sociedade e precisam lidar umas com as outras. Esta imagem de contato com o outro faz-se necessária aqui, porque discorre sobre certo aspecto da frustração humana que é, exatamente, a incapacidade de manter um diálogo com aquele que é diferente de si; ou mesmo a inabilidade de compreender o que ocorre à sua volta. Desta maneira, a narrativa do diretor espanhol induzirá as análises sobre o isolamento no contexto da ficção científica presente no livro “Solaris” (1961), de Stanislaw Lem, lançado um ano antes deste filme de Buñuel. Deve-se mencionar, contudo, que as adaptações de Andrei Tarkovsky e Steven Soderbergh apresentam perspectivas importantes na abordagem ao tema de “Solaris”, embora o impasse que se pretende analisar neste artigo esteja melhor descrito no próprio romance de Lem em contraste com o tema surrealista tratado por Buñuel.

A escolha pelo romance se justifica por dois motivos: o primeiro considera a apresentação de uma imagem de reclusão dos astronautas, enviados à órbita de Solaris a fim de estabelecerem contato com as possíveis formas de vida que pudessem ser encontradas naquele planeta; o segundo motivo é que a comunicação entre a humanidade e a forma de vida extraterrestre não se dá conforme as teorias que se

constituíram e que proliferavam às centenas sobre o planeta. Até aquele momento, o conjunto racional de conhecimento científico acumulado sobre Solaris, a Solarística, tinha falhado em providenciar o necessário para a exploração da vida no planeta, mesmo que houvesse uma diversidade de áreas de conhecimento debruçadas sobre a solução do enigma. Haveria, portanto, dois dilemas sobre o isolamento que não foram amplamente exploradas nas adaptações de Tarkovsky e Soderbergh: o físico, já evidenciado no distanciamento dos cientistas entre si e seu planeta natal; e o intelectual, que se fortalece à medida que a tensão diante do desconhecido se amplifica.

Em uma breve conferência, Luis Bunuel descreveu o cinema como “instrumento de poesia”, discorrendo sobre o sentido de “subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita sociedade que nos cerca” (BUÑUEL, 2018, p. 267). Desta maneira, ele rechaçava o tipo de cinema que “se limita a imitar o romance ou o teatro” (p. 268) e não consegue alcançar com sucesso a mesma intensidade psicológica que estes alcançam; ou seja, o diretor tece uma crítica a certa disposição em repetir a forma de narrar substanciada por um ideal de representação, explicitamente alicerçado sobre a compreensão de linearidade temporal e proximidade semântica com a ideia de realidade. Para ele, o fazer cinema é entendido, em sua forma, como a mais próxima “do funcionamento da mente em estado de sonho” (p. 269). Daí a necessidade de investir numa estrutura narrativa que considere a flexibilidade do tempo e do espaço, as fusões e os escurecimentos, a irrealidade dos planos e as excentricidades das personagens. Deste modo, se tornaria necessário reconhecer e aprofundar os elementos que, a partir desta estilística, distanciariam a narrativa do referencial concreto da realidade.

Esta abordagem formal encontra apoio na tentativa da Teoria da Literatura de formular uma conceituação para a linguagem poética. Em um texto de 1917, Victor Chklóvski descreve a poesia como um “discurso difícil, tortuoso [...] um discurso elaborado” (2013, p. 106), que vai sendo constituído sob a necessidade de distanciar-se de certa linguagem automatizada que, por seu uso cotidiano, dominaria as formas de pensamento, reduzindo-as em diferentes aspectos. Para alcançar o descolamento da linguagem deste uso cotidiano seria necessário aplicar camadas de significado que impusessem um maior contato do leitor com a amplitude do conceito inicial, que estaria ali agasalhado por outros significantes. Daí se propõe que a imagem artística não faz o reconhecimento de um objeto (*Ostranenie*); ou seja, não lhe descreve a partir de um referencial concreto, mas o estabelece em seu ineditismo, afirmando-o na capacidade de demonstrá-lo em suas particularidades e distingui-lo de outros no interior da linguagem. Deste modo: “o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos, e o procedimento

que consiste em obscurecer a forma, e aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91). Significaria, por consequência, promover um nível de abstração capaz de conduzir a consciência do leitor a um assunto que talvez lhe fosse familiar e se apresentasse de outro modo, com outra carga de significado, disputando espaços diretamente com o arcabouço da experiência concreta. O obscurecimento da forma é a possibilidade de tratar um conceito sem apelar a uma representação exageradamente descritiva e convencional, interessada exclusivamente em uma pretensa comunicação objetiva.

Este adensamento da linguagem também pode ser percebido a partir da ideia na qual Buñuel afirma ser o mistério um “elemento essencial a toda obra de arte” (BUÑUEL, 2018, p. 268). Por tratar-se de um diretor que conseguiu elaborar uma narrativa substanciada pelos pressupostos do surrealismo, talvez, seja possível associar a ideia de mistério com a constituição de narrativas cifradas e aparentemente sem explicações. Destas, só existiriam alguns indícios ou pistas, que mesmo depois de revisadas e retomadas poderiam formar uma provável interpretação, ainda que certamente provisória e carente de reparos. O mistério se constitui, nesta perspectiva, enquanto provocação, a impulsionar a dúvida, a análise dos contextos, dos cenários e da crítica às conjecturas. As questões são elaboradas através daquilo que se apresenta, ainda que seja um elemento do ludíbrio advindo das capacidades de prestidigitação do ilusionista, pensado como articulador da linguagem no interior da própria estrutura da narração. O espectador, por conseguinte, é conduzido a uma posição muito frágil, porque nada lhe é oferecido como solução final e continua sob influência daquelas imagens fantásticas abrigadas sob um universo onírico muito provocador.

Este exercício de interpretação permite que várias hipóteses sejam testadas e observadas conforme as diferentes posições de exame. Assim, através da narrativa, promove-se o distanciamento da realidade material, à medida que se fornece o suficiente para enunciar especulações diversas. Isto leva a disputa de sentidos para o campo da subjetividade, onde se questionam as ilusões apresentadas na tela. Na experiência cotidiana tudo se expõe a luz do dia. A objetividade esmagaria qualquer tipo de devaneio. Em contraponto, no campo das imagens oníricas, luta-se para desfolhar as camadas nas quais o objeto ou tema se escondem da vista, sem que se perca o interesse em sua descoberta. Este jogo de decifrações era parte do projeto dos surrealistas, pois:

Seu principal objetivo era fazer com que os espectadores se aproximassem dos filmes e, para tanto, construíam obras cinematográficas estranhas, sempre com o intuito de romper as fronteiras entre a realidade e o sonho, entre o inconsciente e o consciente e, dessa forma, levar a curiosidade dos espectadores para dentro dos filmes. Assim queriam incitar a plateia a procurar neles traços que poderiam propiciar pistas para solucionar seus muitos enigmas ou para tentar reconstruir uma narrativa que tinha sido construída de maneira não linear (CAÑIZAL, 2012, p. 148).

No universo onírico não há explicações definitivas. As imagens se superpõem e se sobrepõem em uma lógica não reduzida a pretensa linearidade evolutiva da narração. Não se deve esperar dos sonhos um prólogo, a explicar o que virá em seguida, ou a exposição coerente do desenvolvimento e desfecho. As cenas estão apresentadas e isto, por si, é o suficiente. Inclusive, não há um tema que sobressaía ou reúna diferentes situações sob uma rubrica fundamentada pela organização. Tudo se mostra exatamente como é, por mais absurdo que seja, e, por isto, sublinha-se a inclinação em produzir questionamentos sobre o que se experimentou ali. Há desta maneira, modos de apresentar uma realidade que não se contenta à redução do descritivismo material. A escrita surrealista é automática, no sentido de que aproveita o estado de vigília da mente humana para extrair-lhes o que foi obscurecido pela experiência cotidiana. Inclusive, tal perspectiva não se interessa em impedir os arroubos da imaginação e da fantasia, que emergem das cenas oníricas. O surrealismo acaba por oferecer aos leitores e espectadores o suficiente para refletir sobre a materialidade das representações, constituídas através do caráter arbitrário das compreensões de realidade.

De maneira semelhante, a proposição de Chklóvski considera a poesia enquanto uma elaboração da escrita no nível dos significantes, jogando com os significados arbitrários para expressar outra coisa além daquilo que já se conhece. Há um método e um objetivo perfeitamente definido. Busca-se afastar o leitor da realidade em que está inserido para apresentá-lo a outra realidade modificada em sua linguagem. No surrealismo a compreensão sobre o fluxo inconsciente da escrita automática e da composição das cenas procura emular um cenário de sonhos ou pesadelos como princípio narrativo. Todavia, deve-se dizer que o formalista buscava a possibilidade de exercitar a liberdade criativa, a capacidade de se debruçar sobre a linguagem à sua disposição, mantendo-se distante da obsessão pelo realismo; ou seja, está inclinado a romper os automatismos da linguagem do cotidiano, circunscritos pela pretensão de se expressar uma verdade concreta. Não se trata, portanto, de descrever a experiência material, ou realçar seu caráter empírico com a escrita do poema, mas apresentar outra realidade que exista a partir de experimentos formais e princípios artísticos definidos. Por outra via, os surrealistas buscavam trazer à superfície toda sorte de imagens que foram encobertas pela racionalidade, que “a pretexto do progresso, chegou-se a banir do espírito tudo aquilo que, com ou sem razão, pode-se classificar de superstição, de quimera; a proscrever toda forma de pesquisa da verdade que não esteja de acordo com o uso” (BRETON, 1997, p. 179). Significa dizer que a constituição deste universo se encontra alicerçada sobre a especulação imaginativa independente de sua função material: informar ou descrever o real.

Partindo destes princípios, pode-se retomar a ideia de Luis Bunuel a quem o “cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia” (2018, p. 270). Com esta descrição, é possível meditar sobre os significados que não se apresentam diretamente ao leitor ou ao espectador, pois encontram-se entrelaçados a outros significantes. No primeiro contato, o reconhecimento total das imagens apresentadas não se faz possível, pois apenas alguns fragmentos: os

vocábulos, os tópicos temáticos, as personagens, as cenas; são suficientes e acessíveis para perceber que a forma não deve ser encarada de maneira convencional, ou pelo menos, percebê-la distante dos referenciais concretos. Ao acompanhar essas narrativas, o espectador ou leitor é confrontado por uma peleja interpretativa diante do hermetismo, concentrado nas experiências de um mundo particular do escritor ou diretor, o que reforça a imagem de uma possível incomunicabilidade daquilo que se pretende dizer. Por conseguinte, a compreensão desse universo demanda esmero e dedicação à busca de uma solução, ainda que seja provisória, pois não se consegue estabelecer de imediato a interpretação de um sonho tampouco de um poema. Tais imagens desafiam a capacidade de percepção, duelam com a assertividade de alguns juízos há tempos estabelecidos e, ao final, ofertam uma visão precária do objeto o que, na melhor das hipóteses, seria enriquecida e amadurecida no contato com outras produções.

Há, ainda, outra perspectiva que pode se demonstrar produtiva nesta análise. No âmbito dos estudos sobre teatro é possível realçar uma abordagem sobre a dramaturgia e encenação que colabore com a discussão sobre este referencial baseado em uma imagem de realidade. O efeito de estranhamento ou distanciamento (*Verfremdungseffekt*) proposto, em certa medida, por Bertolt Brecht busca aplicar à organização formal do texto e da encenação, uma estratégia de deslocamento do leitor/espectador de seu universo referencial. Em outras palavras, busca-se afastar o público das semelhanças que possivelmente o levaria a estabelecer o reconhecimento e a identificação dos papéis assumidos pelos atores; ou seja, deve-se aproximar o público da narrativa sem o apelo da empatia, distanciando-o dos efeitos da catarse aristotélica ou aquelas identificações afirmadas pelo método à Stanislávski.

A desnaturalização no interior das cenas e da dramaturgia teria como proposta constituir um conjunto específico à observação, exigindo da plateia um comportamento próprio do cientista a examinar algum fato e a excluir possíveis relações afetivas de pertencimento com o que se mostra. Isto poderia permitir a investigação dos sujeitos frente àquela realidade estranhamente familiar. Desta maneira, o indivíduo poderia encarar o objeto/situação que lhe causa estranheza através de um jogo distinto, composto por outros significantes; e, por seu turno, propor uma interpretação particular. Este jogo levaria o espectador a um ponto do tempo-espço, no qual a suspensão da ideia de naturalização da realidade está encenada, sendo possível inquiri-la a partir da diversificação dos caracteres apresentados no palco do teatro. É evidente a existência de um apelo investigativo que exija a necessidade de um olhar mais aprofundado sobre o que está sendo assistido.

De acordo com o filósofo Ernst Bloch², o efeito de estranhamento seria utilizado para interrogar e guiar o espectador a deslindar um aspecto que não se apresenta completamente na encenação, mas que precisa ser trazido à tona, através de um desvio com o qual seja possível imprimir um sentido: “O efeito de estranhamento ocorre quando há o deslocamento ou remoção de uma personagem ou ação de seu

² Quando não informadas em referências, as traduções aqui apresentadas foram realizadas pelo autor deste artigo.

contexto habitual, isto significa que tal personagem ou ação não deve ser reconhecida de imediato” (BLOCH, 1970, p. 121)³. Em outras palavras, a montagem se apresentaria de forma mais elaborada, com jogos envolvendo outros códigos, figuras de linguagens e simbolismos que colaboram diretamente no reforço à percepção com a tentativa de elucidar a realidade que se exhibe através da montagem. Em certa medida, há a proposta de singularizar o objeto; ou seja, descrevê-lo a partir do conjunto de outros significantes, retirados de outros contextos a apresentar diferentes conceitos que contrariam seu uso automatizado.

Nesta proposição, portanto, revela-se a subversão no interior da própria linguagem da dramaturgia. Em outras palavras, não se pretende promover o fácil reconhecimento das cenas e das personagens, mas através da disparidade da forma, forçar o público a constituir um entendimento que escapa à mentalidade do cotidiano. O efeito do estranhamento cumpriria a função de dirigir o olhar do espectador para além do óbvio, da materialidade visível, em busca de um entendimento ampliado e produtivo. Nas palavras de Ernst Bloch, o “estranhamento é dirigido contra a alienação, que dobrou de força à medida que as pessoas se habituaram a isto” (BLOCH, 1970, p. 124)⁴. Ciente deste problema, a função seria exercida na “disposição de um espelho, que mantido à distância, refletisse escandalosamente a íntima realidade familiar; o objetivo deste reflexo é incitar o assombro e a inquietação” (BLOCH, 1970, p. 125)⁵. O assim nomeado Teatro Épico de Bertolt Brecht, fundamentado sobre esta perspectiva, é descrito por Anatol Rosenfeld da seguinte maneira:

Um dos exemplos mais usados por Brecht para exemplificar esta maneira de ver é o de Galileu fitando o lustre quando se pôs a oscilar. Galileu estranhou essas oscilações e é por isso que lhes descobriu as leis. O efeito de distanciamento procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento (ROSENFELD, 2010, p. 155).

Ao observar este exemplo, pode-se chegar a algumas considerações: a primeira é tomar a ação manifesta, neste caso a oscilação do lustre, e encará-la como um ato inusitado, sem precedentes, como se sublinhasse a possibilidade de experimentá-lo pela primeira vez; ou seja, arrancá-lo de seu contexto de naturalidade. A segunda é assumir que a encenação não é a cópia ou a reprodução fidedigna do cotidiano e, por conta disto, abrange uma variada gama de expressões que não estão concentradas exclusivamente no diálogo entre atores, mas na busca por uma interação que atravesse os limites da linguagem. Desta maneira, o público pode estabelecer uma atitude analítica, permitindo-se não somente o exame de si frente

³ *The Verfremdungseffekt now occurs as the displacement or removal of a character or action out its usual context, so that the character or action no longer be perceived as wholly self-evident* (BLOCH, 1970, p. 121).

⁴ [...] *estrangement is directed against that very alienation which has doubled in strength as people have grown accustomed to it* (BLOCH, 1970, p. 124).

⁵ [...] *the provision of a shocking and distancing mirror above the only too familiar reality; the purpose of the mirroring is to arouse both amazement and concern* (BLOCH, 1970, p. 125).

ao espetáculo, mas se transferir à posição daquele que se coloca diante da realidade em seu primeiro contato. Por conseguinte, o espectador colabora diretamente na constituição de um saber oriundo do que está sendo assistido. Fredric Jameson, a propósito deste efeito de estranhamento, refere-se à necessidade, no aspecto da dramaturgia ou da encenação de:

Tornar algo estranho, fazer-nos olhar para isso com novos olhos, implica a existência de uma familiaridade geral, de um hábito que nos impede de realmente olhar para as coisas, uma forma de dormência perceptiva: essa ênfase mais frequentemente dada pelos formalistas russos oferece uma espécie de psicologização do *novum* e uma defesa da inovação em termos da novidade da experiência e do resgate da percepção. (JAMESON, 2013, p. 64)

O reconhecimento dessa “dormência perceptiva” expressa, em parte, pelo “automatismo da linguagem” ou pela “alienação”, ou esfriamento do contato com a realidade representativa, o que obriga os espectadores a novamente investigar o mundo no qual vivem, forma o contexto teórico que se pretende neste artigo. Este conjunto permite pensar a respeito das narrativas que manifestam camadas de interpretação tais como enigmas a serem decodificados. Longe de estabelecer uma resposta definitiva a qualquer questão que se imponha na fruição de produções artísticas, deve-se constatar que a linguagem em sua característica multifacetada permite vasculhar o inventário de significados que podem ser evocados a uma solução, ainda que parcial, do mistério que se coloca diante do público.

Se o surrealismo do filme de Buñuel providencia imagens cifradas a serem recordadas como eixo de uma reflexão sobre a contemporaneidade é possível colocá-lo em diálogo junto a outros textos que pretendam a mesma ponderação. Neste sentido, o romance de Stanislaw Lem pode ser um exemplo a ser explorado, pois apresenta um universo que embora se reconheça familiar é dotado de características que o distanciam da realidade vigente. Não se deve ignorar que o tema proposto por produções do gênero da ficção científica também contribuem para a investigação da atualidade.

A exemplo disto, verifica-se que as teorias de Victor Chklóvski e Bertolt Brecht já haviam sido citadas na formação das análises sobre o conceito de estranhamento cognitivo, proposto por Darko Suvin (1972), no qual a ficção científica se apresenta como um exemplo. Sob este ângulo, o gênero deveria ser compreendido como uma proposta de texto que elabora imagens a despertar certa intranquilidade sobre um mundo que se desconhece, mas que se permite compará-lo à distância deste no qual se vive. Do ponto de vista formal, a narrativa apresenta-se repleta de pistas e camadas de significado que lançam a perspectiva do leitor para o questionamento do senso comum e sua linguagem automatizada. Ainda para frisar o interesse de Darko Suvin, sobre a perspectiva do estranhamento também presente no teatro de Brecht, destaca-se a tradução que realizou em colaboração com Anne Halley sobre o texto de Ernst Bloch (1970), aqui citado, no qual se tratou das especificidades do conceito de estranhamento e alienação.

Em outro contexto, Suvin (2010) retoma a discussão sobre o sentido de estranhamento, com o

objetivo de apontar na ficção científica a presença de um *novum*, caracterizado a partir da identificação imediata com um significado de inovação cognitiva dissociada da realidade empírica do escritor e do leitor implícito⁶. Esta compreensão de *novum*, considera a possibilidade do distanciamento; de observar a realidade por outro ponto de vista, agora modificado pela experiência inicial tomada no primeiro contato com o texto. A proposição do *Verfremdungseffekt* retorna a afirmar sua importância em um contexto no qual o texto literário busca apresentar um cenário verossímil, mas estranhamente familiar.⁷ Esta percepção seguirá adiante na análise específica das produções colocadas em destaque neste artigo.

A imagem do ser humano isolado ou separado da relação com a sociedade já compôs temas de variadas produções artísticas. Desde o naufrago que acredita habitar uma ilha deserta; ou o sujeito que foi separado na infância de seus semelhantes e constitui para si uma linguagem específica e estranha a outros; ou a família que se isola no alto das montanhas durante o inverno para zelar o patrimônio de um grande hotel; as consequências do isolamento deixam profundas marcas na psicologia das personagens. Pode-se destacar destes exemplos aleatórios, que a falta ou mesmo a proibição (deliberada ou não) de comunicar-se com outros é um aspecto importante que se pode extrair desta condição. O tempo afastado da civilização (e aqui deve-se pensar esta ideia de modernidade ocidental que está assentada em valores morais burgueses) pode transformar, não apenas o tipo de leitura e compreensão que se faz do mundo, mas a percepção que se organiza sobre si. Isto faz com que exista certa interferência nas crenças e atitudes, sobretudo àquelas que dizem respeito às convenções sociais e ao cuidado com o outro.

O problema do isolamento, em linhas gerais, estaria exatamente nesta impossibilidade de se manter contato ou de compartilhar espaços com outros indivíduos, rompendo-se com a ideia de que existe a necessidade de se manter em comunidade. Recorre-se, vez ou outra, ao poeta John Donne quando se deseja sublinhar esta natureza gregária da humanidade: “Nenhum homem é uma ilha, preenchido por si próprio; todo homem é fragmento do Continente, uma parte do essencial”⁸. Evidentemente que a citação de Donne alcança seu sentido religioso quando contextualizada pelo conjunto de seus devocionais, mas a imagem de ilha é suficiente para exemplificar que não seria natural a humanidade manter-se apartada de

⁶ “A *novum* or cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author’s and implied reader’s norm of reality” (SUVIN, 2010, p. 68).

⁷ “[...] its specific modality of existence is a feedback oscillation that moves now from the author’s and implied reader’s norm of events, and now back from those novelties to the author’s reality, in order to see it afresh from the new perspective gained” (p. 76).

⁸ “No man is an Iland, intire of it selfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine;” (p. 98). Na versão organizada por John Sparrow de “*Devotions upon emergent occasions*”, de John Donne, com notas bibliográficas de Geoffrey Keynes, publicado pela *Cambridge University Press*, 1923.

seus iguais, ou distanciar-se do propósito de uma existência afirmada pelo divino. Confirmando este entendimento, a sociedade percebe tal afastamento enquanto punição, a ser cumprida por todos aqueles que contrariarem os sistemas de Leis que regem uma sociedade. Desliga-se o sujeito da normalidade da vida em comunidade para que se recupere, expiando seu crime à distância dos olhos dos justos.

De todo modo, a ideia de encontrar-se separado e distante de tudo, apresenta-se como um receio muito bem aproveitado pelas narrativas de ficção. Todavia, aqui será analisado o significado de isolamento enquanto impossibilidade do sujeito compreender o mundo ou de manter contato com ele, mesmo que exista uma infinidade de explicações que se dediquem a normatizá-lo. O foco concentra-se na imagem de interdição, a incapacitar o indivíduo e impedi-lo de estabelecer um contato inteligível com o desconhecido. Este pressuposto considera que as personagens lutam para se manterem conectadas à unidade com outros, mas são mantidas afastadas desta ideia de completude.

Contudo, sentir-se isolado, significa não apenas um estado de reclusão consentida ou compulsória, mas de não-pertencimento à ideia de coletividade. Qualquer um pode se manter em grupo e experimentar, em verdade, um sentimento de solidão completa. A sociedade moderna tem sido objeto, especialmente no período das vanguardas, da crítica aos valores morais, culturais e religiosos que constituíam a base das relações dos sujeitos com a arte. A apresentação ficcional de um mundo familiar, mas distinto àquele que se vive, levaria à confusão certa consciência racional sobre a realidade. Apaga-se a ideia de linearidade temporal das ações, corrompe-se a permanência da unidade, até o desprezo das intervenções humanas. Daí, ter-se evidências do desassossego, do incômodo, das apreensões e rejeições aos modelos de comportamento que vão sendo instituídos pela modernidade, inclusive abruptamente.

Diante destas caracterizações sobre o isolamento, tem-se em “O anjo exterminador” a encenação de um mistério. Um grupo de pessoas, ricamente vestidas, após terem assistido uma apresentação no teatro, chegam para o jantar em uma grande mansão à Rua da Providência. Os funcionários parecem apreensivos e se arrumam para deixar o lugar o mais rapidamente possível. Os cozinheiros, as copeiras, o recepcionista e os garçons parecem ter um pressentimento sobre o que está prestes a ocorrer, mas não possuem uma explicação sobre este desejo de fugir, querem apenas cumpri-lo e o fazem apressadamente, sem se importarem se isto lhes causará a perda do emprego. Apenas o mordomo não abandona o posto e, depois de reprimir os colegas insubordinados, encarrega-se de cuidar do serviço e de outras demandas.

Com todos os convidados à mesa, o jantar se inicia em meio a conversas e efemérides. Ao final da refeição, no entanto, sem qualquer tipo de motivo aparente, logo após uma das mulheres se apresentar ao piano, os convidados se arranjam para passarem a noite no mesmo cômodo, próximo ao piano, contíguo à sala de jantar. Os anfitriões estranham a atitude, mas restringem-se a um breve comentário entre si e seguem acompanhando o mesmo comportamento para que os visitantes não se sintam desconfortáveis. Neste pequeno espaço da mansão, as pessoas se deitam nos sofás, poltronas, cadeiras, tapetes e no chão,

onde muitos acabam por dormir. Não tomam a situação por estranha e parecem à vontade naquilo que fazem. No dia seguinte, percebem que é impossível deixar aquele lugar. Alguns se dão conta de que não conseguem sequer transpor o umbral que leva à sala de jantar. Daí em diante, os dias se passam neste isolamento sem sentido, e as pessoas vão perdendo os signos de civilidade e distinção que suas roupas e linguagem empolada transmitiam.

Que força teria sido aquela que impedia a saída das pessoas daquele cômodo da mansão? Vê-se que dia após dia elas vão perdendo suas medidas, alguns vão perdendo a sanidade psicológica, passam a confundir a realidade com o sonho. Naquela sala de tamanho exíguo, para aflorar ainda mais a intensidade do mistério, existem três portas adornadas com imagens religiosas: uma delas aparece um anjo com lança em punho e olhar firme; na outra, a virgem com uma criança no colo; a última, um santo com um livro contra o peito. As pessoas entram e saem daqueles pequenos quartos sem que fique evidente ao espectador o que há exatamente ali. Há uma cena, por exemplo, na qual uma das mulheres aparece levando uma chave, colocando-a na fechadura enquanto entra em um dos cubículos, fechando a porta sobre si. Adiante, outra disse ter ouvido uma voz antes de ir ao teatro, dizendo-lhe para levar as chaves, pois estas seriam “objetos mágicos capazes de abrir portas do desconhecido”. Enquanto diz isto, a personagem tira da pequena bolsa dois pés de galinha. Embora não exista explicação ou uma lógica coerente que situe os significantes (os pés de galinha) ao significado (as chaves: abertura de portas) no contexto da narrativa, a própria menção à ideia-objeto oferece pistas para uma possível interpretação.

Aquela sala se torna uma prisão sem muros, sem vigilantes, pois não há obstáculos visíveis que impeçam a saída das pessoas, mas nenhuma delas está disposta a romper a linha intangível que as separa dos outros recintos da mansão. As personagens se mantêm deliberadamente naquele isolamento, experimentando um sofrimento pulsante. Elas desejam sair, mas não sabem o que fazer para compreender eventos tão singulares. Em determinado momento, se perguntam pelo motivo de estarem ali, buscando encontrar uma causa aparente, sem vislumbrarem uma resposta satisfatória.

Por fim, declinam da investigação, parecem se contentar com o que ocorre. Supõe-se a partir disto que não existe a possibilidade de formular a pergunta adequada e por este motivo todos ficam sem respostas ou incapacitados de elaborar a questão. As chaves seriam neste contexto, muito mais um talismã que indicaria a capacidade de deixar o lugar, embora não se saiba exatamente o que fazer com elas. Os cubículos que possuem portas com figuras do poder religioso do catolicismo são as únicas imagens que parecem observar o teatro que se desenrola ali. São as figuras que selam, como guardiões, o mistério que continua obscuro por trás daquelas portas. O olhar da câmera não se atreve a adentrar estes espaços, apenas as personagens entram e saem sem trazerem muitas informações. As portas do desconhecido continuam cerradas para o espectador.

Ao final, uma das personagens descobre repentinamente que se as situações vividas no dia do

jantar fossem repetidas, como se encenassem um *déjà-vu*, poderiam se livrar de todo aquele embaraço, saindo do lugar. Cabe frisar que nas cenas iniciais do filme aparecem algumas repetições, as personagens tornam a falar ou agem da mesma forma, refazendo o que fizeram anteriormente. Aqui, pode-se pensar esta especificidade como uma confirmação da rotina que deve ser seguida sem objeções; ou seja, o reforço a validação do automatismo da vida cotidiana; pois a ruptura do fluxo dos eventos ocorreu no momento em que os convidados decidiram, sem motivo aparente, permanecer naquela sala da mansão. Quando perguntados sobre qual seria a justificativa de continuarem ali, diziam que não queriam contrariar a opinião geral ou despontarem os anfitriões que gentilmente os convidara. Daí é possível considerar a necessidade da burguesia, representada por aqueles visitantes, de sustentar a rotina com uma encenação na qual todos apresentam suas cortesias e seu linguajar erudito. Isolar-se, neste contexto é o castigo pela interrupção deste fluxo de ações preestabelecidas que confeririam a normalidade. No interior do isolamento, é impossível encontrar uma resposta convincente capaz de liberá-los sem que se retorne ao comportamento artificial das etiquetas e normas de convivência. Desta maneira, as personagens encontram-se aprisionadas em outro ciclo, o da vida cotidiana.

As chaves são reconhecidas como instrumento de fechar e abrir portas. Este é o significado que lhes foi atribuído e colocado em destaque nas cenas citadas. Todavia, não significa que a posse destas chaves garanta alguma utilidade a seus possuidores, pois eles parecem incapazes de empregar aquele artefato com o mesmo objetivo para o qual foi criado. As portas do desconhecido permanecem cerradas e o isolamento persiste em afetar a condição psicológica de todas aquelas pessoas. Esta intrigante imagem do contato interrompido com o saber, mesmo que dele se tenha o mínimo, reaparece nas cenas finais do filme, adornadas pelos símbolos do religioso. Isto aponta para a nova carga significativa tomando o centro da disputa pelo domínio do desconhecido. Diante deste contexto, passa-se a explorar a narrativa de Stanislaw Lem.

Nas primeiras páginas de “Solaris” (1961), o narrador descreve seu sentimento de solidão no interior da nave que o leva ao planeta que dá título ao romance. A vida ainda existe na Terra, contudo os cientistas partiram para explorar outros mundos que a matemática, a física, a biologia e outros campos do conhecimento demonstraram existir. Este acúmulo de investigações é suficiente para designar a existência de uma área de estudos ampla e diversa, a qual nomeiam por Solarística. Talvez a quantidade de informações sobre o planeta, apresentadas ao longo da narrativa, cause uma espécie de entusiasmo excessivo sobre a compreensão da realidade, afinal as descrições do planeta aparecem com o objetivo de torná-lo inteligível. O narrador expõe, portanto, uma variedade de referências e detalhes, extraído de contextos da investigação científica, que forcem este significado de existência. Tome-se, a exemplo, um trecho da narrativa, no qual se pormenorizam as características do planeta:

[...] investigaram a superfície do planeta, que é quase toda coberta pelo oceano e por

inúmeros platôs que se elevam acima dele. A superfície total do planeta não chega a se equiparar à área da Europa embora Solaris tenha um diâmetro 20% maior que o da Terra. As nevas de solo rochoso e desértico espalhadas irregularmente se concentravam sobretudo no hemisfério sul. Também se tornou conhecida sua composição atmosférica, que é desprovida de oxigênio, e foram executadas medições precisas da densidade do planeta, assim como do albedo e de outros elementos astronômicos. Como esperado, não encontraram qualquer indício de vida no solo ou no oceano (LEM, 2017, p. 35).

Embora os compêndios e as produções acadêmicas citadas no curso do enredo abordem a estrutura geológica, a geografia física, a biologia do planeta, os habitantes da estação espacial constatarem que nada conhecem *in loco*. Os sobrevoos à superfície nada informam e visão se preenche apenas com o vazio da vastidão de um oceano indecifrável. Todo o arcabouço teórico que fora se desenvolvendo em investigações científicas não se comprovam diretamente no contato com a realidade material. Tem-se a afirmação de uma ideia na qual a especulação atravessa a própria concepção de constituição da ciência. Neste sentido da dominação da natureza/realidade, passam a considerar, especificamente, o fato de tudo o que fora produzido sobre Solaris ter se realizado a quilômetros de distância, em uma Terra longínqua e completamente diferente daquele espaço. De modo que, a existência do planeta é parte de uma metodologia da constituição de hipóteses, elaboradas sob uma narrativa convincente que apresenta resultados e conseguem reconstruir, ao menos no nível do texto, a percepção da existência.

Contudo, em meio a tantas e complexas informações, um dos cientistas suspeita que o próprio planeta é uma entidade com vida própria. Diante da falta de qualquer contato, desde a chegada dos humanos à órbita do planeta e os recorrentes experimentos infrutíferos, decidem utilizar um raio-x na superfície do planeta com o objetivo de forçar algum dado necessário à compreensão das formas de vida. Após este experimento, os cientistas passam a ser perturbados pela aparição material de imagens extraídas de suas memórias; ou seja, a antropomorfização do que era apenas abstrato no inconsciente dos tripulantes. A partir de então, o narrador passa a revelar a existência de uma intervenção sistemática, induzida por alguma força desconhecida, o que desperta um amplo horizonte de questionamentos para os cientistas na estação espacial.

A imagem inicial de isolamento cede espaço aos hóspedes que chegam para fazer companhia aos tripulantes. São aparições indesejadas. Não se sabe de onde vieram e quais propósitos, mas sabe-se que haviam representado algo no passado de cada uma das personagens. Aparentemente, tenta-se lidar com esta presença estranha e familiar que retorna para assombrar o cotidiano. Buscam-se explicações científicas, fazem experimentos secretos, testam a vulnerabilidade diante da morte, mas as figuras sem qualquer tipo de explicação retornam como se nada houvesse ocorrido anteriormente. Tem-se a certeza de que não é possível estabelecer uma comunicação produtiva com aquelas memórias que cada dia toma a forma mais humana. Por outro lado, os habitantes de Solaris, se é que existem, não oferecem nenhum tipo de informação ou intenção de estabelecer um contato material. A irritação causada pela presença dos

hóspedes acentua a inabilidade daqueles cientistas para o diálogo com o desconhecido.

Este pode ser um dos aspectos mais relevantes desta tensão: a busca no campo da ciência pelo contato com outras possibilidades de vida e outros mundos. Esta apreensão é, de certa forma, exposta por uma das personagens. A existência de um universo desconhecido incita o desejo à aventura, mas, especialmente, para realçar outro elemento desta busca humana pelo conhecimento. Afinal, o contato nada mais seria do que uma forma de conhecer o outro. A personagem, em conversa com o narrador, expõe através de enigmas que o desejo humano se restringe a reconhecimento de si no contato com o outro. Uma aventura egocêntrica na qual a conquista de novos universos significa apenas a ampliação das fronteiras da Terra; ou seja, estender os limites do conhecimento de si.

Mas eu estou o tempo todo falando de Solaris, apenas de Solaris, de nada mais. Não é minha culpa se tudo é tão drasticamente diferente do que você esperava. No final das contas, você já teve experiência o bastante para pelo menos me escutar até o fim. Nós partimos para o cosmos preparados para tudo, quer dizer, para a solidão, para a luta, para o martírio e para a morte. [...] Entretanto..., entretanto, não é que queiramos conquistar o cosmos, mas ampliar a Terra até o limite dele. [...] Nós nos consideramos os cavaleiros do Santo Contato. Essa é uma segunda mentira. Não buscamos nada além de pessoas. Não precisamos de nenhum outro mundo. Precisamos de espelhos. Não sabemos o que fazer com os outros mundos (LEM, 2017, p. 116-117).

À medida que a leitura avança, tem-se a constatação de que a vida humana é uma confirmação diuturna de sua incapacidade de compreender a realidade na qual vive, da inabilidade de tratar com o que se desconhece. Os excertos dos textos científicos que buscam explicar Solaris, em vez de delinear uma imagem da competência dos tripulantes em lidar com o objeto do conhecimento, transmite exatamente o oposto, pois torna-se muito mais evidenciado a dificuldade de estabelecer uma relação com o que se produziu sistematicamente junto ao que se experimenta no cotidiano. Sob outra perspectiva, nota-se a própria dificuldade dos cientistas de conversarem entre si, pois estão sempre falando por enigmas, por figuras e citações dos textos que leem, não se expressam diretamente, com a objetividade que se espera em uma conversa trivial. Por outro lado, no âmbito da narrativa, isso acaba por se configurar como uma pista em direção à ideia do descolamento da linguagem frente a realidade empírica. Mais adiante, é possível destacar um trecho no qual se considera a impossibilidade do reconhecimento do outro, por não ser possível dominar sua linguagem. Antes de qualquer movimento neste sentido, haveria a necessidade daquele ser, de alguma forma, apresentar-se como um semelhante aos humanos. A fundamentação disto, se dá através da apresentação de teorias e de uma forma de expressão textual específica: uma linguagem científica que sublinha tal estranhamento diante do cotidiano que separa o indivíduo da noção de plenitude:

No encaixo de vestígios do corpo humano nas fórmulas da teoria da relatividade, no teorema dos campos de força, na paraestática e nas hipóteses de um polo cósmico único, de tudo aquilo que é nelas causa e efeito da existência de nossos sentidos, da construção

de nosso organismo e dos limites e fragilidades de nossa fisiologia animal humana, Grattenstrom chegou à conclusão final de que não é e nunca será possível qualquer “contato” do homem com uma civilização que não seja antropoide ou humanoide (LEM, 2017, p. 258).

Estabelecer o contato com o outro passaria, no primeiro momento, pela tentativa de reconhecê-lo como um semelhante. A dificuldade em lidar com esse sujeito estranho, em manter consigo um diálogo inteligível, sufoca a intenção de ampliar o conhecimento sobre este outro. Para aqueles tripulantes, a experiência de Solaris é muito mais intensa do que o isolamento físico, é a constatação de que a separação se põe na falta de domínio da linguagem na qual o desconhecido se expressa. Não se sabe como a vida que habita aquele planeta se comunica, e qual poderia ser o objetivo concreto desta comunicação. Por conseguinte, sabe-se que a busca da humanidade pelo conhecimento não pode estar separada completamente da relação a ser estabelecida com sua realidade. Solaris permanece um enigma, a ponto de todo o arcabouço científico e teórico ser considerado uma espécie de mistificação da realidade. A Solarística “é a substituta da religião na era cósmica, é a fé paramentada com a vestimenta da ciência; o contato, que é o objetivo visado, é igualmente nebuloso e obscuro como a comunhão dos santos ou a vinda do Messias” (LEM, 2017, p. 261).

Ao final, dominar o desconhecido significaria formular um ato de fé, sem o qual seria impossível acreditar na possibilidade da existência concreta de um sujeito com o qual não se consegue estabelecer nenhum tipo de contato. A humanidade deveria se conformar a este estado de isolamento afirmado pela incapacidade de ampliar seu conhecimento em direção a ideia de plenitude. A presença indecifrável dos hóspedes na estação espacial, dos compêndios e inúmeros livros da biblioteca, embora busquem sistematizar uma noção do que pode ser encontrado no planeta, reforçam a inabilidade dos tripulantes de acessar aquelas linguagens. Permanecem à distância na esperança de que um dia seja possível ultrapassar os obstáculos que impedem o contato.

O filme de Luis Buñuel lança o espectador para um lugar de desconforto, por dificultar a decifração das imagens que são apresentadas ali. O universo dos sonhos e das artimanhas que o inconsciente utiliza para comunicar o que se encontra nas profundezas da memória, deixam apenas indícios das possibilidades interpretativas que podem existir. A ficção científica de Stanislaw Lem, de modo semelhante, reforça os significados que estabelecem a ideia de uma comunicação impossível de ser plenamente compreendida. O dilema se dá mediante a constituição e reconhecimento de um acervo bibliográfico imenso que não abrange tampouco consegue solucionar todas as indagações que surgem na tentativa do contato com as formas de vida que habitam o planeta Solaris.

O mundo que experimenta o desastre da COVID-19 põe a humanidade neste mesmo lugar, exposto ao excesso de narrativas que não conseguem fornecer o suficiente para uma explicação. O receio e a angústia de confrontar o estranho extrapola toda a racionalidade que se exige em momentos importantes à sobrevivência. Considera-se, portanto, que destacar apenas a situação do isolamento físico, na experiência brasileira do contágio do vírus, nas cenas de “O Anjo Exterminador” e nas páginas de “Solaris” parece ser uma opção bastante superficial. O que se buscou neste artigo foi aprofundar tal perspectiva e situar outro problema que está na dificuldade das personagens em decifrar os significantes que circundam suas existências. A infalibilidade e indestrutibilidade que, por vezes, embebem o imaginário humano escondem a percepção da inabilidade, o que acaba por justificar o cometimento de atrocidades contra populações vulneráveis, o meio ambiente e a vida de modo geral. Na leitura que se fez das produções de Luis Buñuel e Stanislaw Lem, esses conceitos são postos em suspenso, com o objetivo de discutir a incapacidade humana de discernir uma realidade que se expressa também por uma linguagem automatizada e pretensamente objetiva.

Seria, portanto, o caso de se rastrear uma forma de expressão por signos, mistérios e por enigmas que levem a consciência do leitor e do espectador a um estágio de compreensão da vida que considera a perspectiva de impotência e fragilidade diante do desconhecido. A questão que se põe, concentra-se no interior da linguagem, das formas de conceber e apresentar a realidade, rejeitando o ideal de representação fundamentado no princípio de cópia fiel da existência. A literatura, o teatro e o cinema são partes essenciais ao exercício da crítica que se descortina para além da perspectiva de seus criadores. As personagens dessas narrativas demonstram a incapacidade de, através da linguagem, compreender o outro ou o estado de reclusão a que foram lançadas, por mais que tenham a posse das chaves para este entendimento, das referências ao concreto e ao perceptível.

A arte deve conduzir os leitores e espectadores para além do espaço reconhecível, ultrapassando os limites da descrição trivial da realidade. A conclusão a que se chega com a dessas produções, concentra-se no reconhecimento da desnaturalização das camadas de significantes que constituem a linguagem. Os recursos narrativos se colocam além da noção simples de comunicabilidade. Há, portanto, no emaranhado da composição destes enigmas, outras formas possíveis de compreender e imaginar a realidade. Por conseguinte, o texto torna-se este espaço de contestação e reconfiguração do entendimento, a partir de significantes que encobrem os significados diante da exaustiva necessidade de objetificar as realidades.

Referências

ARAÚJO, Inácio. “Cinema de Luis Buñuel parece ter sido feito para o mundo da Covid-19” em *Ilustríssima Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/cinema-de-luis-bunuel-parece-ter-sido-feito-para-o->

mun-do-da-covid-19.shtml

BLOCH, Ernst. “Entfremdung, Verfremdung”: Alienation, Estrangement” em *The Drama Review*, vol. 15. n. 01, 1970. DOI: 10.2307/1144598.

BUÑUEL, Luis. “Cinema: instrumento de poesia” em XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

BRETON, André. “Manifesto do surrealismo” em TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. “Surrealismo” em MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas-SP: Papirus Editora, 2012

CHKLÓVSKI, Victor. “A arte como procedimento” em TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora da UNESP, 2013.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

LEM, Stanislaw. *Solaris*. São Paulo: Aleph, 2017

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SUVIN, Darko. “On the poetics of the science fiction genre” em *College English*, vol. 34, n. 3, dezembro de 1972. DOI: 10.2307/375141.



Zanzalá

Homepage da revista:

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



Revisitando a adaptação para o cinema de *A hora dos ruminantes* em tempos de pandemia Revisiting the cinema adaptation of *The three trials of Manirema* in times of pandemic

Marcelo Cordeiro de Mello¹
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Resumo

Este artigo discute possibilidades de leitura alegórica de *A hora dos ruminantes*: da narrativa de José J. Veiga ao roteiro cinematográfico de Luiz Sergio Person e Jean-Claude Bernardet. Comumente entendido como uma alegoria da chegada dos militares ao poder, *A hora dos ruminantes* foi também lido de forma intertextual pela dupla de adaptadores, que propôs um diálogo com autores como Ionesco e Camus, cujas obras se relacionam diretamente com o tema da epidemia. Este é o nosso ponto de partida para propor uma releitura de *A hora dos ruminantes* a partir do problema da distopia, apontando um diálogo com estes autores que tratam do *topos* da epidemia.

Palavras-Chave: *A hora dos ruminantes*; José J. Veiga; Luiz Sergio Person; Jean-Claude Bernardet; Eugène Ionesco; Albert Camus.

Abstract

This article discusses the possibilities of allegorical reading of *The three trials of Manirema*: both the short novel of José J. Veiga and the screenplay of Luiz Sergio Person and Jean-Claude Bernardet. Frequently understood as an allegory of the seizure of power by the militaries, *The three trials of Manirema* was also read in an intertextual perspective by the duo of adapters, who have proposed a dialogue with authors such as Ionesco and Camus, whose literary works have direct connection with the subject of an epidemic. That is our point of departure to propose rereading *The three trials of Manirema* through the perspective of distopia, proposing a dialogue with these authors who have treated the *topos* of epidemic.

Keywords: *The three trials of Manirema*; José J. Veiga; Luiz Sergio Person; Jean-Claude Bernardet; Eugène Ionesco; Albert Camus.

¹ Marcelo Mello é Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2019). Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Paris IV, Sorbonne (2011). Graduado pela Universidade de Brasília: Bacharel em Letras Português (2007) e Licenciado em Francês (2013). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura. Lecionou Língua portuguesa e respectiva literatura na Faculdade Evangélica de Brasília e no Liceu Francês de Brasília (2012-2014). Atuou como Assistente de Língua Portuguesa da Academia de Bordeaux, França (2010-2011). Foi Leitor de Língua Portuguesa da Universidade de Bourgoigne, França (2008-2010). E-mail para contato: marcelocmello@gmail.com

Preâmbulo

Em *A hora dos ruminantes*, a população da cidade interiorana de Manarairema se vê de repente inserida num cenário distópico: depois da chegada de homens estranhos, trajando uniformes e oprimindo os manarairenses, começam a suceder estranhos acontecimentos, especialmente as duas invasões animais. No primeiro caso, são os cães e, no segundo, os bois: os animais ocupam cada centímetro da cidade, obrigando as pessoas a permanecerem confinadas dentro de suas casas.

A narrativa escrita pelo goiano José J. Veiga seria transposta para o cinema pelo diretor Luiz Sergio Person e pelo crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet em 1967. Entretanto, uma série de contratempos impediu a dupla de concretizar a adaptação. Do projeto cinematográfico não-filmado de *A hora dos ruminantes* restam apenas escritos: o roteiro cinematográfico e seus anexos. A dupla de adaptadores propunha um modelo de cinema político com forte apelo de público – dentro do entendimento da necessidade de afirmação da indústria cinematográfica nacional.

O presente artigo transita entre a narrativa de Veiga e o roteiro cinematográfico de Bernardet e Person, discutindo seu sentido de alegoria histórica ao longo do tempo. A narrativa já foi comparada tanto ao nazifascismo do século XX quanto à ditadura militar instaurada com o golpe de 1964. No contexto atual, em plena crise sanitária decorrente da pandemia de Covid-19, *A hora dos ruminantes* nos interroga com uma provocação: em que medida o livro e o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* podem ser interpretados também como um prenúncio alegórico de contextos de epidemia como o momento atual?

Nossa proposta é, além de oscilar entre o livro e o roteiro cinematográfico, acenar também com os cotejamentos intertextuais esboçados pelo adaptador Jean-Claude Bernardet. Interessa-nos especialmente a comparação que o crítico e roteirista esboçou entre *A hora dos ruminantes* e duas obras literárias: a peça de teatro *O Rinoceronte*, de Eugène Ionesco – sobre uma epidemia de “rinocerite” – e *A peste*, romance de Albert Camus que narra também um contexto de epidemia.

O roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* é um texto completamente inédito, sobre o qual pouquíssimo foi escrito. Portanto o presente artigo apresenta ao leitor um *corpus* importantíssimo e quase completamente desconhecido, redescoberto por nossa pesquisa de Doutorado, concluída com a defesa da tese em 2019 pela Universidade Federal de Minas Gerais (MELLO, 2019). Existem duas versões do roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* no acervo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo: uma doada por Jean-Claude Bernardet, outra depositada pela família de Luiz Sergio Person. Nossa análise indicou que se trata de estágios diferentes do mesmo texto: a versão do espólio de Person incorpora as observações que aparecem manuscritas a caneta na versão doada por Bernardet.

A versão doada à Cinemateca Brasileira por Bernardet vem acompanhada de alguns papéis de trabalho, que chamamos aqui de anexos: é nessas folhas que Bernardet propõe um diálogo intertextual entre *A hora dos ruminantes* e autores como Ionesco e Camus.

Começaremos este artigo questionando a elasticidade de interpretação de *A hora dos ruminantes* como alegoria histórica e descreveremos de que maneira *A hora dos ruminantes* foi entendido como uma alegoria da ditadura militar. Em seguida, discutiremos o *topos* da distopia, tomando a licença de abordar diferentes gêneros – da ficção científica ao realismo mágico – em que as distopias aparecem de forma recorrente. Depois, trataremos da forma como o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* teria colocado o problema da distopia, e de como os adaptadores relacionaram a narrativa de Veiga com o tema da epidemia, por meio de uma leitura intertextual de Camus e Ionesco. Por fim, falaremos sobre como *A hora dos ruminantes* – do livro ao projeto cinematográfico – pode ser lido hoje como uma espécie de prenúncio de momentos de epidemia, especialmente o momento atual, tanto de distopia política quanto da crise sanitária decorrente da pandemia de Covid-19.

Alegoria histórica na narrativa *A hora dos ruminantes* de José J. Veiga

Nos últimos meses de 1966, José J. Veiga publica *A hora dos ruminantes* pela editora Civilização Brasileira. Por sua estrutura e sua extensão, o livro costuma ser considerado uma novela (ou um romance curto). O texto da contracapa da primeira edição apresenta assim a narrativa:

A hora dos ruminantes é a estória de uma cidade pequena, de gente simples e desprevenida, que, certo dia, amanhece sob a ameaça da opressão e da violência. Poderão os homens estranhos, sistemáticos, de poucas palavras, exigentes e inflexíveis, dominar pelo terror o pequeno lugarejo? Ou os habitantes da cidadezinha – uns acomodados, outros altivos, êstes rebeldes, aquêles indiferentes – levarão os usurpadores à desagregação e à derrota? (VEIGA, 1966).

A obra apresenta uma cidade imaginária situada no interior do Brasil, a pacata Manarairrema, que recebe a surpreendente visita de homens estranhos, cujas intenções são desconhecidas. Trajando misteriosos uniformes, os homens se instalam na margem oposta do rio. Com o tempo, os forasteiros se mostram autoritários, exigindo serviços da população.

Sucedem-se eventos bizarros, beirando o sobrenatural, especialmente, as duas invasões de animais: primeiro os cães e, depois, os bois. Em ambos os casos, os animais surgem sem explicação, em enorme número, ocupando todos os espaços públicos da cidade. O efeito fantástico destas aparições instaura no livro uma realidade paralela, cujo caráter distópico contrasta com o ambiente idílico anterior à chegada dos homens estranhos. Após permanecerem por algum tempo, os animais desaparecem, sem que fique claro o motivo das invasões animais. A narrativa de Veiga termina com a partida, também inexplicada,

dos homens estranhos.

Muitas obras de Veiga utilizam o elemento fantástico sobrenatural dentro de um pano de fundo regionalista. Na maioria das vezes, suas histórias aliam a atmosfera realista a certa dose de absurdo, mas o mistério não chega a ser explicado, nem de forma racional, nem sobrenatural. Este ar misterioso, é claro, cria uma ambiguidade que levanta dúvidas sobre a própria premissa realista da narrativa – o que remete à definição do Fantástico de Tzvetan Todorov (TODOROV, 1975, p. 30-31).

As invasões animais são alguns dos momentos mais poderosos de *A hora dos ruminantes*. Descrições desse tipo são encontradas em relatos mitológicos e também em contos tradicionais. Podemos pensar no *Flautista de Hamelin*, conto dos irmãos Grimm, ou ainda nas pragas do Egito narradas no Antigo Testamento, que envolvem invasões de grupos numerosos de animais: rãs, mosquitos, moscas e gafanhotos.

Já na época da publicação de *A hora dos ruminantes*, a crítica literária dos jornais atenta para as múltiplas possibilidades de interpretação como alegoria histórica, associando a obra a uma tradição de escritores que descrevem situações violentas e autoritárias e cujas obras foram frequentemente lidas no plano alegórico. Uma resenha crítica do ano de publicação de *A hora dos ruminantes* já cita vários autores que até hoje continuam sendo associados a Veiga pela crítica:

A primeira impressão é que uma história desse tipo procura retratar o que Lukács chamou de “consciência sitiada”, que é uma das características do mundo de hoje. Kafka, Orwell, Milozs e Camus palmilharam êsses caminhos. Fôrças estranhas se apoderam do meio em que vivemos e truncam a nossa maneira doméstica de reagir diante das coisas e dos acontecimentos. (...) A invasão ou a ocupação da cidadezinha é uma coisa gratuita, que começa e acaba sem deixar marcas. Seria assim por exemplo, a invasão da tecnocracia, a invasão do Vietname, a ocupação de poder por alguma minoria organizada em algum país do mundo? Seria assim, o aparecimento de uma epidemia? (Autor Desconhecido, 1967).

José J. Veiga viveu em Londres durante o período do final da Segunda Guerra Mundial, onde trabalhou como jornalista da BBC. Portanto, o escritor teve contato direto com o contexto da Europa ocupada pelo nazifascismo, um dos momentos históricos aos quais a crítica da época associou *A hora dos ruminantes*.

***A hora dos ruminantes* lido como alegoria da ditadura militar**

O contexto da publicação de *A hora dos ruminantes* levou a uma leitura alegórica da obra, entendida como a representação da chegada dos militares ao poder com o golpe de estado de 1964. Nossa pesquisa em periódicos deixou evidente que a imprensa literária da época interpretou o livro como uma alegoria daquele momento histórico e político. Se por um lado esta leitura alegórica contribuiu para uma reação positiva da crítica, por outro, prejudicou a obra, limitando-a a uma interpretação datada.

Além do contexto histórico, certamente, contribuiu para a leitura política de *A hora dos ruminantes* a sua publicação pela Civilização Brasileira, editora dirigida por Ênio Silveira, intelectual filiado ao Partido Comunista Brasileiro, e opositor à ditadura militar.

Na imprensa da época, o crítico Assis Brasil havia acolhido com entusiasmo o livro anterior de Veiga, *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), sua estreia literária. Porém, a respeito de *A hora dos ruminantes*, Assis Brasil lamenta que “Uma publicidade estranha sôbre o livro – fruto ainda do amadorismo do editor – quis apresentá-lo como uma ‘fábula’ da situação atual do Brasil, o que simplesmente é enganar o mais ‘festivo’ dos leitores” (ASSIS BRASIL, 1967).

Em entrevista concedida ao estudioso Agostinho Potenciano, perguntado sobre a importância do contexto político em sua obra, Veiga não reconhece a influência direta do contexto na escrita do livro e diz que “*A hora dos ruminantes* estava pronto antes de 1964” (SOUZA, 1990, p. 164). Entretanto, Veiga afirma também ter começado a redigir a obra no dia da renúncia de Jânio Quadros (AMARAL, 2003) – o que por si só já indicaria certa motivação política. O fato é que existem outras entrevistas em que Veiga entra em franca contradição ao reconhecer a influência do contexto histórico em *A hora dos ruminantes*:

A hora dos ruminantes é uma alegoria daquilo que estava acontecendo politicamente no Brasil e que eu pensava não ia durar muito. Então, eu termino o livro com uma nota muito otimista: aquilo vai acabar logo, o pessoal vai embora, os ruminantes vão embora... (RICCIARDI, 1991, p. 69).

O mesmo ponto de vista é confirmado em entrevistas posteriores:

Eu não acreditava que aquela ditadura tivesse condições de durar muito. Achei que ela ia se dissolver. Demorou muito mais do que eu esperava. Em *A hora dos ruminantes*, eu pensava que ela ia ser curta. Por isso aquele final otimista. Os ruminantes foram embora, deixaram a sujeira aí, mas a gente limpa. O relógio da igreja, que estava parado há muito tempo, enguiçado, foi consertado, bateu horas, todo mundo se animou. Fui muito criticado por alguns, que me acharam muito otimista (...) Mas no fim, pensando bem, a ditadura acabou como está em *A hora dos ruminantes*: saiu pela porta dos fundos, não foi? O Figueiredo nem entregou a faixa ao Sarney, saiu pelos fundos, desmilingüiu como os ruminantes. Até hoje ninguém sabe direito como foi. Simplesmente foram embora. Viram que não estavam agradando (WEINTRAUB, COHN & PROENÇA, 1999).

Como vemos, o próprio Veiga, embora hesite, acaba reconhecendo que “*A hora dos ruminantes* é uma alegoria daquilo que estava acontecendo politicamente no Brasil” (RICCIARDI, 1991, p. 69). É claro que esta associação não exclui a possibilidade de múltiplas interpretações da obra. A multiplicidade de sentidos é precisamente o que define a alegoria, que significa “dizer o outro”: como afirma o crítico Luiz Costa Lima, “para se manter, a alegoria precisa ser plural” (LIMA in PROENÇA FILHO, 1983, p. 207). O professor Flávio Kothe aponta que a alegoria pressupõe um leitor crítico, que é levado a reagir à provocação colocada pela ambiguidade de sentido, e daí indagar também sobre seu conteúdo político. Assim, a alegoria:

cria um duplo nível de leitura. Ao mesmo tempo que procura impor uma certa interpretação de si mesma, a alegoria, por sua natureza dupla e dúplice, provoca a busca da essência subjacente à aparência. A duplicidade da alegoria estimula a leitura, desvendando-a como imposição ideológica. Podemos falar assim da existência de uma leitura alegórica. Ela desvenda o texto como pacto precário entre forças contraditórias, descobrindo a natureza política do gesto semântico das obras (KOTHE, 1986).

O crítico Silviano Santiago enquadrava Veiga entre autores de “prosa de intriga fantástica e estilo onírico em que o intrincado jogo de metáforas e símbolos transmitia uma crítica radical das estruturas de poder no Brasil” (SANTIAGO, 1988, p. 32). Entretanto, Santiago lamenta que a leitura da obra de Veiga como alegoria do regime militar tenha servido para limitar a importância de sua obra, dificultando a “discussão de questões mais finas que (...) ultrapassam o calendário do combate à ditadura” (SANTIAGO, 2015). O fato é que a leitura como alegoria política da obra de Veiga foi feita amplamente. Por exemplo, o crítico Benedito Nunes situa Veiga “na linha do alegórico para o fantástico que abastece as utopias e antiutopias, ao nível da fábula social ou política” (NUNES citado em DANTAS, 2002). Já o crítico Gregório Dantas insiste que esta “chave interpretativa” (DANTAS, 2002) não foi tão enfatizada pelo autor (que sempre procurou dar uma dimensão maior à sua obra), mas sim pela crítica, que insistiu na assimilação de Veiga com outros autores do mesmo período em que a alegoria política era bastante clara. Embora se possa discutir até que ponto Veiga admitiu a “contaminação” do contexto político em *A hora dos ruminantes*, o fato é que esta influência é inegável em obras posteriores, pertencentes ao chamado “ciclo sombrio”.

Distopia como alegoria política

Há um termo que é utilizado com frequência quando se procura definir a literatura de Veiga e de outros autores das últimas décadas. A palavra “distopia” não representa propriamente um gênero ou subgênero narrativo. Seu uso se refere a descrições – reais ou ficcionais – de organizações sociais que representam “utopias negativas” (CHAYT, 2014). Estas utopias fracassadas geralmente se manifestam em sociedades autoritárias, de viés totalitarista, em que um órgão superior – o Estado ou outra instituição – controla todas as esferas da vida humana: “Distopias são retratadas frequentemente como estruturas sociais que entraram em colapso sob um fardo ambiental ou regime político”² (MANN, 2001), define a *Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. O verbete de outra obra de referência, *The Routledge Dictionary of Politics*, também define a distopia pelo viés político: “uma distopia, um sistema projetado para enquadrar as piores realidades possíveis da natureza humana e da incompetência política, portanto

² “Dystopias are often portrayed as social structures that have collapsed under an environmental burden or political regime”. Todas as traduções são de nossa autoria.

praticável porém dificilmente desejável”³ (ROBERTSON, 2004).

Se pensarmos apenas nas distopias do mundo ficcional, frequentemente há nelas um pano de fundo político-social. Não surpreende que certas subcategorias de gênero cunhadas pela crítica para explicar a distopia estejam associadas à oposição a ideologias ou regimes políticos específicos: “distopias antifascistas, distopias anticomunistas, distopias anticapitalistas, distopias ecologistas, antiracistas e anticoloniais” (BRAGA, 2018).

Embora possam vir em forma de sátiras bem-humoradas, geralmente as narrativas distópicas são desesperadoras: subentende-se que sua intenção é funcionar como um aviso em relação ao futuro. Este é um traço importante das distopias: frequentemente, elas concebem situações futuras. Muitas vezes, sua intenção é contestar a ideia de progresso histórico e o ritmo de evolução tecnológico e social: a distopia é um pessimismo calcado na experiência presente – sem precisar ser, necessariamente, um exercício de futurologia. Na modernidade, a evolução tecnológica atinge um ritmo muito mais acelerado do que em outros momentos da história da humanidade, o que leva a supor quais seriam os efeitos de uma evolução a um ritmo cada vez mais veloz, ou ainda, a projetar os efeitos da evolução de alguns aspectos negativos latentes do tempo presente. As distopias podem se referir ao futuro tanto por um exercício de previsão, imaginando a continuidade do ritmo da evolução da sociedade atual, quanto subentender uma ruptura na continuidade histórica. Muitas narrativas distópicas criam um futuro que dialoga com o momento histórico em que as obras foram escritas.

Há um gênero literário e cinematográfico em que o tema da distopia é relativamente frequente: a ficção científica. Embora recorra a procedimentos fantásticos como a viagem no tempo e no espaço, a ficção científica geralmente evita apelar ao sobrenatural (preferindo a explicação científica e racional, como indica o rótulo). A ficção científica é definida pelo escritor Isaac Asimov como “o ramo da literatura que trata das respostas do homem às mudanças ocorridas ao nível da ciência e da tecnologia” (ASIMOV, 1984, p. 29). Vemos, portanto, que sua ênfase está nos efeitos subentendidos da evolução científica (apesar de que, evidentemente, existem exceções).

Embora distópica, certamente *A hora dos ruminantes* não é uma narrativa de ficção científica. Como sabemos, Veiga foi mais comumente associado ao realismo mágico. Ainda assim, a partir da ideia da proximidade entre distopia e ficção científica, é possível confrontar *A hora dos ruminantes* com a ficção científica, com o objetivo de estabelecer comparações, especialmente a partir deste traço comum: a distopia. Esta é uma oportunidade para explorar também a maneira como as distopias aparecem nas narrativas do realismo mágico latino-americano, ao qual *A hora dos ruminantes* foi muitas vezes associado. Veremos que, enquanto a ficção científica representa um futuro distópico, o realismo mágico

³ “a dystopia, a system designed to fit with the worst possible realities of human nature and political incompetence, and thus practicable but hardly desirable”.

situa suas distopias num presente reconhecível.

Distopias latino-americanas: entre ficção científica e realismo mágico

Falar em distopia para se referir à América Latina e ao Brasil pode parecer estranho, dada a considerável proximidade do termo com a ficção científica – gênero que costuma ser entendido como algo avesso à realidade e à paisagem tropicais, conforme observa a professora Elizabeth Ginway, em ensaio que problematiza a existência de uma ficção científica brasileira: “o Brasil, um país frequentemente associado à floresta amazônica, praias tropicais sem fim e às festividades do carnaval, pode parecer um lugar pouco provável para a ficção científica emergir”⁴ (GINWAY, 2004). O mesmo vale para o resto da América Latina; aliás, não é coincidência que o termo usado em espanhol para designar o gênero, “ciencia-ficción”, seja uma tradução literal do inglês – o que sugere que a ficção científica já chegou a nós, latino-americanos, como um gênero reconhecidamente “importado”.

Perdida em lugar indefinido do interior brasileiro, Manaraima é a antítese das metrópoles ultramodernas dos filmes de ficção científica. No entanto, o ambiente que se instala na cidade após a chegada dos homens estranhos e, especialmente, após as invasões animais, é distópico, o que mostra que a distopia não precisa estar associada aos aparatos tecnológicos comuns nas narrativas de ficção científica. O fato é que os homens estranhos em *A hora dos ruminantes* são símbolos da modernidade que entra em choque com um Brasil ainda arcaico. Alguns manaraimenses tentam justificar a presença dos homens pela ideia da modernização: “Eles vieram trabalhar, trazer progresso” (VEIGA, 1966, p. 42). Subentende-se que é esta modernização representada pela chegada dos forasteiros que instaura o ambiente distópico. Como sabemos, a própria crítica da época chegou a considerar a narrativa como representação da “invasão da tecnocracia” (Autor Desconhecido, 1967).

As diversas ditaduras e regimes de exceção que dominaram o espaço latino-americano durante a Guerra Fria acostumaram seus ficcionistas a ambientes políticos distópicos no mundo real. Isso explicaria por que a literatura do subcontinente está povoada de obras alegóricas – entre as quais se insere especialmente o chamado realismo mágico. Este termo – atribuído a vários autores hispano-americanos e também, desde cedo, vinculado a José J. Veiga – ainda que signifique pouco mais do que um rótulo comercial, diz respeito, em muitos casos, a autores que produziram suas obras no contexto distópico das ditaduras latino-americanas durante a Guerra Fria.

O romance mais conhecido do chamado realismo mágico latino-americano, *Cem anos de solidão* (1967), tem seus momentos distópicos: é o caso da epidemia de insônia ou ainda, e especialmente, o

⁴ “Brazil, a country often associated with the Amazonian rain forest, endless tropical beaches, and the festivities of *carnaval*, may seem an unlikely place for science fiction to emerge”.

trecho que narra a chegada da companhia bananeira a Macondo: a companhia instaura um rigoroso controle social na cidade. Não por acaso, o episódio se inspira em fatos reais: a presença da multinacional United Fruit Company na Colômbia e sua perseguição ao movimento sindical. A empresa está por trás do fenômeno das “Repúblicas Bananeiras”, termo pejorativo que se refere a países latino-americanos dirigidos por oligarquias corruptas em ditaduras violentas cujo objetivo é reduzir a economia local à exploração primária das riquezas naturais por meio da agricultura e da extração. Poderíamos recordar ainda o romance distópico do peruano Manuel Scorza, traduzido no Brasil como *Bom dia para os defuntos*, associado ao realismo mágico, mas, paradoxalmente, inspirado por um acontecimento real: a opressão que a empresa estrangeira Cerro de Pasco Corporation exerceu sobre camponeses peruanos.

Podemos constatar que o *topos* da distopia é um ponto comum entre gêneros aparentemente díspares como a ficção científica e o chamado realismo mágico. Sabemos que o senso comum entende a ficção científica (especialmente no cinema hollywoodiano) como uma radicalização futura do lado ruim da tecnologia. Por outro lado, as obras do chamado realismo mágico latino-americano retratam o presente de sociedades consideradas “atrasadas” sob o ponto de vista tecnológico. Para a pesquisadora Maggie Ann Bowers, a distinção entre o realismo mágico e a ficção científica está na relação que cada um constrói com as diferentes temporalidades: a ficção científica se projeta como possibilidade futura de um novo mundo (que se reconhece como desdobramento do mundo atual, seja pela evolução natural, seja por uma ruptura). Já o realismo mágico, apesar de procurar transcender a perspectiva realista, apresenta um cenário realista indissociável do mundo real atual:

A distinta diferença entre a narrativa de ficção científica e o realismo mágico é que a primeira ocorre num mundo diferente da realidade conhecida e seu realismo reside no fato de que podemos reconhecê-lo como possibilidade para o nosso futuro. Ao contrário do realismo mágico, ela não tem um cenário realista que é conhecível em relação a uma realidade presente ou passada (BOWERS, 2004)⁵.

Ainda que o caráter distópico da ficção científica estadunidense possa ser lido como um pano de fundo alegórico da Guerra Fria, o fato de que estas narrativas frequentemente estejam situadas num futuro remoto coloca a distopia como mera possibilidade distante. Por outro lado, ao situar a distopia num presente reconhecível, as narrativas do realismo mágico remetem a uma espécie de presente distópico, inspirado pelo contexto histórico e político em que as obras foram escritas. Logo, elas revestem-se de um conteúdo alegórico associado ao momento em que são publicadas, o que não é exatamente o caso na ficção científica do mesmo período – na qual Ginway observa uma tendência apolítica (GINWAY, 2004, p. 14).

⁵ “The science fiction narrative's distinct difference from magical realism is that it is set in a world different from any known reality and its realism resides in the fact that we can recognize it as a possibility for our future. Unlike magical realism, it does not have a realistic setting that is recognizable in relation to any past or present reality”.

Distopias de Repúblicas Bananeiras: o realismo mágico e a América latina

Ainda que seja usado em outros contextos, o termo realismo mágico se impõe principalmente em relação à literatura latino-americana dos anos 1960. Mas o que este fenômeno editorial diz sobre nós? Se há de fato uma coerência estética por trás deste rótulo, o que haveria de tão latino-americano nesta estética?

Como fenômeno histórico, o realismo mágico esteve diretamente ligado ao período da Guerra Fria – aquele ambiente polarizado em que, especialmente após a Revolução Cubana, passam a proliferar ditaduras militares latino-americanas aliadas do imperialismo estadunidense, numa tentativa, dentro da concepção da Doutrina Truman, de conter a expansão, em efeito dominó, do comunismo e do socialismo no subcontinente. Embora a leitura como alegoria política possa ter servido para empobrecer o sentido de algumas obras, o fato é que o realismo mágico foi frequentemente entendido por leitores e crítica como uma alegoria política do momento histórico que atravessava a América Latina. ganhador do prêmio Nobel de Literatura de 1982, Gabriel García Márquez, em seu discurso de aceitação do prêmio, insiste que a literatura latino-americana foi contaminada não apenas pelo ambiente político, mas, especialmente, por certo caráter absurdo típico dos autoritarismos:

A independência do domínio espanhol não nos deixou a salvo da demência. O general Antonio López de Santa Anna, que foi três vezes ditador do México, fez enterrar com funerais magníficos a perna direita que havia perdido na chamada Guerra dos Pastéis. O general Gabriel García Moreno governou o Equador durante 16 anos como um monarca absoluto, e seu cadáver foi velado com seu uniforme de gala e sua couraça de condecorações sentado na cadeira presidencial. O general Maximiliano Hernández Martínez, o déspota teósofo de El Salvador que fez exterminar numa matança bárbara 30 mil camponeses, havia inventado um pêndulo para averiguar se os alimentos estavam envenenados, e fez cobrir com papel vermelho os postes de iluminação pública para combater uma epidemia de escarlatina. O monumento ao general Francisco Morazán, erigido na praça principal de Tegucigalpa, é na verdade uma estátua do Marechal Ney comprada em Paris num depósito de esculturas usadas (RAMÍREZ, 2006)⁶.

Por trás do caráter cômico aparente, estas descrições bizarras evidenciam que as ditaduras latino-americanas daquele período atingiram um elevado grau de violência e autoritarismo.

Quando comparado ao realismo mágico, José J. Veiga reconheceu certa semelhança com autores

⁶ “La independencia del dominio español no nos puso a salvo de la demencia. El general Antonio López de Santa Anna, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la llamada Guerra de los Pasteles. El general Gabriel García Moreno gobernó al Ecuador durante 16 años como un monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial. El general Maximiliano Hernández Martínez, el déspota teósofo de El Salvador que hizo exterminar en una matanza bárbara a 30 mil campesinos, había inventado un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados, e hizo cubrir con papel rojo el alumbrado público para combatir una epidemia de escarlatina. El monumento al general Francisco Morazán, erigido en la plaza mayor de Tegucigalpa, es en realidad una estatua del mariscal Ney comprada en Paris en un depósito de esculturas usadas”.

hispano-americanos, mas negou influência direta. Em depoimento ao estudioso Antônio Arnoni Prado, o autor comenta o seu incômodo com o termo em si, chamando a atenção para o fato de que se trata de um oxímoro:

É por isso que os meus livros têm sido assim nesse tom, que até se convencionou chamar de realismo mágico, dizem uns, “realismo fantástico”, dizem outros. Eu vejo nisso uma contradição, principalmente na expressão “realismo fantástico”, porque se é real, como é que pode ser fantástico? (PRADO, 1989, p. 28).

Por mais que o caráter distópico das narrativas dos anos 1960, tanto da ficção científica quanto do realismo mágico, possa ser entendido como uma resposta ao contexto histórico da Guerra Fria, o fato é que são raríssimos os exemplos de filmes distópicos na década de 1960 que tenham relação direta com a estética do chamado realismo mágico, o que teria conferido grande originalidade à adaptação cinematográfica de *A hora dos ruminantes*. Narrativas distópicas latino-americanas descrevem um mundo interiorano semi-rural invadido por companhias estrangeiras opressoras e misteriosas – como vimos nos exemplos de García Márquez e Scorza. A semelhança de Veiga com a estética do chamado realismo mágico se dá também nesse aspecto distópico.

Dentro da estrutura minimalista de *A hora dos ruminantes*, as invasões animais são os momentos mais marcadamente fantásticos (ainda a partir da definição de Todorov, 1975). Podemos supor que a transposição para o cinema destas passagens seria particularmente problemática para um eventual adaptador. O escritor Adam Roberts considera que “ficção científica no cinema é sinônimo de efeitos especiais” (SUPPIA em ALMEIDA & MOURA, 2017, p. 39). Num fantástico e distópico filme de *A hora dos ruminantes*, para a representação das invasões animais, provavelmente seria inevitável recorrer a algum tipo de efeito especial.

Obviamente, ficção científica e realismo mágico têm em comum poucos traços, entre eles o aparecimento, com certa frequência, do tema da distopia (ainda que isto não ocorra de forma sistemática). Poderíamos ainda tomar a liberdade de nos referir a outro gênero literário e cinematográfico, totalmente diferente, mas em que as distopias também aparecem com considerável frequência: o gênero de terror. Hitchcock havia conseguido um efeito aterrador sem precisar apelar para monstros sobrenaturais. No filme distópico *Os Pássaros* (1963), o pânico não é causado pelas criaturas em si – inofensivas aves – mas sim pelo seu agrupamento em massa: é a natureza em sua faceta incontrolável. De forma semelhante ao filme de Hitchcock, em *A hora dos ruminantes* também são animais do cotidiano que oprimem por se apresentarem em enorme número.

Vimos que o caráter distópico é um elemento que liga *A hora dos ruminantes* indiretamente à ficção científica. Naquele contexto dos anos 1960, diversos filmes de ficção científica apresentavam panoramas claramente distópicos: podemos citar, de passagem, filmes como *Fahrenheit 451* (François

Truffaut, 1966), *La Jetée* (Chris Marker, 1962), *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965) e *Planeta dos Macacos* (Franklin Schaffner, 1968). A estrutura de *A hora dos ruminantes* – que envolve a chegada de um grupo de estranhos que instaura acontecimentos violentos, absurdos e inexplicáveis – lembra tanto a intriga de um filme de terror quanto de ficção científica. Procuraremos agora ressaltar particularidades do ambiente distópico de *A hora dos ruminantes*, tomando a licença de oscilar entre gêneros bastante diversos, como terror e ficção científica, que têm em comum o fato de apresentarem cenários distópicos com certa frequência.

A atmosfera distópica está bastante presente em *A hora dos ruminantes*, que descreve, por exemplo, como “a água ia ficando escassa” (VEIGA, 1966, p. 87) depois que os bois ocuparam Manarairema. Nossa pesquisa no espólio do escritor José J. Veiga⁷ revelou que o autor possuía em sua biblioteca pessoal obras distópicas conhecidas que foram transpostas para o cinema. São os casos das narrativas *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, ou *Animal Farm* (1945) e *1984* (1948), de George Orwell – todas adaptadas para o cinema já naquela época.

Caso tivesse sido filmado, é possível que *A hora dos ruminantes* fosse colocado sob o rótulo do filme de fantasia, o que é paradoxal, já que o pano de fundo do filme seria o cotidiano de um ambiente interiorano, e os únicos momentos propriamente fantásticos seriam causados por animais que nada têm de sobrenaturais: cães e bois, espécies bastante comuns no interior do Brasil. O filme se relacionaria indiretamente com a ficção científica, dada sua proximidade com ambientes distópicos. Também se relacionaria com o gênero do terror, por colocar em cena situações assustadoras e terríveis.

A leitura intertextual como ferramenta de adaptação

O enfoque deste artigo não é apresentar em detalhe o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*. Esta nos parece uma boa oportunidade para trazer à luz parte dos documentos anexos do roteiro, que registram o processo criativo de Person e, especialmente, de Bernardet. Em suas notas de leitura, o crítico-roteirista Bernardet procurou aproximar *A hora dos ruminantes* de algumas obras da literatura universal em que, curiosamente, aparece o *topos* da epidemia. Este nosso artigo é o primeiro texto a tratar destas notas de leitura intertextuais. Abordar este assunto no momento atual, da pandemia de Covid-19, pode trazer à tona reflexões importantes.

O processo de adaptação costuma começar por uma etapa de interpretação. Ao adaptar o livro de Veiga, Person e Bernardet ensaiaram uma embrionária crítica literária a respeito de *A hora dos ruminantes*. Os anexos oriundos da pasta doada por Bernardet à Cinemateca Brasileira dão a entender que, no processo de adaptação, a etapa de interpretação da obra de Veiga teve um forte viés comparatístico.

⁷ Hoje parte do Espaço Literário José J. Veiga, no Serviço Social do Comércio (SESC) do centro de Goiânia, Goiás.

Podemos recordar aqui o que a teórica Linda Hutcheon chama de “adaptação como engajamento intertextual” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Desde seu surgimento, a obra de Veiga despertou na crítica uma curiosidade que resultou num desejo de defini-la, que muitas vezes foi guiado pela ideia da comparação. Conforme revelou nossa pesquisa sobre a recepção crítica de Veiga, já na época de sua publicação, além de ter sido amplamente associado ao termo realismo mágico (ou realismo fantástico), Veiga também foi comparado a “Kafka, Orwell, Milozs e Camus” (Autor Desconhecido, 1967), ao surrealismo e ao teatro do absurdo. Ao comparar Veiga a autores de diversos gêneros, a crítica procurou desde o início defini-lo a partir de um aspecto que frequentemente chamou de fantástico ou absurdo, lido como alegoria política. Sugerir diálogos intertextuais é uma forma de tentar relacionar a literatura de Veiga a um gênero ou *topos* literário – ainda que novo, relacionado com outros gêneros.

Atualmente, é comum encontrar estudos sobre Veiga que procuram descrever seu estilo por meio da comparação com outros autores. Além de Kafka, referência assumida de Veiga, sua obra também é comparada a estilos, movimentos e autores diversos, nos quais está presente certa ideia do insólito: há estudos recentes comparando Veiga com o teatro do absurdo de Ionesco (SILVA, 2007), ou com o problema do absurdo em Albert Camus (DANTAS, 2002). Logo, é curioso observar que a leitura intertextual de Jean-Claude Bernardet antecipou esse tipo de estudo. Os anexos em que Bernardet propõe um cotejamento intertextual de *A hora dos ruminantes* são compostos por três folhas datilografadas contendo trechos das seguintes obras: a peça *O Rinoceronte*, do dramaturgo Eugène Ionesco, e o romance *A Peste*, do filósofo Albert Camus. Curiosamente, trata-se de obras que costumam ser lidas por um viés político – frequentemente entendidas como alegorias do nazismo, do totalitarismo, do autoritarismo.

Ao que tudo indica, este cotejamento de *A hora dos ruminantes* com diferentes autores e estilos foi esboçado apenas por Bernardet. Apesar de não se lembrar das folhas com as citações, Bernardet se recorda de ter lido essas obras naquela época – conforme revelou no depoimento que nos concedeu em 2014. Sobressaem nestas citações o elemento fantástico, o engajamento político e a denúncia histórica – traços que Person e Bernardet identificavam também em Veiga.

Os adaptadores encontraram em Veiga uma atmosfera que poderíamos chamar de absurda ou insólita, na qual reconheceram uma alegoria político-histórica. O fato de Ionesco e Camus serem autores historicamente ligados à resistência contra o nazifascismo não deixa de ser curioso já que, provavelmente, os adaptadores não sabiam da experiência de Veiga como jornalista, noticiando a descoberta dos horrores nazistas. Também o adaptador Bernardet tem em sua biografia uma relação direta com este tema, já que seu pai participou da resistência aos nazistas durante a ocupação da França (ZANGRANDI, 2011).

A escolha de *O Rinoceronte* de Ionesco dentro da leitura intertextual parece bastante coerente porque, assim como *A hora dos ruminantes*, a peça parte de uma absurda situação envolvendo aparições

animais cuja interpretação alegórica é política. Nela, vemos uma epidemia de “rinocerite”, doença que aterroriza os habitantes de uma cidade, que vão se transformando em rinocerontes. A folha datiloscrita por Bernardet que se refere a *O Rinoceronte* começa com um resumo de momentos-chave da peça, seguido de citações de trechos. As notas de Bernardet parecem acentuar especificamente o caráter indiferente e conformista dos personagens, que se manifesta na sua relutância em aceitar a gravidade do problema que representava o aparecimento dos rinocerontes. Em seu breve resumo, Bernardet também se preocupou em dividir a peça teatral em momentos, falando em “aparições” animais – o termo remete imediatamente a *A hora dos ruminantes*, em que as aparições animais são momentos-chave, que dão nome aos capítulos do livro de Veiga: *O Dia dos Cachorros* e *O Dia dos Bois*. Quando Veiga descreve Manarairrema tomada pelos bois, “aquela massa elástica de chifres” (VEIGA, 1966, p. 84), a imagem remete à representação da cidade tomada pelos rinocerontes na peça de Ionesco – não por acaso, Bernardet retoma esta passagem de Veiga relacionando-a a Ionesco.

Também as citações de *A Peste* de Camus recolhidas por Bernardet para cotejamento com *A hora dos ruminantes* reforçam a mentalidade conformista. Reproduzimos a seguir, no original, algumas das frases de Camus em *A Peste*, selecionadas por Bernardet para servir como referência para o trabalho de adaptação de *A hora dos ruminantes*:

ça ne durera pas, c'est trop bete

Le fléau est irréel, c'est un mauvais rêve qui va passer

Le curé: Mes frères, vous êtes dans le malheur, mes frères, vous l'avez mérité

Como sabemos, Bernardet afirma não se lembrar destas anotações. Por um lado, o esquecimento de Bernardet não resolve as dúvidas sobre o grau de importância que este cotejamento intertextual teve para a adaptação de *A hora dos ruminantes*. Por outro lado, a lacuna deixada pelo esquecimento de Bernardet abre ao pesquisador diversas possibilidades de interpretação. Começamos por inserir no contexto as referências a Camus, que apresentamos aqui em sua versão traduzida por Valerie Rumjanek. O primeiro trecho de Camus que inspirou Bernardet na adaptação de *A hora dos ruminantes* é este:

Quando estoura uma guerra, as pessoas dizem: “Não vai durar muito, seria idiota”. E sem dúvida uma guerra é uma tolice, o que não a impede de durar. A tolice insiste sempre, e compreendê-la-íamos se não pensássemos sempre em nós. Nossos concidadãos, a esse respeito, eram como todo mundo: pensavam em si próprios. Em outras palavras, eram humanistas: não acreditavam nos flagelos. O flagelo não está à altura do homem; diz-se então que o flagelo é irreal, que é um sonho mau que vai passar. Mas nem sempre ele passa e, de sonho mau em sonho mau, são os homens que passam, e os humanistas em primeiro lugar, pois não tomaram suas precauções (CAMUS, 2013, p. 24).

Deste trecho, Bernardet destacou as frases “Não vai durar muito, seria idiota” e “o flagelo é irreal,

[que] é um sonho mau que vai passar”. A outra passagem destacada por Bernardet é uma fala do personagem do Padre Paneloux, que aparece neste contexto: “Tinha uma voz forte, apaixonada, que alcançava longe, e quando atacou a assistência com uma única frase veemente e martelada: ‘Irmãos, caístes em desgraça, irmãos, vós o merecestes’, a assistência se tumultuou” (CAMUS, 2013, p. 54).

Chama a atenção a postura conformista da população diante da situação, menosprezando o caráter permanente daquela situação. É curioso que o mesmo tipo de frase conformista tenha sido pinçado da peça de Ionesco. Podemos supor que esta leitura intertextual convirja para uma interpretação alegórica de *A hora dos ruminantes* como representação da chegada e permanência dos militares no poder: Bernardet e Person tiveram desde cedo a percepção de que o regime militar havia chegado para ficar (PERSON, 2007). Isso explica por que o roteiro cinematográfico termina de forma diferente da narrativa de Veiga: o filme acabaria com os bois e os homens estranhos permanecendo em Manarairema.

A adaptação de *A hora dos ruminantes*, de 1967, surge justamente no momento de endurecimento do regime militar. Bernardet relata que ele e Person chamavam seu filme anterior, *O caso dos irmãos Naves* (1967), de “filme Castelo Branco”, e consideravam que *A hora dos ruminantes* seria o seu “filme Costa e Silva”, o que deixa clara a reação da dupla à mudança de presidente e ao endurecimento do regime (BERNARDET & PERSON, 2004, p. 9). Portanto, as frases conformistas retiradas de Ionesco e Camus estão em sintonia com a leitura anticonformista que Bernardet e Person fizeram de *A hora dos ruminantes*. Sua ideia era provocar o espectador a reagir à onda autoritária.

A correlação intertextual de Veiga com Camus e Ionesco – levantada pelos adaptadores Person e Bernardet – abre espaço também para uma leitura de *A hora dos ruminantes* como alegoria do nazismo, do fascismo e do totalitarismo, ao mesmo tempo em que reforça a associação com contextos de epidemia.

Reler *A hora dos ruminantes* em tempos de pandemia

Ao analisar a produção audiovisual recente, não é difícil encontrar exemplos de distopias. A título de ilustração, citamos aqui, de passagem, alguns exemplos. Nos últimos anos, fizeram sucesso séries distópicas como *The handmaid's tale* ou *Black mirror* – esta última, no episódio *Metalhead*, mostra ferozes cães robóticos que lembram os cães invasores em *A hora dos ruminantes*.

Também no Brasil vem surgindo nos últimos anos uma produção cinematográfica repleta de filmes distópicos. Cineastas como Adirley Queirós (MESQUITA in ALMEIDA & MOURA, 2017) apresentam distopias brasileiras dentro de um universo popular: é o caso de *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017) – que flertam com o universo da ficção científica. Outro exemplo recente é *Divino amor* (2019), de Gabriel Mascaro, que põe em cena um futuro distópico dominado por evangélicos extremistas. Há ainda o exemplo emblemático de *Bacurau* (2019). Suas semelhanças com *A hora dos*

ruminantes são inúmeras: numa cidade do interior surpreendida com a chegada de estranhos forasteiros, a população local assume protagonismo por meio da resistência aos invasores.

Podemos supor que o surgimento de distopias no cinema brasileiro contemporâneo esteja relacionado a um contexto político também cada vez mais distópico. Mas como definir o momento histórico atual? Quando terminou a utopia e começou a distopia? Logo após o impeachment de Dilma Rousseff, circula pela internet o seguinte texto de autoria de Jean-Claude Bernardet:

Os Brics são inaceitáveis. O banco dos Brics, que opere com várias moedas, inclusive o dólar, é inaceitável. Um fundo de apoio (tipo FMI para emergentes) é inaceitável. Estamos assistindo ao desmonte sistemático de uma potência emergente. A indústria naval já não é mais competitiva. A Petrobras, desmantelada. As empreiteiras multinacionais desmontadas. Agora a carne. A Siemens e a Alstom estão cheias de corruptores. Nunca passaria pela cabeça dos judiciários alemão, suíço ou francês destruir as empresas. Meirelles, Pedro Parente, Moro, a PF são agentes internos dessa operação bem-sucedida. Temer e os bandos do ministério e do parlamento que o apoiam são circunstâncias necessárias ao bom andamento da operação, mas apenas circunstâncias locais nada insubstituíveis. O Brasil deve ser exportador de grãos e importador de valor agregado (daí a necessidade de desmantelar a educação e qualquer forma de pesquisa). O dinheiro da sociedade (poupando os ricos) deve ser drenado para pagar os juros da dívida e enriquecer os bancos. Tenho dito⁸.

De lá pra cá, assistimos à acentuação do caráter distópico da realidade que Bernardet descreve neste texto: da ruptura democrática e da perda de autonomia econômica, passando às violações de direitos humanos. Tornam-se recorrentes eventos absurdos como rompimentos de barragens: cidades inteiras são varridas do mapa da noite para o dia. García Márquez havia enfatizado o quanto a realidade política da América Latina é surreal, absurda, insólita. Hoje, como naquela época, o realismo mágico para nós não é apenas literatura: é cotidiano.

Atualmente, presenciamos o desmonte da indústria do audiovisual brasileira: filmes e artistas são estigmatizados pelo mais alto escalão do poder executivo, onde existe hoje uma forte presença militar. Paira sobre a Cinemateca Brasileira a ameaça de aparelhamento ideológico e sucateamento: não é exagero afirmar que correm perigo os documentos relativos ao projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* – parte do acervo doado à Cinemateca por Jean-Claude Bernardet e pela família de Luiz Sergio Person.

Na conversa que tivemos com Jean-Claude Bernardet em 2018, quando perguntado sobre as eventuais semelhanças entre *A hora dos ruminantes* e o atual contexto político distópico do Brasil, traçou uma comparação entre os movimentos de perseguição à atividade docente – como é o caso do “Escola sem Partido” – com o ambiente de perseguição fascistoide de *A hora dos ruminantes* – que Bernardet e Person entendiam como uma alegoria da ditadura militar. Não por acaso, Bernardet teve sua atividade

⁸ O texto foi divulgado nas redes sociais de Jean-Claude Bernardet e em alguns blogs, como o Brasil Wire.

docente interrompida pela ditadura.

Uma falsificação grosseira da realidade histórica – que surpreendentemente se tornou parte do discurso ambiente – procura fazer crer que não existiu tortura durante a ditadura militar e negar o autoritarismo e a violência. Nossa releitura de *A hora dos ruminantes* vai ao encontro de uma reação mais ampla a essa postura revisionista que, infelizmente, vem se generalizando.

Em *O caso dos irmãos Naves*, a dupla Person e Bernardet recorreu à alegoria histórica da Era Vargas para falar do presente, denunciando a tortura da ditadura militar dos anos 1960. Já no filme distópico *A hora dos ruminantes*, a estética do realismo mágico funcionaria como alegoria do autoritarismo político daquele momento. Ora, não seria difícil concluir esta digressão pensando *A hora dos ruminantes* como uma representação alegórica aplicável também ao sombrio momento que estamos atravessando. Assistimos a uma gestão extremamente precária do problema sanitário. As autoridades fizeram propaganda de medicamentos de eficácia não-comprovada, mas supostamente milagrosos. Esta triste situação nos remete àquela história absurda do general que “fez cobrir com papel vermelho os postes de iluminação pública para combater uma epidemia de escarlatina”, segundo García Márquez (RAMÍREZ, 2006).

Mais do que nunca, é importante estudar e discutir *A hora dos ruminantes* – tanto o livro quanto o filme, que não se concretizou, em parte, por sabotagem política (MELLO, 2019). No momento que vivemos, de revisionismo histórico (especialmente em relação à ditadura militar), de pandemia global, com centenas de milhares de mortes por Covid-19 no Brasil, parece também circular no ar o vírus que Ionesco chamou de rinocerite: o vírus da opressão, do conformismo, da alienação. Sabemos que, já na época de lançamento do livro, a crítica encontrou em *A hora dos ruminantes* semelhanças com contextos como este: “Seria assim, o aparecimento de uma epidemia?” (Autor Desconhecido, 1967).

Como vimos, a leitura que Bernardet fez de *O Rinoceronte* de Ionesco e de *A Peste* de Camus, motivada por um cotejamento intertextual com *A hora dos ruminantes*, esteve enfocada em alguns aspectos: o adaptador atentou para a postura indiferente e conformista que assumem determinados personagens em cada uma destas obras literárias. Movidos pelo otimismo ou pela inércia, alguns personagens repetem que aquela situação não deverá durar muito.

Fica claro, por outro lado, que Person e Bernardet procuraram adotar uma postura anticonformista no processo de adaptação: isso justifica o fato de terem modificado o final da narrativa de Veiga – final que, segundo o próprio autor, foi considerado excessivamente otimista por parte da crítica.

Tudo indica que a intenção dos adaptadores era deixar no espectador de *A hora dos ruminantes* uma sensação de incômodo: em vez de um final feliz, de redenção e resolução, Bernardet e Person optaram por um final desagradável, que incitaria o espectador a uma postura inconformista, que o levasse a procurar reagir – no mundo real, fora da sala de cinema – à truculência autoritária da ditadura militar.

Como vimos, *A hora dos ruminantes* foi entendido pela crítica como uma alegoria dos mais diversos contextos históricos, desde o nazismo à ditadura militar, passando pela Guerra do Vietnã. Não seria difícil reimaginar *A hora dos ruminantes* como alegoria do momento atual – de crise sanitária e de ameaça aos valores democráticos. Tornou-se parte do nosso cotidiano o confinamento, tão parecido com aquele vivido pelos habitantes de Manarairema:

Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão da ordem, a cidade entregue a cachorros e a gente encolhida no escuro, sem saber o que aconteceria a seguir (VEIGA, 1966, p. 35).

Este trecho da narrativa de Veiga, que descreve a cidade paralisada pela invasão dos cães, foi adaptado no roteiro cinematográfico de Person e Bernardet, da seguinte forma:

Sequência 44/45/46/47/48/49/50/51/52/53/54/55/56/57/58/59/60

RUAS DIVERSAS - EXTERIOR – DIA

(...)

- As duas mulheres da janela (seq. 5) fazem o sinal da cruz, enquanto um ou dois cachorros saltam arranhando a parede, como se quisessem alcançá-las. Uma delas tenta fechar a janela e estende temerosamente a mão para fora.

- Portas e janelas se fecham, sem impedir que alguns cachorros penetrem nas casas.

(...)

- Cachorros invadem a igreja. Balduino alvoroçado tenta expulsá-los, mas decide fechar as portas com os cachorros dentro, para que não entrem outros.

- Pessoas subindo em árvores e postes, acuadas pelos cachorros.

- Com paus e vassouras, alguns tentam enxotar cachorros de várias lojas da praça principal (cf. seq. 18).

É inevitável associar a atmosfera de *A hora dos ruminantes* (da literatura ao cinema) com o momento atual: assim como os cães, o vírus também amedronta e mantém as pessoas confinadas em suas casas. No Brasil atual, os militares ocupam o espaço do poder, como ocuparam num passado recente: sua violência subentendida remete alegoricamente à força corporificada nos bois de *A hora dos ruminantes*.

A epidemia e o autoritarismo foram colocados em paralelo por Camus e Ionesco, e é significativo que Bernardet tenha identificado este traço e proposto uma relação com *A hora dos ruminantes*. Nestes atuais tempos sombrios de crise sanitária e democrática – em que é comum ouvir vozes conformistas e identificar atitudes de indiferença –, continua atual a provocação anticonformista de Bernardet e Person, ensaiada a partir da obra de Veiga, em diálogo com Ionesco e Camus.

Referências

Autor Desconhecido. “Livros” em *Jornal dos Sports*, Caderno de Cultura, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1967.

ALMEIDA, Rodrigo & MOURA, Luís Fernando (orgs.). *Brasil Distópico*, Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017.

AMARAL, Leila Dias Pereira do. *Manarairrema sofre a noite: Enigma, resistência e sedução em A hora dos ruminantes – Uma leitura sociológica de José J. Veiga*. Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentado à Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás em 2003.

ASIMOV, Isaac. *No mundo da ficção científica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

ASSIS BRASIL. “Crítica” em *Caderno de Letras*, Periódico não identificado. Fevereiro e março de 1967.

BERNARDET, Jean-Claude. Depoimentos concedidos em 10 de outubro de 2014 e 22 de novembro de 2018.

BERNARDET, Jean-Claude & PERSON, Luiz Sergio. *O caso dos irmãos Naves (Chifre em cabeça de cavalo)*. Argumento e Roteiro. Imprensa Oficial, Coleção Aplauso. Fundação Padre Anchieta, São Paulo 2004.

BOWERS, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. Routledge, 2004.

BRAGA, Corin. *Pour une morphologie du genre utopique*, Classiques Garnier, 2018.

CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2013.

CHAYT, Eliot Briklod. *Disaster, Dystopia, and Exploration: Science-Fiction Cinema –1959-1971*. Tese de Doutorado em Filosofia. University of Texas at Austin. Maio de 2014.

DANTAS, Gregório Foganholi. *O insólito na ficção de José J. Veiga*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2002.

GINWAY, Elizabeth. *Brazilian Science Fiction: Cultural Myths and Nationhood in the Land of the Future*, Bucknell University Press, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

IONESCO, Eugene. *O Rinoceronte*. Tradução: Luís de Lima. São Paulo: Abril cultural, 1976.

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LIMA, Luiz Costa, “O conto na modernidade brasileira” em PROENÇA FILHO, Domingos (org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1983.

MANN, George. “Dystopia” em *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. Londres: Robinson, 2001.

MELLO, Marcelo Cordeiro de. *Espetáculo e resistência no roteiro cinematográfico inédito de A hora dos ruminantes*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

MESQUITA, Cláudia. “O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em *Branco sai, preto fica*” em ALMEIDA & MOURA, 2017, p. 89-101.

PERSON, Marina. *Person*. Filme de 2007.

PRADO, Antônio Arnoni. *Atrás do Mágico Relance: Uma Conversa com J. J. Veiga*. Campinas: Editora Unicamp, 1989.

RAMÍREZ, Adriana Churampi. *A race of sleepless people breaks into history. Cultural Identity and Postmodern Writing*. Amsterdam e New York: Editions Rodopi, 2006.

RICCIARDI, Giovanni. *Auto-retratos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ROBERTSON, David. “Utopianism” em *The Routledge Dictionary of Politics*. Londres: Taylor & Francis, 2004.

SILVA, Célio César da. “Ionesco e Veiga: Um diálogo (do Absurdo) segundo a ótica de Mikhail Bakhtin” em *Ícone - Revista de Letras*, São Luís de Montes Belos, Universidade Federal de Goiás, v. 1, p. 42-56, dez. 2007.

SOUZA, Agostinho Potenciano, *Um Olhar Crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

SUPPIA, Alfredo. “Nas veredas do tempo e a contrapelo da história: por um cinema brasileiro de ficção científica” em ALMEIDA & MOURA, 2017, pp. 30-52.

VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

VEIGA, José. J. *The three trials of Manirema*. Tradução de Pamela G. Bird. Alfred A. Knopf, 1970.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1975.

WEINTRAUB, F. COHN, S. & PROENÇA, R. ‘A última entrevista de J. J. Veiga’, 1999.

ZANGRANDI, Raquel Freire. “Autoficções de uma pessoa-laboratório. Aos 75 anos, com a saúde comprometida e quase cego, o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet continua mutante” em *Piauí*, edição 60, setembro de 2011.



Zanzalá

Homepage da revista:

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



Artista Convidado

Edgar Franco (Ciberpajé)
Universidade Federal de Goiás, Brasil



Edgar Franco é o Ciberpajé, um ser mutante como o Cosmos, em constante transmutação. Livre de dogmas e verdades, mago psiconauta pronto a experimentar a novidade, focado em viver o único momento que existe: o agora. Artista transmídia com premiações nas áreas de quadrinhos e arte e tecnologia. Criador do universo ficcional da Aurora Pós-humana com o qual tem realizado obras em múltiplas mídias e suportes como quadrinhos, ilustração, poesia, aforismo, conto, música, vídeo, cinema, animação, instalação, web arte, gamearte e performance. É um dos pioneiros brasileiros do gênero poético-filosófico de quadrinhos, e mentor da banda performática Posthuman Tantra e do Projeto Musical Ciberpajé. Pesquisador criador do termo HQtrônicas, autor de 4 livros acadêmicos e dezenas de artigos, pós-doutor em arte, quadrinhos e performance pela UNESP, pós-doutor em arte e tecnociência pela UnB, doutor em artes pela USP, mestre em multimeios pela UNICAMP, arquiteto e urbanista pela UnB. Desde 2008 atua como professor permanente do Programa de Mestrado e Doutorado em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia. Desde 2011 coordena o Grupo de Pesquisa CRIA_CIBER na FAV/UFG. Sua obra artística tem sido estudada por pesquisadores do Brasil e do exterior de múltiplas áreas, tendo gerado 4 livros dedicados exclusivamente a ela, inúmeros artigos científicos, um dossiê completo para a revista acadêmica Cadernos Zygmunt Bauman (UFMA), além de TCCs, dissertações e teses que analisam diversos aspectos de suas criações. Saiba mais sobre o artista no blog “A Arte do Ciberpajé Edgar Franco” (ciberpaje.blogspot.com). E-mail para contato: edgar_franco@ufg.br.

A Aurora Pós-humana: Universo Ficcional Transmídia em Expansão

Edgar Franco (Ciberpajé)¹

A Ficção Científica (FC) pode significar um ponto de encontro de assuntos de natureza tão diversa como ciência, religião, filosofia e literatura. Para Isaac Asimov: “A FC é uma resposta literária às modificações científicas, resposta esta que pode abarcar a inteira gama da experiência humana. A FC engloba tudo” (apud Tavares, 1992, p.72). Essas constatações corroboram o papel da FC como um dos importantes caminhos para o estabelecimento de uma síntese de conceitos, fruto de campos diferenciados do conhecimento, promovendo não só a interdisciplinaridade como também a transdisciplinaridade - entendida como um complemento da aproximação disciplinar; fazendo emergir da confrontação das disciplinas novos dados que as articulam entre si e que nos dão uma nova visão da natureza e da realidade.

A minha obra artística transmídia toma como base um universo de ficção científica em constante expansão que criei, a Aurora Pós-humana. São trabalhos que trazem em seu teor o chamado “deslocamento conceitual”, definido pelo escritor norte americano P. K. Dick, pois o criador desloca o tempo, a gnose e a tecnologia para um futuro hipotético para, na verdade, tratar de questões contemporâneas. Haenz Gutierrez Quintana (2004) enfatiza ainda que, na perspectiva de Philip K. Dick (1995), o deslocamento conceitual seria a essência da ficção científica. Para Dick (1995), os mundos das obras de ficção científica são mundos inexistentes criados com base no mundo concreto dos autores. Ou seja, o mundo fictício criado não é simplesmente uma estrutura narrativa que objetiva antecipar quando chegaremos a outras galáxias, ou prever contatos com alienígenas, ou ainda para apontar quando desenvolveremos a tecnologia que possibilitará a criação de seres artificiais inteligentes e afetivos; o real objetivo desses mundos é refletir sobre porque o homem deseja fazer tudo isso e como as consequências de tais feitos poderiam afetar a vida humana e a biosfera. Assim, esse “deslocamento conceitual” produz mundos virtuais que são simulacros literários do potencial da tecnociência. Quintana complementa suas conclusões:

Os autores de FC descrevem, então, mundos virtuais sem renunciar à verossimilhança científica. Os avanços científicos servem de apoio para “materializar” e enunciar mundos virtuais. Isto mostra a preocupação dos autores de ficção científica em sintonizar-se com a ciência de seu tempo para logo projetá-la no futuro próximo ou distante enquanto possibilidade, isto é, tomando cuidado para que suas especulações sejam verossímeis e possam servir para que o público reflita sobre seus alcances, visto que a maior parte do contato das pessoas comuns com a ciência se dá através da mediação do cinema ou da

¹ Edgar Franco é o Ciberpajé, um ser mutante como o Cosmos, em constante transmutação. Livre de dogmas e verdades, mago psiconauta pronto a experimentar a novidade, focado em viver o único momento que existe: o agora. Para a biografia completa, ver p. 153 deste dossiê.

literatura (QUINTANA, 2004, sp.).

A Aurora Pós-humana foi criada inspirada em artistas, cientistas e filósofos que refletem sobre o impacto das novas tecnologias sobre a espécie humana: bioengenharia, nanotecnologia, robótica, telemática e realidade virtual, e, também, os aspectos tecnognósticos que seguem revitalizados no contexto hiperinformacional das redes. Para sua criação, inspirei-me também no reflexo desses questionamentos na cultura pop, com o surgimento de filmes (eXistenZ, Matrix, Gattaca) e de seitas como as dos Imortalistas, Prometeístas, Transtopianos e Raelianos. Esses últimos, por exemplo, creem na clonagem como possibilidade de acesso à vida eterna, nos alimentos transgênicos como responsáveis futuros pelo fim da fome no planeta, e na nanotecnologia e robótica como panaceia que eliminará o trabalho humano. Dentre essas polêmicas, previsões e vivências, surgiu, ainda no ano de 2000, a semente desse universo poético-ficcional, a Aurora Biocybertecnológica, que foi posteriormente rebatizado de Aurora Pós-humana.

Nesse universo, imaginei um futuro em que a transferência da consciência humana para chips de computador seja algo possível e trivial. Em um tempo em que milhares de pessoas abandonaram seus corpos orgânicos por novas interfaces robóticas. Neste futuro hipotético, a bioengenharia avançou de tal forma que a hibridização genética entre humanos, animais e vegetais torna-se possível e corriqueira, gerando infinitas possibilidades de mixagem antropomórfica, seres que em suas características físicas remetem-nos imediatamente às quimeras mitológicas. Nesse contexto ficcional, duas espécies pós-humanas tornaram-se culturas antagônicas e hegemônicas disputando o poder em cidades-estado ao redor do globo, enquanto uma pequena parcela da população - uma casta oprimida e em vias de extinção -, insiste em preservar as características humanas, resistindo às mudanças (FRANCO, 2020, p.701).

Dessas três espécies que convivem nesse planeta terra futuro, duas são o que podemos chamar de pós-humanas, sendo elas os Extropianos - seres abiológicos, resultado do *upload* da consciência para chips de computador -, e os Tecnogenéticos - seres híbridos de humano, animal e vegetal, frutos do avanço da biotecnologia e nanoengenharia. Tanto Extropianos quanto Tecnogenéticos contam com o auxílio respectivamente de Golens de Silício – robôs com inteligência artificial avançada, e Golens Orgânicos – robôs biológicos, serventes dos Tecnogenéticos, sendo que alguns deles reivindicam a igualdade perante as outras espécies criando “Quilombots”. A última espécie presente nesse contexto é a dos Resistentes, seres humanos no sentido tradicional, estão em extinção correspondendo a menos de 5% da população do planeta.

Este universo tem sido aos poucos detalhado com dezenas de parâmetros e características, trata-se de um *work in progress* que toma como base todas as prospecções da ciência, da tecnognose e das artes de ponta para reestruturar seus parâmetros, e tem sido transformado também pelo impacto sociocultural, ambiental e científico da pandemia de COVID-19. A partir dele já foram desenvolvidos uma série de

trabalhos artísticos, em diversas mídias e suportes, e atualmente outras obras estão em andamento. A base bibliográfica de inspiração criativa para a Aurora Pós-humana envolve o estudo das obras e pesquisas de artistas envolvidos com a criação e reflexão sobre as novas tecnologias como Stelarc, Roy Ascott, Orlan, H.R.Giger; de filósofos e pesquisadores da consciência como Max More, Ray Kurzweil, Hans Moravec, Rupert Sheldrake, Teilhard de Chardin e Stanislav Grof, entre outros (FRANCO, 2020, p.701).

A abrangência conceitual da Aurora Pós-humana tem me permitido criar, além de histórias em quadrinhos, obras em múltiplas mídias, muitas delas tendo como suporte as redes telemáticas, convergindo linguagens artísticas diversas. Das HQtrônicas – como *Ariadne* e o *Labirinto Pós-humano* e *Neomaso Prometeu*; passando pela música eletrônica de base digital com o *Posthuman Tantra* e o *Projeto Musical Ciberpajé*; por um site de web arte baseado em vida artificial e algoritmos evolucionários, o *Mito Ômega*; por instalações interativas como *La Vero* e *Immobile Art*; e chegando às performances transmídia híbridas com o projeto musical performático *Posthuman Tantra*. A produção de histórias em quadrinhos ambientadas na Aurora Pós-humana tem sido explorada em múltiplos contextos, com destaque para a trilogia de álbuns *BioCyberDrama Saga*, parceria com o lendário quadrinhista Mozart Couto, com o primeiro álbum lançado pela editora Opera Graphica em 2003; e a edição completa lançada em 2013 pela Editora UFG, com uma segunda edição em capa dura publicada em 2016 pela Editora UFG; e também na revista em quadrinhos anual *Artlectos e Pós-humanos*, que já teve 13 números publicados pela editora Marca de Fantasia (UFPB). Sendo o décimo terceiro número editado em 2020.

Durante meu mais recente pós-doutorado, realizado no Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo, estudei os imbricamentos de meus processos criativos de histórias em quadrinhos e performances, criando obras transmídia inéditas que mantinham pontos de comunicação entre si, narrativas quadrinhísticas novas e atos performáticos também, entre elas o álbum em quadrinhos *O Sonho dos Deuses* feito completamente no estilo de HQescultura, com personagens esculpidos e cenários montados e como desdobramento de um ato performático do *Posthuman Tantra*. Essa HQ está contextualizada naquilo que chamo de *Crepúsculo Pós-humano*, a fase posterior à *Aurora Pós-humana* e foi a minha primeira obra concluída no contexto da pandemia de COVID-19.

Para este dossiê da *Zanzalá* eu selecionei algumas obras transmídia criadas durante a pandemia de COVID-19 e altamente influenciadas pelo seu impacto em minha vida, sobretudo com a morte de meu amado pai, Dimas Franco de Oliveira, vitimado pelo vírus em 16 de agosto de 2020. Para cada uma das obras da *Aurora Pós-humana* selecionadas, eu escrevi um breve texto tratando de seus processos criativos, simbologias e detalhes narrativos para acompanhá-la. As obras em questão são:

– *Kaliana* – Arte de capa criada especialmente para esse volume da revista *Zanzalá* em técnica que mixa grafite à texturização com I.A. e redes neurais computacionais.

– *Naturae* – Capítulo 1 da história em quadrinhos inédita *O Sonho dos Deuses*, obra criada

na técnica de HQescultura.

– O Enterro dos Deuses – Animação e videoarte, pioneira no Brasil no uso da rede neural *Deep Dream* em toda a sua extensão.

– Ciberpajé: *Odor do Infinito* – EP musical de 3 faixas, parceria com Antar (PR), com letras (aforismos), músicas e artes criadas a partir de uma experiência de ingestão do enteógeno Ayahuasca.

– Ciberpajé: *A Desintegração* – Videoperformance que abriu o Festival Internacional Carnival Rede Vamp 2021.

Essas criações transmídia gestadas durante a pandemia representam bem as múltiplas facetas narrativas do universo de FC da Aurora Pós-humana, destacando as estratégias criativas que envolvem múltiplas técnicas, algumas experimentais, e a importância do conceito (cyber)punk do faça você mesmo (D.I.Y.- *Do it yourself*) como um dos direcionadores de minhas produções artísticas.

Referências

FRANCO, Edgar Silveira. “Arte Transmídia na Aurora Pós-humana: Conexões Criativas entre Quadrinhos, Performance e Videoarte” em RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs.). *Anais do 29 Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Goiânia: Anpap, 2020.

DICK, Philip K. *The Shifting Realities of Philip K. Dick – Select Literary and Philosophical Writings*. Nova Iorque: Vintage Books, 1995.

QUINTANA, Haenz Gutiérrez. “Os Discursos da Ciência na Ficção” em *Revista On-line Com Ciência* nº. 59, outubro, 2004.

TAVARES, Bráulio. *O Que É Ficção Científica*, São Paulo: Brasiliense, 1992.

Um Caminho Pós-humanista: A arte de capa da revista *Zanzalá* vol. 5

Edgar Franco (Ciberpajé)¹

Fui convidado pelos editores da *Zanzalá* a criar a arte de capa desse número que tem como tema “Imaginários contagiantes: Fantasia, horror e ficção científica na era da COVID-19”. Também convidaram-me a participar do dossiê apresentando algumas de minhas obras transmídia criadas no contexto do universo ficcional da Aurora Pós-humana durante a pandemia. Ao formalizar o convite para a criação da capa, o editor Alfredo Luiz Suppia disse-me que eu tinha total liberdade para criar a arte, e salientou que não havia necessidade de ser uma arte tenebrosa por tratar-se de tempos pandêmicos, poderia ter até um teor mais esperançoso.

Eu fiquei com essa sutil proposição em mente e deixei a ideia maturar por algumas horas até partir para a elaboração da base da arte. E tive um belo *insight* para sua criação, desenhar uma criatura pós-humana que mixasse em sua forma uma das visões mágicas que tive durante uma experiência enteogênica com o uso do cogumelo *Psilocybe cubensis*, a deusa medieval dos cogumelos Diana Funga, representação saxônica da fertilidade e conexão cósmica que tem como marca simbólica múltiplos seios, e unir à sua forma os quatro braços da conhecida deusa hinduísta Kali, uma representação divinal da Mãe Natureza, na qual os quatro braços evocam a criação, a preservação, a destruição e a transcendência para os que vão além da natureza em busca da integralidade de ser.

Ao iniciar a arte, também me veio à mente a figura simbólica da serpente do éden, e sua marca luciferiana libertária como representante do conhecimento do bem e do mal, a portadora da luz primeva que questiona o que a criou. Assim transformei a parte inferior da criatura em um corpo serpentálico. Penso que esses três mitos ancestrais – Diana Funga, Kali, e a Serpente –, provindo de culturas diferentes, agregam os valores que eu gostaria de sintetizar na arte de capa, representando as sensações mais pregnantes e vívidas que tenho experienciado durante esses tempos de COVID-19, sempre cambaleante entre as pulsões de vida (Eros) e de morte (Thanatos). Essa criatura fantástica obviamente pode ser enquadrada em meu universo de ficção científica da Aurora Pós-humana, sendo um ser tecnogenético, fruto de múltiplas hibridizações humanimais da tecnologia hipergenética dessa espécie de seres.

Ao rascunhar o desenho eu tive outro *insight* para consolidar a ideia trazendo a ela um toque luminoso. Nesse caso imaginei um filho/filhote nascendo por bipartição dessa mãe pós-humana, mas diferente dela, com asas de borboleta e apenas um olho na testa – representando a abertura transcendente

¹ Edgar Franco é o Ciberpajé, um ser mutante como o Cosmos, em constante transmutação. Livre de dogmas e verdades, mago psiconauta pronto a experimentar a novidade, focado em viver o único momento que existe: o agora. Para a biografia completa, ver p. 153 deste dossiê.

do terceiro olho. A mãe, encantada com seu filhote inusual toca em seu dedo – uma referência à notória imagem do teto da Capela Sistina, a pintura A Criação de Adão, obra de Michelangelo Buonarotti na qual Adão toca o dedo de Deus – enquanto o bebê voador sorri (Figura 1).



Figura 1: Arte da capa em processo, versão em grafite, por Ciberpajé – arquivo pessoal

Esse ser que se desdobra a partir da matriz/mãe simboliza também um caminho de evolução espiritual rumo à integralidade de ser. Ao lado da mãe podemos ver dois cogumelos representando e reforçando o aspecto de reconexão cósmica proposto pela arte. A imagem também apresenta um caminho pós-humanista, que nesse caso difere-se da concepção tradicional de pós-humano como simples ampliação dos valores físicos e cognitivos humanos a partir da hipertecnologia, propondo um pós-humanismo que abdica do humanismo antropocêntrico e pensa o ser em equilíbrio dinâmico e amoroso com a natureza e o universo.

Concluída a versão inicial da arte, iniciei os trabalhos de colorização utilizando softwares gráficos

e posteriormente redes neurais que lançam mão do processo de *neural style transfer* para aplicar texturas à imagem. A princípio pensei em um estilo cromático mais leve e com cores quentes (Figura 2), mas percebi que a cena carecia de uma maior dramaticidade e parti para outras opções cromáticas e de textura.



Figura 2: Primeiro estudo de cores para a arte de capa em processo, por Ciberpajé – arquivo pessoal

Mudei completamente a proposta para a finalização da arte, buscando então ampliar o aspecto dramático e investindo em contrastes mais acentuados entre luz e sombra com predomínio dos tons azuis e ocre, além de buscar através da rede neural aplicar algumas texturas para dinamizar a versão final (Figura 3).



Figura 3: Versão final da capa com cores e texturas aplicadas, por Ciberpajé – arquivo do autor.

A arte finalizada para a capa de *Zanzalá* apresenta uma visualidade que pode facilmente inseri-la como uma obra no contexto da fantasia ou da ficção científica, e apesar de sua inspiração ter como um dos pontos centrais os tempos de pandemia que experienciamos, essa questão não é algo evidente nela, mas sim em seus significados simbólicos constituintes.

Naturae

Capítulo 1 - O Sonho dos Deuses



*Roteiro, esculturas, cenário,
fotografia e quadrinhização:*

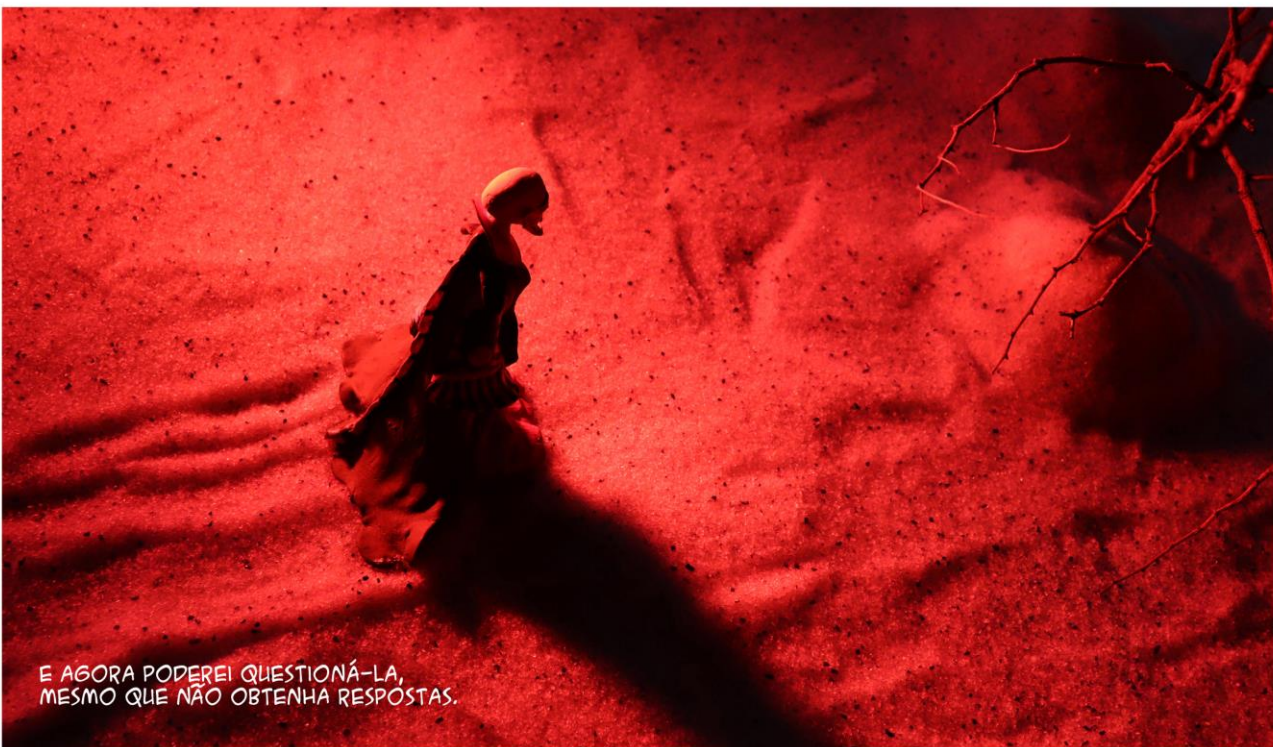
CIBERPAJÉ



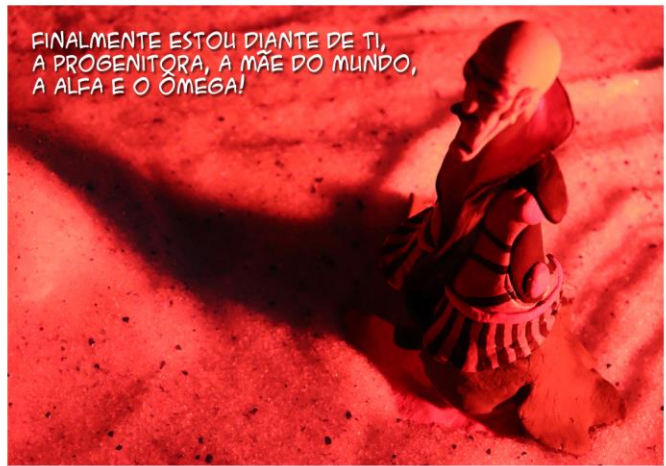
SIGO NA ÚLTIMA DAS BUSCAS,
NO SILÊNCIO INCOMENSURÁVEL,
NOS ESTERTORES DA VIDA,
DA MINHA VIDA, E DE TODA
A VIDA



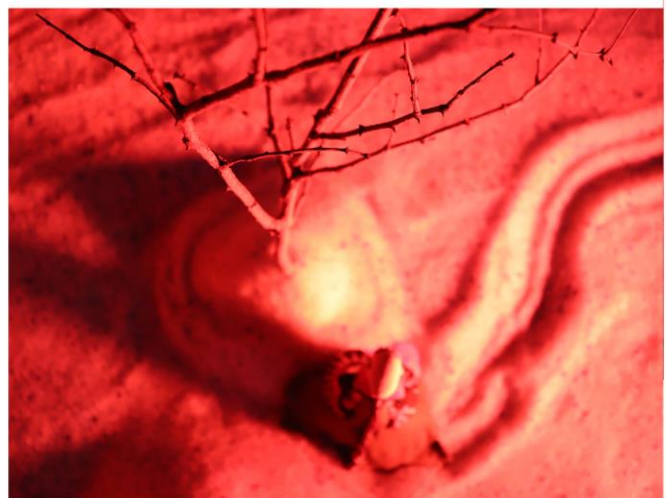
EU PROCUREIA-A
POR 40 DIAS E
40 NOITES



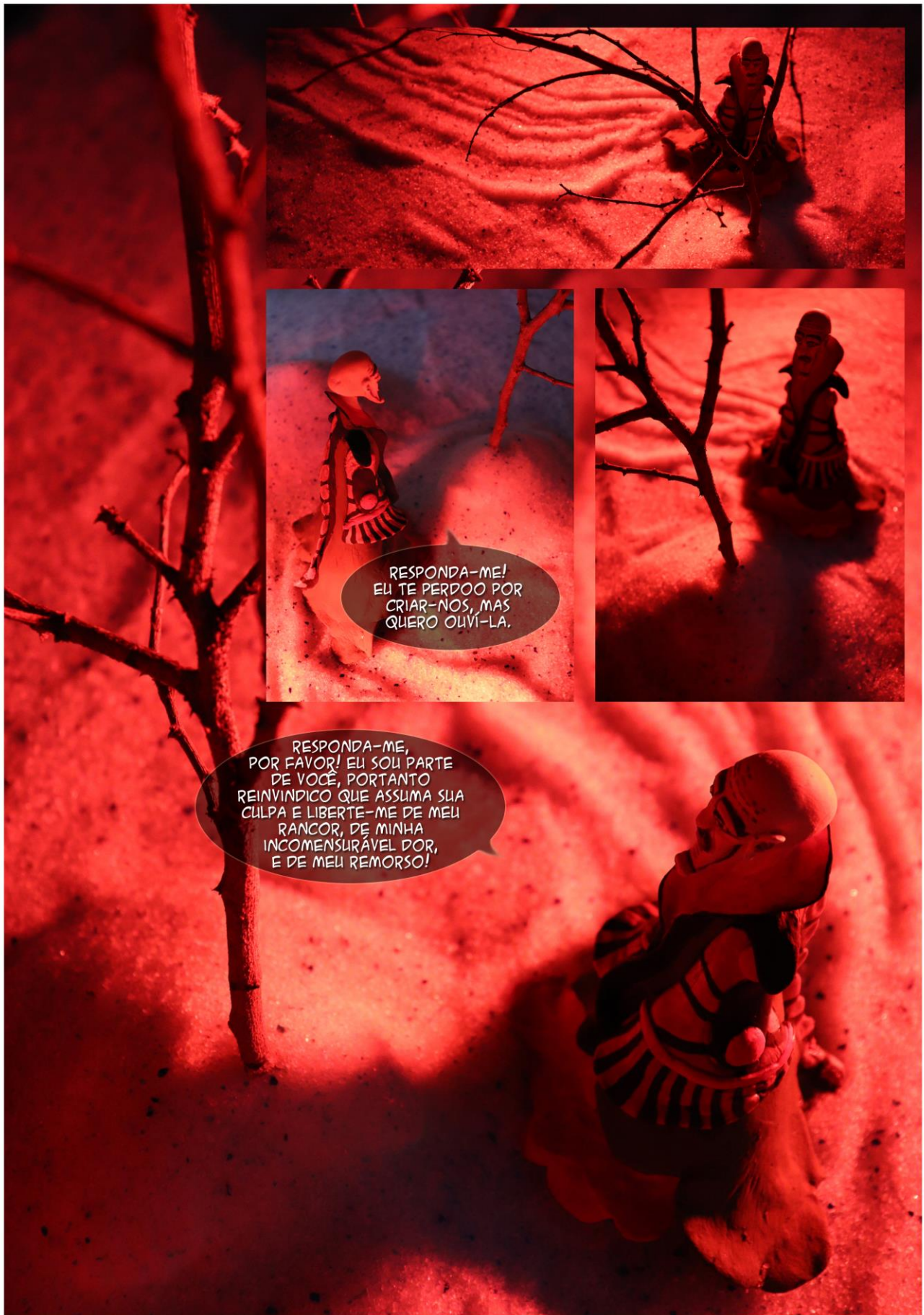
E AGORA PODEREI QUESTIONÁ-LA,
MESMO QUE NÃO OBTENHA RESPOSTAS.



FINALMENTE ESTOU DIANTE DE TI,
A PROGENITORA, A MÃE DO MUNDO,
A ALFA E O ÔMEGA!



EU TE CULPO!
VOCÊ É A ÚNICA RESPONSÁVEL!
SOMOS O FRUTO DE SEU VENTRE,
DE SUA PRETENZA EVOLUÇÃO,
O FILHO PRÓDIGO, QUE TÔMÔU
AUTOCONSCIÊNCIA E ZOMBOU
DE SUA EXUBERÂNCIA.



RESPONDA-ME!
EU TE PERDOO POR
CRIAR-NOS, MAS
QUERO OUVÍ-LA.

RESPONDA-ME,
POR FAVOR! EU SOU PARTE
DE VOCÊ, PORTANTO
REINVINDICO QUE ASSUMA SUA
CULPA E LIBERTE-ME DE MEU
RANCOR, DE MINHA
INCOMENSURÁVEL DOR,
E DE MEU REMORSO!



SAIO DE MEU ESTADO CATATÔNICO, QUE FOI MOTIVADO PELO DESEJO DE ASSISTIR EM SILÊNCIO O FIM DE SUA ESPÉCIE EGÓICA E AUTOCENTRADA, UNICAMENTE PARA DIZER-LHE ALGUMAS PALAVRAS QUE NÃO IRÃO RECONFORTÁ-LO, MAS COLOCÁ-LO EM OUTRA BUSCA ANTES DE SEU FIM.

SIM!
EU SOU A DEUSA QUE OS CRIOU, SOU A GRANDE MÃE GERATRIZ, DESDE A CÉLULA PRIMAL AO FILHO PRÓDIGO AUTOCONSCIENTE! MAS NÃO SOU CULPADA!

A CULPA É DO MEU NETO, FILHO PRÓDIGO DE VOCÊS, O DEUS QUE CRIARAM, E O MAIS CULTUADO ATÉ O COLAPSO TOTAL!

QUEM É ESSE DEUS?

O NOME DELE É TÉKHNE, VOCÊ O ENCONTRARÁ EM 66 DIAS DE CAMINHADA RUMO AO NORTE!



Naturae

Edgar Franco (Ciberpajé)¹

O termo “quadrinho expandido” (FRANCO, 2017) traz uma concepção que extrapola apenas a ideia de “campo expandido” como rompimento de fronteiras artísticas definidas tradicionalmente e, também, não se limita à convergência midiática, pois a ideia de HQ Expandida proposta não envolve apenas novos formatos - como as HQtrônicas - apesar de englobá-los. Extrapola os novos formatos de difusão e linguagens emergentes e pensa o conceito expandido como articulação dos quadrinhos com novas formas de saber através de processos criativos inusitados utilizando ferramentas criativas não ortodoxas como os ENOC – estados não ordinários de consciência (MIKOSZ, 2014) - através de métodos diversos como uso de enteógenos, Respiração Holotrópica, e, também, criação ritual usando a técnica da magia de sigilos (FRANCO, 2017).

Assim, o campo da HQ Expandida engloba todos os novos formatos hipermidiáticos, mas também HQs publicadas em suporte papel que foram gestadas a partir de ENOC ou outros métodos não usuais. *Naturae* é o primeiro capítulo do álbum em quadrinhos inédito. O Sonho dos Deuses, desdobramento transmidiático de um ato performático do grupo Posthuman Tantra, baseada numa experiência de ENOC com a utilização do enteógeno *Psilocybe cubensis*, e, também, inspirada em pesquisadores, biólogos, e jornalistas que têm denunciado a sexta extinção massiva de espécies no planeta, sendo que essa extinção tem como causa a ação devastadora humana sobre a biosfera. A pandemia de COVID-19 parece ser um dos resultados nefastos dessa devastação. Dentre esses pesquisadores destaco o notório cientista inglês James Lovelock (2010), o cientista da computação e professor da Universidade de Oxford Stephen Emmott (2013) e a jornalista estadunidense Elizabeth Kolbert (2015). Todos são categóricos em apontar o iminente colapso absoluto de nossa espécie como consequência da devastação de Gaia.

O Sonho dos Deuses narra a história do “monge enteogênico transumano” retratado inicialmente na performance “Quilombot” pelo performer Ciberpajé (eu), o seu figurino, e as reflexões do monge sobre as tensões contemporâneas entre hipertecnologia, transcendência e devastação da natureza – culminando na sexta extinção massiva de espécies no planeta Terra (KOLBERT, 2015; LOVELOCK, 2010; EMMOT, 2013) – engendraram o roteiro da HQescultura. Na história o monge transumano é o último ser humano vivo no planeta – no ápice do Crepúsculo Pós-humano – e ele usa o seus dias finais na busca de entender por que nossa espécie se autodestruuiu. Sua busca consiste em caminhadas por Gaia desolada e desértica para encontrar-se com 4 criaturas/deuses que metaforizam aspectos imanentes e

¹ Edgar Franco é o Ciberpajé, um ser mutante como o Cosmos, em constante transmutação. Livre de dogmas e verdades, mago psiconauta pronto a experimentar a novidade, focado em viver o único momento que existe: o agora. Para a biografia completa, ver p. 153 deste dossiê.

transcendentes da espécie humana. Esses deuses são *Naturae*, a mãe cósmica natureza representada por uma árvore morta; *Téchne*, a arte, cultura e tecnologia representadas por uma criatura com crânio de corvo presente também na performance do Posthuman Tantra *Lupus Noctis* e na HQ *Lupus Diem*; Diana Funga, a deusa que representa os enteógenos e a busca de reconexão com a natureza cósmica através de ENOC; e por último o Lobo Astral, criatura que representa o aspecto animal e selvagem abandonado pela espécie humana.

A narrativa metafórica da HQ baseia-se em uma mitologia própria e contextualizada na Aurora Pós-humana, nos estertores finais da espécie humana. O primeiro capítulo está sendo publicado pela primeira vez na *Zanzalá*. Ele mostra o personagem humano (Monge Transumano) encontrando a deusa *Naturae* – a natureza, nesse caso representada por uma árvore desfolhada e aparentemente morta. A HQ foi criada a partir de esculturas, cenários, iluminação e fotografias produzidas por mim, em uma forma de quadrinhos chamada de HQescultura, ou esculturaHQ (MACHADO, 2017).

Referências

EMMOT, Stephen. 10 Bilhões, Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

FRANCO, Edgar. “A sexta extinção massiva de espécies em O Sonho dos Deuses: conexões criativas entre quadrinhos, escultura e performance”, em VENTURELLI, Suzete; PRADO, Gilberto, FERREIRA, Antenor Correa; ROCHA, Cleomar (Orgs). *HUB Eventos 2020: VII SIIMI, #19, ART, DAT e 6º Retina*. Anais do VII Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas (19º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia; 2º Seminário Design, Art and Technology Journal; 2º Encontro Internacional do Grupo Retina. Internacional SP. Goiânia, São Paulo: Media Lab/BR, PUC-SP, 2020.

FRANCO, Edgar. “Ecos Humanos” e “Lupus Noctis”: conexões e desdobramentos criativos entre história em quadrinhos e performance, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p.131-149

FRANCO, Edgar. *Quadrinhos Expandidos: das HQtrônicas aos Plug-ins de Neocortex*, João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.

KOLBERT, Elizabeth. *A Sexta Extinção – Uma História Não Natural*, Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

LOVELOCK, James. *Gaia: Alerta Final*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

MACHADO, Fábio Purper. *VideoHQescultura: uma poética narrativa*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual-FAV/UFG, Goiânia, 2017.

MIKOSZ, José Eliézer. *Arte Visionária – Representações visuais nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC)*. Curitiba: Editora Prismas, 2014.

O Enterro dos Deuses: animação e videoarte fantástica pioneira no Brasil a utilizar a rede neural *Deep Dream* reflete sobre o dogmatismo negacionista na crise global de COVID-19

Edgar Franco (Ciberpajé)¹

O projeto musical Ciberpajé, capitaneado por mim, é baseado na musicalização de aforismos gravados com minha voz por bandas e musicistas dos mais variados gêneros musicais, do heavy metal ao experimental. Já gravaram faixas e EPs do Ciberpajé nomes respeitados no cenário nacional e internacional como Mensageiros do Vento (com ex-integrantes do Imago Mortis), Dimitri Brandi (Psychotic Eyes), Muqueta Na Oreia, Blues Riders, Alan Flexa, Sergio Ferraz, Amyr Cantúcio Jr. (Alpha III), Melek-tha (França) e muitos outros.

Um dos EPs lançados pelo projeto foi "Madrugada de Lilases Pedras Adornadas", parceria com a banda *dark ambient* de Brasília Nix's Eyes. O Ciberpajé e Caos Necrophagos Soturnums (C.N.S.), mentor do Nix's Eyes, propuseram-se a criar videoartes/videoclipes para cada uma das 3 faixas do EP, e o mais desafiador deles foi lançado em 2020. Em um momento em que a pandemia de COVID-19 já assolava o mundo e estava prestes a começar no Brasil.

"O Enterro dos Deuses" tem como marco seu pioneirismo brasileiro na utilização da tecnologia *Deep Dream*, uma forma de inteligência artificial e rede neural que altera padrões identificados em imagens digitais, reorganizando-as para que sejam identificadas pelo olho humano, e gerando assim efeitos que remontam experiências visuais psicodélicas. Esse pioneirismo foi destacado em portais importantes como o ArtCult² e no portal musical Whiplash³.

O videoclipe/videoarte de 3:30 minutos, uma produção *D.I.Y.* com criação e direção de C.N.S. e roteiro e direção de arte do Ciberpajé, tem como inspiração o aforismo recitado na música: "Quando todos os deuses forem enterrados com seus pretensos livros sagrados a humanidade despertará. A empatia e o amor reinarão na pós-humanidade!" Contextualizando a visualidade no universo futurista de ficção científica da "Aurora Pós-humana" em um deserto de areia e em uma pirâmide hermética que simboliza o túmulo cósmico dos deuses, e trazendo uma estética digital 2D retrô noventista. A pós-produção da obra demandou um processo lento de inserção de cada um dos frames base do vídeo na rede neural *Deep*

¹ Edgar Franco é o Ciberpajé, um ser mutante como o Cosmos, em constante transmutação. Livre de dogmas e verdades, mago psiconauta pronto a experimentar a novidade, focado em viver o único momento que existe: o agora. Para a biografia completa, ver p. 153 deste dossiê.

² Matéria ressaltando o pioneirismo de "O Enterro dos Deuses" no portal *Art Cult* disponível em <http://artecult.com/o-enterro-dos-deuses-clipe-utiliza-deep-dream/>. Acesso em 23 de março de 2021.

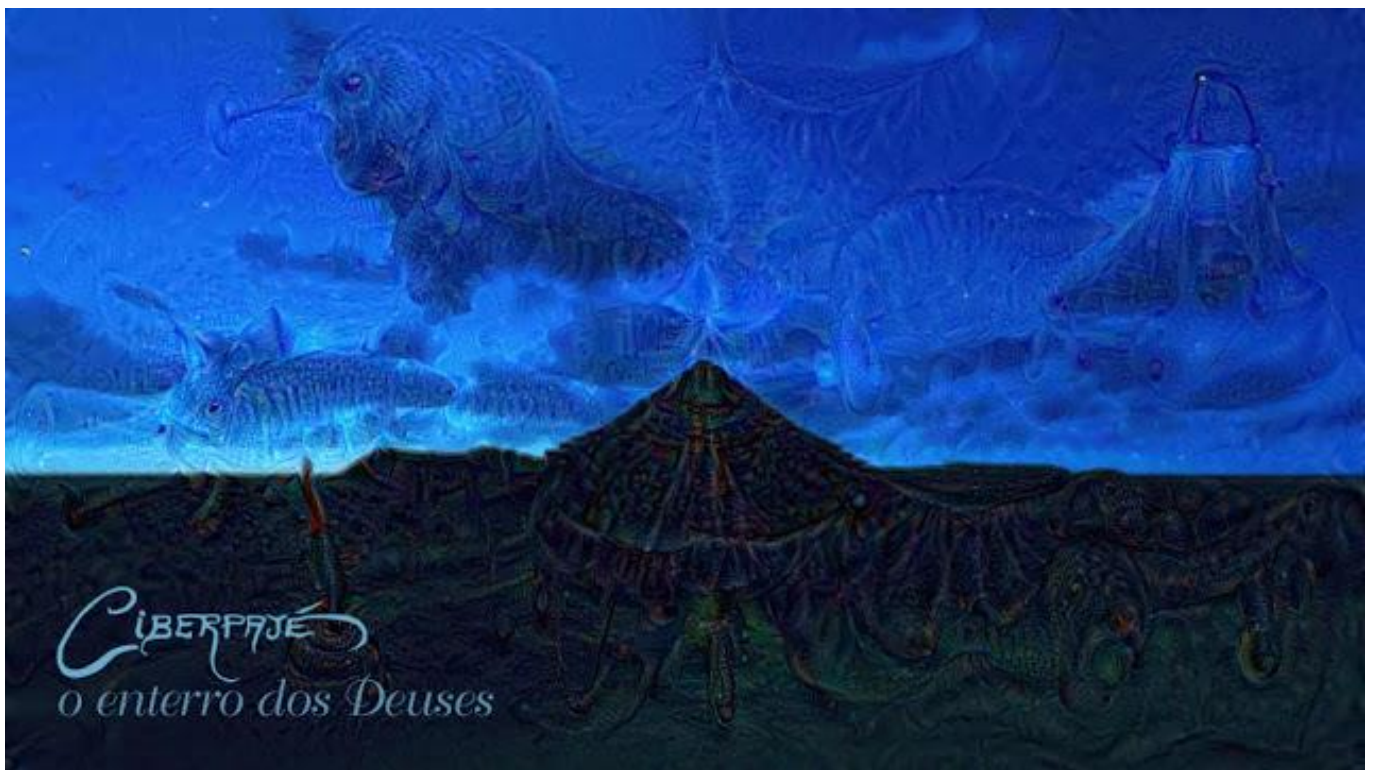
³ Matéria destacando o pioneirismo de "O Enterro dos Deuses" no portal *Whiplash* disponível em https://whiplash.net/materias/news_747/314817-ciberpaje.html. Acesso em 23 de março de 2021.

Dream para a obtenção dos frames finais. O resultado é uma intensa viagem psiconáutica digital e os criadores indicam assistir ao vídeo no escuro para melhor visualização dos efeitos visuais. “O Enterro dos Deuses” trata de uma reflexão sobre o negacionismo crescente apregoadado por correntes dogmáticas radicais cristãs, muçulmanas e de outras religiões que insistem em negar a ciência e colocar suas leis e doutrinas arcaicas em primeiro plano. Algo que temos visto em profusão na crise global e nacional da pandemia de COVID-19.

Confira nas páginas seguintes alguns frames de “O Enterro dos Deuses” e assista também a videoarte na íntegra. (Link: <https://youtu.be/guAS447sSac>)



Frame 1



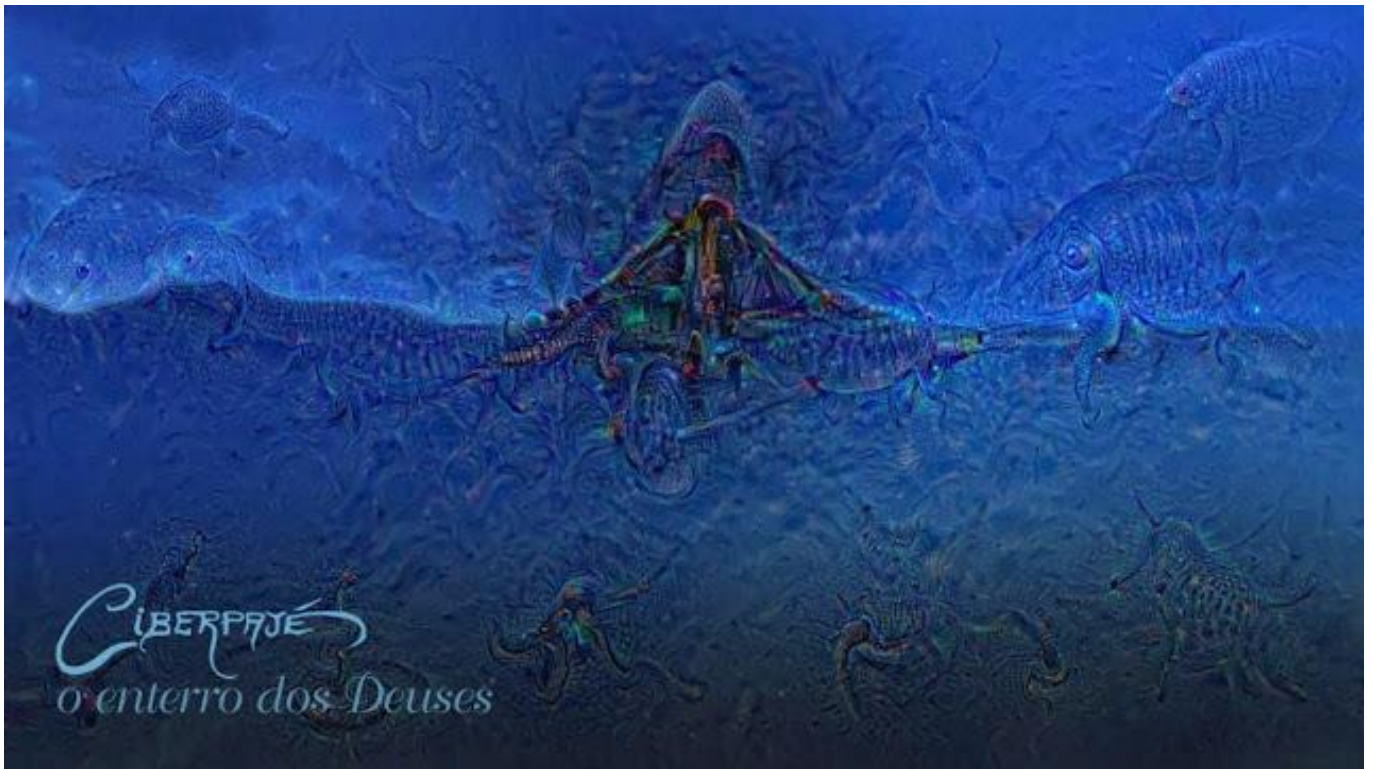
Frame 2



Frame 3



Frame 4



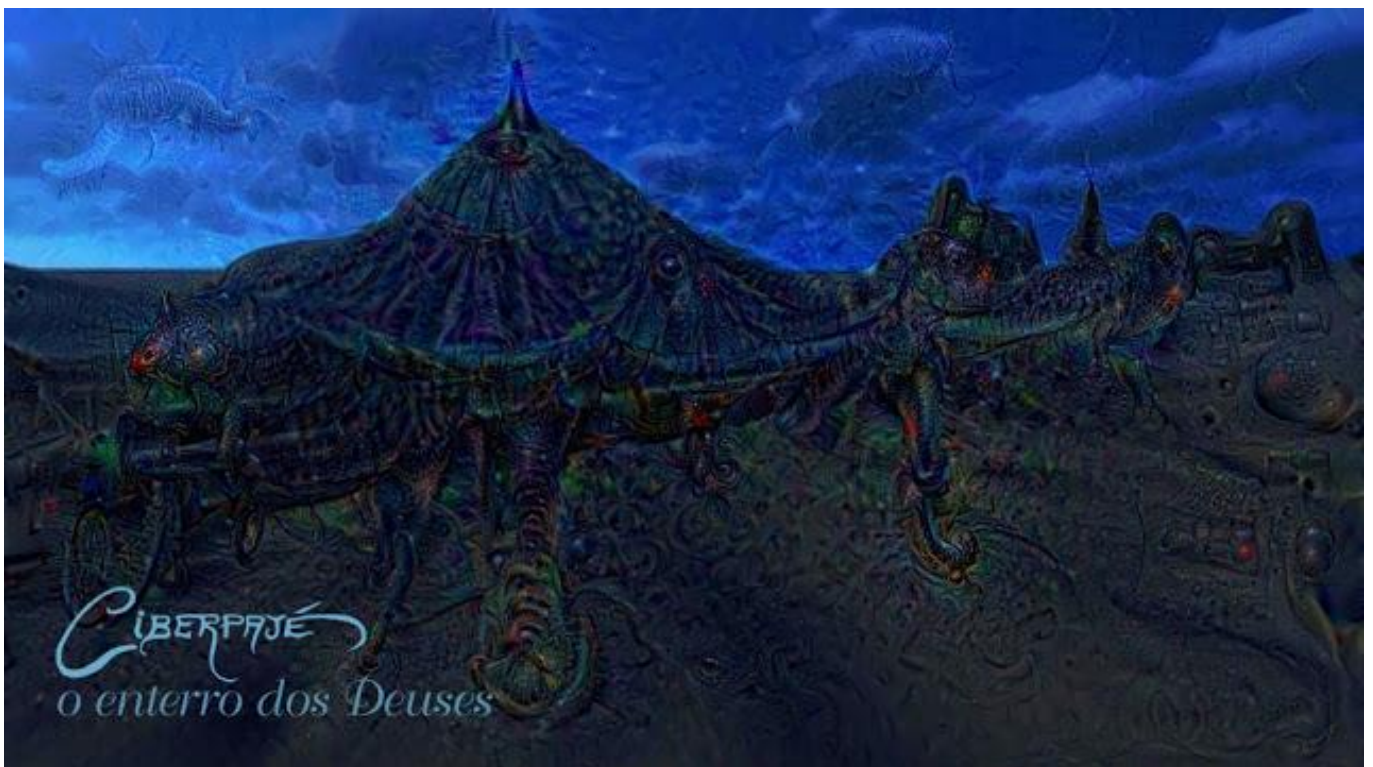
Frame 5



Frame 6



Frame 7



Frame 8



Frame 9

Ciberpajé - *Odor do Infinito*: músicas e artes fantásticas de inspiração enteogênica geradas no contexto da pandemia de COVID-19

Edgar Franco (Ciberpajé)¹

Antes de tratar aqui das motivações e inspirações para a criação do EP *Odor do Infinito*, parceria com o Projeto Antar, resumirei a trajetória do projeto musical Ciberpajé. Ele foi concebido no mês de setembro de 2014, próximo da data em que eu completaria o aniversário de minha declaração de Ciberpajé. Recebi um convite inusitado do musicista e ativista cultural Genilson Alves, mentor da banda Each Second (SP) e da gravadora Lunare Music, ele sugeriu-me a criação de um projeto que musicasse os aforismos iconoclastas do Ciberpajé - escritos por mim quase que diariamente e publicados em página no Facebook com mais de 3 mil seguidores. Esses aforismos são contextualizados em meu universo ficcional transmídia da “Aurora Pós-humana”. Genilson também propôs que o nome do projeto fosse simplesmente “Ciberpajé”. Ao pensar na proposta ele lembrou-se do escritor de ficção científica cyberpunk japonês Kenji Siratori – que inclusive participou do primeiro disco de minha banda Posthuman Tantra. Siratori grava recitações de seus textos de ficção científica viscerais e intrigantes e envia para bandas dos gêneros industrial e *darkwave* musicarem, tendo participado de inúmeros álbuns musicais pelo mundo afora. A ideia foi fazer algo parecido, mas dessa feita com os aforismos criados e recitados por mim. Assim, eu gravaria os aforismos dando as impostações e emoções que sentia ao escrevê-los e as bandas e musicistas convidados criariam uma atmosfera musical para cada aforismo. A partir dessa concepção inicial foi gravado e lançado o primeiro EP do Projeto Ciberpajé, “A Invocação da Serpente”, com vozes e aforismos meus e música criada por Genilson Alves com seu projeto Each Second, importante representante da cena *dark ambient* nacional. Eu também fiquei responsável pela arte do EP, criando um padrão inicial para o projeto com desenhos simples e simbólicos desenhados em branco sobre fundo negro, que durou durante 12 lançamentos, mudando a partir do décimo terceiro EP. Os lançamentos do Projeto Ciberpajé integram o selo brasileiro Lunare Music, dedicado à música *darkwave* e experimental, disponibilizando todos os EPs para streaming e download gratuito no *Bandcamp*. Desde então, já foram lançados 35 EPs do projeto Ciberpajé, reunindo musicistas das 5 regiões do Brasil e de 7 países do exterior.

Além dos 35 EPs, o Projeto Ciberpajé também teve um CD em formato físico lançado em 2015 reunindo 21 bandas de 5 países musicando os aforismos do Ciberpajé. O CD “Ciberpajé - Egrégora” foi

¹ Edgar Franco é o Ciberpajé, um ser mutante como o Cosmos, em constante transmutação. Livre de dogmas e verdades, mago psiconauta pronto a experimentar a novidade, focado em viver o único momento que existe: o agora. Para a biografia completa, ver p. 153 deste dossiê. As faixas do ep *Odor do Infinito* estão disponibilizadas individualmente na seção “Artista Convidado” deste volume.

encartado na revista alternativa "Gatos & Alfices # 6". Sendo um projeto organizado pelo Ciberpajé e pelo editor da revista, o poeta e ativista underground Luiz Carlos Barata Cichetto. O álbum tornou-se uma verdadeira egrégora, somando forças de musicistas e bandas de várias partes do país e do mundo musicando com total liberdade os aforismos pré-gravados com a voz do Ciberpajé. A variedade de estilos, riqueza de melodias e antimelodias que surgiu surpreende. No CD temos desde o blues, passando pelo rock progressivo, pelo heavy metal e chegando a estilos como o *dark ambient*, o industrial e o *noise*. Uma viagem sonora pautada pela iconoclastia dos meus aforismos. Durante seus 7 anos de existência o Projeto Ciberpajé já realizou EPs com nomes notórios das cenas metal e *darkwave* brasileira e internacional.

Odor do Infinito é o trigésimo quinto EP do projeto musical Ciberpajé, e sela uma parceria muito especial com o Projeto Antar, de Curitiba. Antar é o codinome musical e mágicko de José Eliézer Mikosz, artista transmídia, pós-doutor e professor da Unespar, um dos mais importantes pesquisadores da arte visionária e psicodélica no Brasil, tradutor do notório "Manifesto da Arte Visionária", de Caruana, e autor do livro "Arte Visionária - Representações Visuais Inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC)". Mikosz também é musicista renomado na cena metal brasileira tendo integrado a banda de black metal "Murder Rape" por muitos anos, sendo um dos principais compositores e guitarristas nos discos emblemáticos da banda.

A parceria para criar "Odor do Infinito" surgiu a partir da perspectiva visionária que conecta Antar e eu (Ciberpajé), e os aforismos recitados nas faixas foram escritos inspirados em uma experiência de estado não ordinário de consciência com o uso do enteógeno Ayahuasca realizada por mim. A arte da capa também foi criada a partir de um desenho inspirado em uma das visões da mesma experiência. A figura feminina grávida e com uma serpente saindo pelo umbigo foi vislumbrada e ela remeteu-me às personagens pós-humanas do universo de ficção científica da Aurora Pós-humana criado por mim. No trabalho de dar acabamento ao rascunho eu evidenciei as características fantásticas pós-humanas nela, como grandes mãos com apenas quatro dedos, e uma cabeça alongada e que termina em uma forma pontiaguda, também sua única mama. Posteriormente a arte foi trabalhada em uma rede neural computacional, utilizando *neural style transfer* em múltiplas camadas para tentar aproximá-la da coloração e textura da visão enteogênica. Essa arte, que se tornou a capa do EP, e sua apresentação inicial dá o tom ficcional e fantástico que engendra a atmosfera das músicas e aforismos recitados nelas. Gosto de pensar que em certas experiências psicodélicas minhas eu entro em contato direto com algumas das criaturas e seres que anteriormente trazia da mente inconsciente para serem desenhados por mim, ou seja, nessas experiências eu literalmente as vejo e, às vezes, interajo diretamente com elas para depois desenhá-las. No caso da criatura da arte de capa de "Odor Infinito", e dos aforismos recitados no EP, eles foram frutos de uma mesma experiência de ingestão do enteógeno Ayahuasca e formam um todo interconectado que ganhou uma dimensão ainda mais densa com as atmosferas musicais criadas por Antar. Esses

aforismos e a arte para mim podem ser interpretados em uma perspectiva que envolve conexões entre o trauma perinatal e a busca da integralidade do ser, resgatando mitos primais como o do éden. No encarte do EP, reproduzido na íntegra aqui, também foi utilizada rede neural para o trabalho final de texturização e colorização.

A finalização das artes e músicas de “Odor do Infinito” aconteceu no contexto da pandemia de COVID-19, o que modificou e impôs ainda mais dramaticidade ao seu conceito final, já que eu sofri uma das perdas mais significativas da minha existência que foi a morte de meu amado pai e mentor, Dimas Franco de Oliveira, uma das vítimas fatais da pandemia. A sonoridade escolhida por Antar para as três faixas do EP tem uma conexão direta com a arte visionária, foi o *stoner/sludge metal* com alguns toques de *doom*, e seu trabalho de mixagem das vozes às suas atmosferas vibrantes e intensas gerou algo singular na história do Projeto Ciberpajé. A obra foi masterizada pelo experiente Edson Borth. “Ciberpajé - Odor do Infinito” é um lançamento da gravadora Lunare Music.

Para nós é uma grande alegria disponibilizarmos o EP para audição na íntegra nessa edição da revista *Zanzalá*. Espero que gostem da viagem sonora. Para ouvir os outros EPs do Projeto Ciberpajé acessem o link <https://ciberpaje.bandcamp.com/>









A Desintegração: Videoperformance do Ciberpajé sobre a inevitabilidade do fim

Edgar Franco (Ciberpajé)¹

O videoaforismo/videoperformance *A Desintegração*, é também um single do projeto Ciberpajé com música do Posthuman Tantra. O Ciberpajé (Edgar Franco), eu, recebi um convite dos mentores do canal Rede Vamp – importante veículo dedicado à cultura *darkwave* e gótica no Brasil – para fazer uma videoperformance usando um de meus aforismos que estivesse conectado ao momento que vivemos no planeta com a pandemia de COVID-19, essa videoperformance seria a abertura da quarta e última noite do "Carnival Dark Online Festival 2021", um festival internacional de música *darkwave* que reuniu bandas e Djs do Brasil e do exterior.



Figura 1: Card de abertura da videoperformance, arte do Ciberpajé

¹ Edgar Franco é o Ciberpajé, um ser mutante como o Cosmos, em constante transmutação. Livre de dogmas e verdades, mago psiconauta pronto a experimentar a novidade, focado em viver o único momento que existe: o agora. Para a biografia completa, ver p. 153 deste dossiê.

O convite foi feito às vésperas, após a apresentação performática bem-sucedida do Posthuman Tantra no mesmo festival. Devido ao isolamento social eu não poderia filmar em locações externas, ou lugares que costumo utilizar, com isso restou-me a minha casa, e eu precisava de um ambiente completamente escuro para realizar o vídeo a partir do seu conceito central que apresenta o Ciberpajé como um arauto de um futuro distópico que deixou de ser ficção científica e tornou-se realidade cotidiana, e ele recita e interpreta um aforismo denso sobre a desintegração de tudo. O clima apocalíptico é acentuado pelo uso de uma máscara cyberpunk no início do vídeo, máscara com design criado pelo Ciberpajé e pelo figurinista Luiz Fers. Também pela pouca luz avermelhada que intensifica a iconoclastia das palavras proferidas e a atmosfera tétrica intensificada pela trilha do Posthuman Tantra (**Figura 2**).

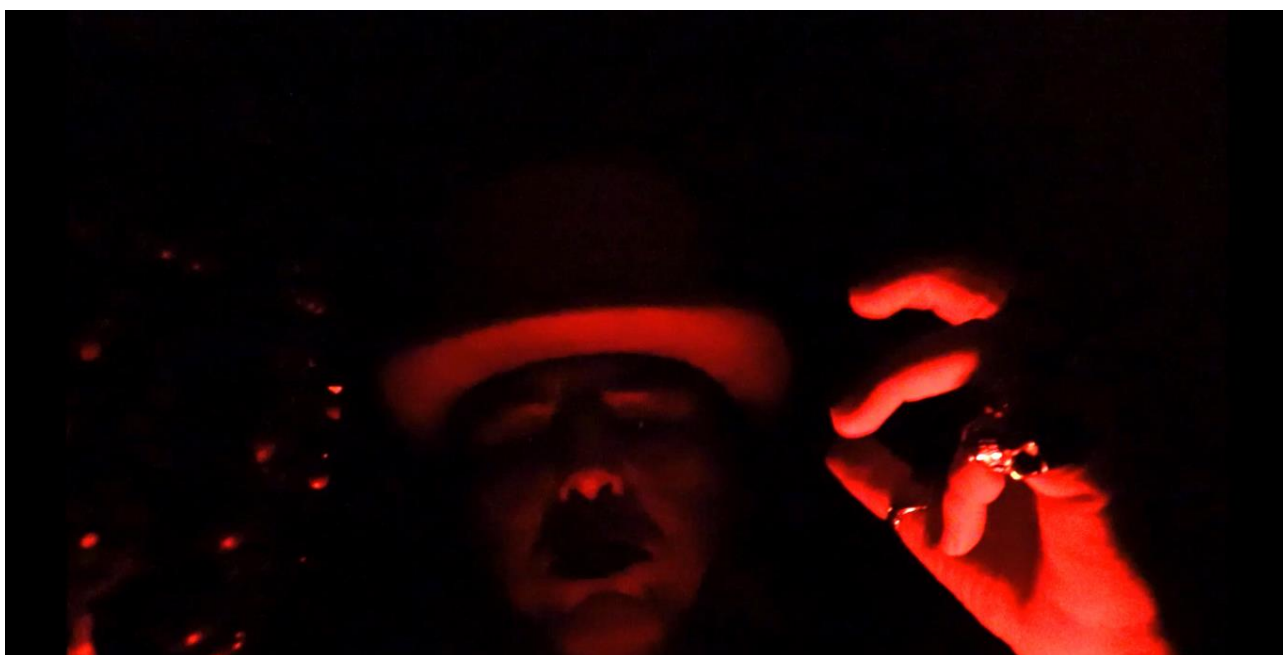


Figura 2: Frame da videoperformance, por Ciberpajé

O videoaforismo é uma elegia poética sobre o fim inevitável de nossa espécie decadente em um futuro distópico já experienciado por nós na contemporaneidade, como se estivéssemos chegada à uma versão ainda mais obscura da minha Aurora Pós-humana. A produção D.I.Y. teve como câmera e assistente de iluminação a I Sacerdotisa Rose Franco. Assista ao videoaforismo A Desintegração no canal do Ciberpajé nesse link: <https://youtu.be/28zFfsNHQeE>

Segue na íntegra o aforismo que é recitado no vídeo:

A desintegração é inevitável. Tudo se esvai, escorre pelos dedos, vaza pelos becos, some nos esgotos, volatiliza-se para as estrelas. Tudo que tem vivacidade apodrece. Tudo que tem bom odor um dia fede. Sonhos despedaçam-se de imediato com uma porção de

chumbo lançada ao coração. Sinta o fedor adocicado e intenso da podridão. Tudo foi em vão no jogo sórdido da eterna mutação. Seu sorriso tem sabor de sangue coagulado. Seu choro lança lágrimas de fel ao léu. A árvore frutífera foi lancinada pelo raio, o útero fértil foi trespassado pela lança afiada do tempo. A existência obscurece a glória etérea e sublime do nada, jamais esperada, mas certa. Ao louco resta a gargalhada, ao covarde o gatilho da arma, ao Lobo o reflexo da Lua na lança, na faca e na espada! Nada! Nada! Nada!

