Distopia e gêneros narrativos: a hipertrofia do presente

Dystopia and narrative genres: the hypertrophy of the present

Vera Lúcia Follain de Figueiredo¹ e Eduardo Miranda Silva²

1 Doutora em Letras, professora do Programa de pós-graduação do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio e pesquisadora do CNPq. E-mail: verafollain@gmail.com.

2 Doutor em Literatura, cultura e contemporaneidade (PUC-Rio), professor da Universidade Estácio de Sá (Unesa) e bolsista do Programa Pesquisa/Produtividade da mesma instituição. E-mail: edumirando@gmail.com.

Resumo

Como se sabe, o campo da arte vem se apropriando de procedimentos e formatos da cultura de massa. No texto, aborda-se essa aproximação na ficção brasileira do século XXI, com o objetivo de analisar a relação entre o uso de matrizes de gêneros narrativos e a composição de um quadro distópico do país e do mundo atual. Trata-se de pensar os efeitos críticos da interseção de gêneros narrativos diversos na abordagem das questões sociais e de verificar como convenções da narrativa de terror, da ficção científica e do western são acionadas para representação das tensões do mundo contemporâneo. Dentre outras, são discutidas obras como o filme *Divino amor* (2019), de Gabriel Mascaro, e o livro *A nova ordem* (2019), de Bernardo Kucinski.

Palavras-chave

Distopia, gêneros narrativos, ficção.

Abstract

As we know, art has been appropriating procedures and formats from mass culture at length. This essay investigates this rapprochement in the 21st century Brazilian fiction to analyze the relation between the use of narrative matrices and the composition of a dystopian scenario for the country and the world. It reflects on the critical effects of this intersection between different narrative genres in addressing social issues, and on how the narrative conventions of horror, science fiction and western are used to represent contemporary disputes. Movies such as *Divino amor* (2019), by Gabriel Mascaro, and the book *A nova ordem* (2019), by Bernardo Kucinski, among others, are discussed.

Keywords

Dystopia, narrative genres, fiction.

Partindo da análise de obras cinematográficas brasileiras lançadas nas duas primeiras décadas do século XXI, pretende-se, com este artigo, refletir sobre a recorrência de convenções da narrativa de terror, da ficção científica e do western na representação distópica das tensões do mundo contemporâneo. Trata-se de pensar os efeitos críticos da interseção de gêneros narrativos diversos na abordagem das questões sociais. A atenção não se concentra, portanto, em cada um dos gêneros mencionados em si, mas no aproveitamento, por um cinema que se quer autoral, de gêneros narrativos comumente identificados com o cinema de mercado.

Cabe, então, lembrar a crescente disjunção, ao longo do tempo, entre o campo da arte e as matrizes de gêneros narrativos. Já o romance moderno, tal como se configurou no século XVIII, ao valorizar a singularidade dos episódios, criando situações e personagens únicos, situados historicamente, afastava-se das convenções de gêneros universalizantes que regiam a divisão clássica entre os gêneros lírico, dramático e épico. Anunciava, assim, o impulso modernista para a rejeição dos formatos fixos e de todos os tipos de repetição – repetição que, tempos depois, quando o romance alcança o máximo de sucesso no século XIX, seria paulatinamente absorvida, abrindo espaço para que se conferisse, pelo menos a um setor das obras romanescas, o rótulo de gênero de massa.

Para Andreas Huyssen (1997, p. 14), a reação do modernismo a uma cultura de massa crescentemente consumista e opressiva estimulou a busca de critérios objetivos para a composição do inventário das diferenças entre os produtos da cultura de massa e os da chamada alta cultura. Um desses critérios, largamente utilizado no século XX pelos pensadores dos campos da arte e da comunicação de massa, era, justamente, a maneira como cada um desses dois campos se relacionavam com os gêneros de discurso preestabelecidos. Costumava-se salientar, por exemplo, que, na cultura de massa, não existia a contradição dialética entre a obra e o seu gênero, característica da arte. Daí que a obra-prima de massa podia ser definida como aquela que melhor se enquadrava nas convenções³. Na direção contrária, destacava-se que o grande escritor se contrapunha aos limites impostos pelos gêneros, desafiando as suas regras para afirmar a liberdade

3 No caso dos gêneros cinematográficos, ver Altman (2000).

de criação e o estilo individual. Assim, no ensaio "Para que servem as teorias", publicado, em livro, em 1963, Alain Robbe-Grillet (1969, p. 10) tentava mostrar a importância das inovações trazidas pelo *nouveau roman*, fazendo o elogio daqueles que procuram novas soluções formais e opondo-se ao que considerava uma atitude absurda e prejudicial, isto é, a repetição sistemática das formas do passado:

Cada romancista, cada romance deve inventar sua própria forma. Nenhuma receita pode substituir essa reflexão contínua. Só o livro cria suas próprias regras. Na verdade, o movimento do estilo deverá fazer com que frequentemente essas regras sejam postas em perigo, em xeque talvez e deverá mesmo explodi-las. Longe de respeitar formas imóveis, cada novo livro tende a constituir suas leis de funcionamento, ao mesmo tempo em que produz a destruição delas mesmas.

Distanciando-se do pensamento de Robbe-Grillet, para quem o valor do romance decorria da capacidade inventiva de seu autor, capacidade esta que o levaria a romper continuamente com todas as convenções, Umberto Eco (1985) observava que, na era eletrônica, ganha terreno, no lugar do choque e da frustração de expectativas, uma estética da repetição que vem minando o critério da originalidade característico da arte moderna. Identificada com os produtos veiculados pelos meios de comunicação de massa, essa estética da serialidade implicaria a ideia de infinitude do texto, cuja variabilidade se converteria em prazer estético. Também Ricardo Piglia (2003), em artigo de 2003, afirmava que a forte presença dos gêneros já não é polêmica e que a alta literatura deixou de ser o espaço exclusivo da combinação livre e da criatividade pura. Segundo o escritor, os gêneros podem ser estereotipados, por oferecerem a versão positiva de um procedimento fixo, mas, hoje, se reconheceria "a elegância da repetição de certas fórmulas".

Os gêneros e a visão distópica do futuro

Conforme tem sido assinalado em matérias de jornais e de revistas de cultura⁴, assiste-se, nas duas primeiras décadas do século XXI, a um aumento significativo de

4 Dentre outras, ver Geisler (2019), e Oliveira Júnior (2019).

obras literárias e cinematográficas que, ao lado das narrativas policiais e biografias, lançam mão de procedimentos genéricos do campo da ficção científica e da ficção de terror – campos que, no Brasil, tinham sido, de um modo geral, relegados a uma posição secundária. Autores e diretores identificados como artistas não subservientes aos apelos do mercado têm recorrido a essas matrizes de gênero para transmitir uma visão distópica do país e do mundo atual – visão esta que cria uma espécie de versão sinistra da utopia, como se vê, por exemplo, no livro *A nova ordem* (KUCINSKI, 2019), de Bernardo Kucinski, na história em quadrinhos *Teocrasília* (MELLO, D., 2018), de Denis Mello, ou no filme *Divino amor* (DIVINO..., 2019). Além disso, têm sido frequentes, e não só no Brasil, as reedições de obras já consideradas clássicas pertencentes a esses subgêneros, como é o caso de *A revolução dos bichos* e *1984*, de George Orwell, publicadas pela primeira vez, respectivamente, em 1945 e 1949, e sucesso de vendas no Brasil, em 2019. *A revolução dos bichos*, relançada em quadrinhos em 2018, e *1984*, em edição de luxo, no ano anterior, pela Companhia das Letras, ficaram entre os 10 livros mais vendidos de 2019, segundo o site da Publishnews⁵ (LISTA..., [2019]).

Ainda no âmbito do mercado de livros, a editora Aleph, fundada em 1984 para traduzir romances de ficção científica da década de 1950 e cujo mote, em seu site, é “O futuro já chegou”, ganhou exponencial visibilidade nos últimos cinco anos com a publicação de distopias que têm a tecnologia como centro e causa, tais como: *Laranja mecânica*, de Anthony Burgess; a trilogia *Fundação: declínio e ascensão*, de Isaac Asimov; romances de Philip K. Dick, como é o caso de *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, que inspirou o filme *Blade runner*; além do nunca antes publicado, no país, *Metrópolis*, escrito em 1927 pela alemã Thea von Harbou simultaneamente para a literatura e para o cinema, a fim de ser filmado e lançado por Fritz Lang naquele mesmo ano. Uma gama inesgotável de referências distópicas incluiria, ainda, a revista literária brasileira *Quatro Cinco Um*, lançada em 2017, que faz referência

5 No campo do audiovisual, lembre-se, a título de exemplo, que o romance distópico *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953), depois de ter sido adaptado para o cinema por François Truffaut, na década de 1960, volta às telas em 2018, produzido para a televisão, pela HBO, e dirigido por Ramin Bahrani, que atualiza a tecnologia, fazendo a ponte com o mundo atual, além de optar por um padrão mais comercial. *Ele Está de Volta*, romance satírico do escritor alemão Timur Vermes, sobre Adolf Hitler, publicado em 2012, na Alemanha, foi adaptado para o cinema em 2015, por David Wnendt.

direta à ficção *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, romance também relançado no Brasil, e com sucesso de vendas, nesta última década.

Ao contrário da utopia futurística, que se constitui como uma espécie de antiapocalipse, pois seus elementos escatológicos são apresentados numa chave esperançosa⁶, nas antecipações distópicas da ficção do século XXI, as advertências implícitas no prognóstico da calamidade não apontam para uma possível correção dos rumos da humanidade, para um recomeço em novas bases. No caso das obras de ficção científica que se caracterizam pela realização de críticas ao presente através da projeção de um futuro catastrófico – o que poderia ser visto como um resquício da energia utópica, funcionando pelo avesso –, a relação do gênero com o contexto externo vem lhes conferindo uma outra dimensão. É o que acontece, por exemplo, quando lemos, no jornal *Folha de S. Paulo* de 3 de agosto de 2019, a seguinte notícia: “Governo francês contrata escritores de ficção científica para imaginar ameaças. Ideia é que autores e desenhistas deem pistas para que as Forças Armadas se preparem para o impensável” (NEVES, 2019). Trata-se de uma iniciativa do Ministério das Forças Armadas da França, que pretende colocar a serviço da defesa nacional a capacidade da ficção científica de desenhar cenários até hoje insólitos. A Agência de Inovação da Defesa, subordinada à referida pasta, anunciou em julho do ano passado que vai recrutar quatro ou cinco autores do gênero para tecer conjecturas que passem longe dos esquemas cartesianos de engenheiros e estrategistas militares.

Segundo Lucas Neto, que assina a matéria, apesar do aparente ineditismo no ambiente europeu, o trabalho de prospecção para o qual os ficcionistas franceses serão chamados a desenvolver já é realizado há décadas por alguns de seus colegas estadunidenses. Criada em 1958, a Agência de Projetos de Pesquisa Avançada em Defesa “deixa a rédea solta para a imaginação de seus colaboradores — suas tropas proféticas incluem roteiristas e desenvolvedores de videogames, além de autores literários”.

6 Veja-se, nesse sentido, a utopia de transformação da arte em vida, que alimentou movimentos vanguardistas do início do século XX.

Como se vê, quando o futuro não é mais visto como fruto de um projeto consciente de emancipação do homem, tende a confundir-se com o aleatório, com o que desafia todas as previsões. Por isso, para fazer frente aos perigos que podem advir do avanço tecnológico, promovido pelo próprio homem, convocam-se, não os homens de ciência, mas os ficcionistas. A livre imaginação ajudaria a neutralizar os riscos, prevenir as armadilhas criadas pela razão.

Tal entrecruzamento cada vez mais acentuado entre realidade e ficção é um dos argumentos utilizados por pensadores que desposam a tese do fim da imaginação utópica, como, por exemplo, Baudrillard – para quem o declínio da utopia coincidiria com o fim do real⁷. Entretanto, segundo Andreas Huyssen (2014, p. 141), seria necessário distinguir esse tipo de discurso, preocupado com o esvanecimento da própria realidade, de outros, cuja motivação seria política: a guerra triunfalista travada contra a modernidade e as narrativas mestras da Ilustração, uma guerra que teria sido desencadeada por vários pensadores pós-estruturalistas e seus discípulos estadunidenses:

Em lugar de pôr em relevo as férteis dimensões utópicas de seus próprios projetos, a maioria dos pós-estruturalistas, em seu modo intelectual intensamente pós-marxista, seguiram se opondo com firmeza a qualquer sugestão de utopismo, ao qual culpam dos males da modernidade.

Advertindo que nenhuma utopia morre sozinha – leva com ela sua contrautopia –, Huyssen (2014, p. 136) acrescenta: “com o descenso da União Soviética, o próprio capitalismo carece agora de uma visão de futuro, mas em lugar de tentar remediar o problema, se entrega a essa carência, como se o pragmatismo de curto prazo fosse uma alternativa”. Para o autor, os intentos obsessivos de criar má fama para a utopia são ideológicos e o ataque neoconservador a todas as utopias “tem como meta óbvia reescrever, se não apagar, os efeitos da década de 1960: a década do passado recente que com mais ênfase reavivou o espírito utópico” (2014, p. 136).

7 Ver Baudrillard (1991).

O posicionamento crítico de Huyssen (2014, p. 158) em relação aos discursos do fim da utopia parte de sua convicção de que, em lugar de supor um fim absoluto, seria mais adequado indagar como as energias utópicas têm se transformado nas últimas décadas:

Não pode haver utopia no ciberespaço, porque não há nenhum lugar nele de onde possa emergir a utopia. Em uma era de proliferação ilimitada de imagens, discursos, simulacros, a busca do real se tornou utópica e esta busca se verte fundamentalmente em um desejo de temporalidade.

A questão da temporalidade torna-se, então, central, associando-se a ideia de fim do futuro com a de fim da imaginação utópica, como se vê em um número significativo de obras recentes, não só no campo da ficção como também no da produção teórica⁸. Praticamente todas elas chamam a atenção para a mudança ocorrida na visão do futuro, que não seria mais, como na “era das revoluções”⁹, a dimensão do tempo na qual projetamos a realização do sonho de um mundo novo, mas a do tempo da catástrofe iminente que precisamos, a todo custo, evitar: ou seja, a imagem do futuro que temos hoje não se parece mais com a que tínhamos ontem. Como diz Franco Berardi (2019, p. 8):

O futuro já não é mais percebido (tal como no século passado) como fonte de esperança, como promessa de expansão e de crescimento. É um futuro amedrontador ao invés de promissor que aguarda essa geração, precarizada e altamente conectada – a primeira a ter aprendido mais palavras de uma máquina do que de uma mãe.

Tal mudança no horizonte de expectativa da experiência histórica, acentuada a partir da década de 1970¹⁰, seria tributária da própria dinâmica temporal do

8 Neste último, veja-se, dentre outros, os livros *A nova idade das trevas: a tecnologia e o fim do futuro*, de James Bridle (2018), *O futuro não é mais o que era*, organizado por Aduino Novaes (2013), *Para onde foi o futuro?*, de Marc Augé (2011) e *Depois do futuro*, de Franco Berardi (2009).

9 Para usar a expressão de Hobsbawm (1995).

10 Franco Berardi (2019, p.84) lembra que, em 1977, ano em que, para ele, o futuro morreu, Ingmar Bergman lança o filme *O ovo da serpente*, ambientado na Alemanha de 1923, mas cheio de premonições negativas: na verdade, um filme voltado não para o passado, mas para o futuro.

capitalismo no mundo contemporâneo, cujas transformações acabam por reforçar a primazia do presente, já que não conduzem a um futuro qualitativamente diferente, como observou Paulo Arantes, em diálogo com o pensamento de Koselleck (2006):

Acontece que, a certa altura do curso contemporâneo do mundo, a distância entre expectativa e experiência passou a encurtar cada vez mais e numa direção surpreendente, como se a brecha do tempo novo fosse reabsorvida, e se fechasse em nova chave, inaugurando uma nova era que se poderia denominar das expectativas decrescentes, algo “vivido” em qualquer que seja o registro, alto ou baixo, e vivido em regime de urgência. (ARANTES, 2014, p. 67)

Para o filósofo, anulando a distância histórica que o separava da experiência retida, “o futuro inexperimentável, irreconhecível como tal, infiltrou-se inteiramente no presente, prolongando-o indefinidamente – o presente confunde-se com um futuro que em princípio já chegou” (ARANTES, 2014, p. 68).

No entanto, ainda que o prolongamento do presente seja reconhecido como um fenômeno atual, cabe lembrar que não constitui algo totalmente novo. A crítica da ideia de progresso, marcante nos anos de 1930, foi intensificada com a difusão do pensamento antropológico e sua ênfase na contemporaneidade do não contemporâneo, reforçando-se cada vez mais a descrença no futuro e a hipertrofia do presente. A própria historiografia, que, na modernidade, fora orientada teleologicamente, abre espaço para que o presente se torne cada vez mais o ponto de partida do historiador, a categoria principal de uma história cujas fronteiras com a antropologia, por vezes, se desvanecem.

A questão da temporalidade é, também, fundamental quando se trata de pensar a opção por determinados gêneros narrativos e a visão distópica que orienta obras literárias e cinematográficas das duas últimas décadas. Como observa Boris Groys (2016, p. 89), a perda da perspectiva histórica infinita gera a impressão de um tempo desperdiçado, improdutivo. Acrescente-se que, no mundo moderno, o passado perdera, pouco a pouco, a exemplaridade que o vinculava ao futuro, aumentando, por isso, a ansiedade no que diz respeito às previsões: se o passado não explica mais o futuro, as previsões vêm preencher as lacunas deixadas pelas lições da história.

Matrizes de gênero na ficção brasileira do século XXI

Quer, então, nos parecer que, após um período de hegemonia do realismo de base documental, uma vertente da ficção brasileira busca expressar os impasses do nosso momento histórico através da mediação de matrizes de gênero, lançando mão do imaginário da cultura popular e da cultura de massa, com o objetivo de chamar a atenção para a expansão do presente em direção ao futuro, para a redução do horizonte de expectativa e o consequente esgotamento das energias utópicas que moveram o século XX e suas vanguardas culturais, artísticas e políticas. Essa redução da dimensão do futuro se reflete, inclusive, na temporalidade interna ao universo ficcional. A antecipação futurística do filme *Divino amor* se reporta a 2027, um intervalo curto de tempo, diferentemente do que é característico das obras de ficção científica, como é o caso, por exemplo, de *1984*, lançado em 1949, ou do filme *Blade runner*, lançado em 1982 e ambientado num então distante 2019. A distopia de *A nova ordem*, de Kucinski, obra publicada em 2019, instala-se neste mesmo ano. O livro apresenta duas epígrafes: uma retirada de *Admirável mundo novo* e outra, de *1984* (KUCINSKI, 2019). Já no primeiro álbum da história em quadrinhos *Teocrasília* (MELLO, D., 2018), também de 2019, a semelhança entre problemas decorrentes dos retrocessos sociais, enfrentados pelos brasileiros hoje e os vividos pelos personagens, leva o leitor a desconfiar de que o futuro distópico, anunciado por Denis Mello, mas não datado, estaria muito próximo do nosso presente ou já teria chegado. Em *Teocrasília*, assistimos à luta de um grupo de personagens contra o autoritarismo e a violência do poder exercido por pastores evangélicos, oriundos da elite econômica, que instauraram um Estado teocrático no país, concentrando-se no que chamam de Divino Altar, em Brasília.

Além do prolongamento do presente, a ficção brasileira de que estamos falando assinala ainda a continuidade do passado em setores importantes da vida social. *A nova ordem* entrecruza alusões a medidas tomadas pela Ditadura Militar instaurada no Brasil, em 1964, com alusões a propostas políticas do presente, isto é, do governo Bolsonaro. Seguindo a mesma linha, enfatiza-se, nas distopias recentes, o convívio do avanço tecnológico com o que há de mais arcaico no país, como, aliás, já se destacava tanto no Modernismo

da década de 1920, quanto no Movimento Tropicalista dos anos de 1970. Em *Divino amor* (DIVINO..., 2019), futurismo retrô da fotografia, do colorido roxo e rosa em meio aos raios luminosos de neon e LED aponta para esse abismo. No último filme de Gabriel Mascaro, tal estética, cuja referência já se fazia no título de seu longa anterior, *Boi Neon* (2015), ganha centralidade.

A esse respeito, cabe lembrar, que, em 2019, a imprensa brasileira chamou a atenção para um movimento estético denominado “vaporwave”. Surge primeiro na música eletrônica, a partir da década de 2010, e remete sempre ao passado (por símbolos da cultura e arte clássicas da Grécia Antiga, por exemplo, assim como por referências ao ambiente cultural dos anos 1980), mas também, ao modo do Futurismo das vanguardas, faz o elogio da tecnologia: no caso, a tecnologia avançada de computadores, smartphones, realidade virtual e a digitalização das imagens. Entre 2018 e 2019, contudo, o “vaporwave” teria sido capturado pela política, pelos partidos de extrema-direita, fazendo surgir derivações como “Trumpwave” (referência ao presidente Donald Trump) e, no âmbito mais global do conservadorismo, “fashwave” (fascismo + *synthwave*). No Brasil, tanto ao longo da campanha eleitoral de 2018 quanto durante o governo atual, o presidente da República, seus assessores, auxiliares e ministros de Estado fizeram uso nas redes sociais digitais de elementos futuristas em tons de rosa e lilás, mas que remetiam, contraditoriamente, a símbolos tradicionalistas e conservadores. Não é, então, por acaso, que em *Divino amor* um Estado distópico, não oficialmente neopentecostal, apegado à tradição, faz uso das estratégias de uma estética futurista para seduzir cidadãos brasileiros vistos como potenciais fiéis religiosos.

Ao comentar a associação entre o “vaporwave” e os movimentos neoconservadores, a socióloga Esther Solano observa que uma característica dessa nova direita é ter uma militância pulverizada, com lideranças não muito bem definidas e hierarquias não sistematizadas¹¹. Na narração “em off” de *Divino amor*, ouvimos a criança afirmar que “o Estado brasileiro ainda se dizia laico, mas Joana

11 Em entrevista para a reportagem “Com colagens futuristas em tons de néon, vaporwave é a nova estética da militância digital bolsonarista” (MELLO, B., 2019).

queria transformar o Estado em um lugar de fé, trabalhava a serviço de Deus, servindo ao próximo. A burocracia era sua esperança” (DIVINO..., 2019). Joana, a protagonista que é uma funcionária dedicada de um cartório, e não se furta de fazer intromissões na vida dos casais para demovê-los da intenção de se divorciarem, usa a burocracia para dificultar as separações e depois atrai os casais para a igreja do Divino Amor. A personagem não dissocia a esfera da religião do campo do funcionalismo público e de todo o cotidiano. Ela frequenta festas raves de música gospel, pratica ioga ouvindo seus louvores e se aconselha com os pastores em um drive-thru, como quem vai comprar o seu lanche fast-food, sem tempo para sair do carro. “O Brasil de Joana era o Brasil do futuro, não precisava de templos fechados”, completa o narrador. A vida sexual estaria, igualmente, no domínio da religião. “Minha estratégia foi pensar um novo estatuto para a sexualidade, imaginando uma nova disputa política do corpo, um novo contexto, com novos regimes de prazer e violência”, afirma o diretor Gabriel Mascaro, que, em sucessivas entrevistas para lançar o filme, lembra que apesar de a trama especular sobre um futuro próximo através de uma alegoria, a atualidade do Brasil mostra “sinais cada vez mais fortes desta realidade [da ficção]” (RODRÍGUEZ, 2019).

O presente cheio de futuro distópico que tem pressa de chegar também está em *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, ao nos sugerir nas primeiras cenas do longa, em frase escrita na placa de um caminhão, que o enredo se desenvolve no “Oeste de Pernambuco... daqui a alguns anos”. O recurso, inclusive, já havia sido utilizado no curta-metragem *Recife frio* (2009), em que Kleber Mendonça projeta para “daqui a alguns anos” a mudança climática que anuncia o eclipse da paisagem tropical da capital pernambucana. Apesar das citações e da mediação de diferentes matrizes de gênero, que poderiam criar uma espessa camada entre a realidade e a representação, os últimos dias de filmagem de *Bacurau*, em março de 2018, como afirma Kleber Mendonça Filho (2019), em uma longa entrevista à revista *Continente*, foram permeados por impasses do Brasil atual. Ele conta que a atriz Sonia Braga havia acabado de chegar do Rio de Janeiro para as cenas finais em Barra, no Rio Grande do Norte, e estava sob forte impacto da

morte de Marielle Franco, com quem havia se reunido dias antes de seu assassinato. O clima abalou o set de filmagem e o diretor resolveu, então, que Marielle seria um dos nomes mencionados pelo elenco no cortejo da cena final do filme:

É impossível essas coisas não estarem no filme. Acho inacreditável você fazer um filme no qual o Brasil não está. Aí você vai falar com o diretor e com a diretora, e eles: "Mas você não viu que tem um chapéu vermelho ali no fundo, atrás". – Não, não vi. "Ah, mas aquilo representa o Brasil". Não, não, a gente precisa de algo mais forte nesse tempo de subtração de direitos. (MENDONÇA FILHO, 2019)

A busca desse "algo mais forte" sinaliza que a opção pela representação de cenas do cotidiano banal, o recurso a documentos, imagens de arquivo e à visão de mundo comum, corriqueira, já não parece suficiente quando, ao se lançar um olhar para o futuro, o que se vê são as sombras de um passado que acreditávamos estar enterrado. Filmes como *Trabalhar cansa* (2011) ou *As boas maneiras* (2017), ambos de Juliana Rojas e Marco Dutra, recorrem a lendas populares, ao imaginário em torno dos lobisomens para tematizar o caráter devorador do capitalismo tardio, que em *Mormaço*, de Marina Meliande (2019), é sintetizado na metamorfose monstruosa da personagem¹².

Em *As boas maneiras* (2017), assim como em *Divino amor* (2019), a referência à criança como símbolo do futuro, da renovação, está presente para ser desconstruída. No primeiro, o nascimento do filho de Ana, a patroa, e a relação que se estabelece entre ele e Clara, a empregada da casa, remetem à vigência da mentalidade escravista, na sociedade brasileira atual. O menino lobisomem, Joel, é criado e protegido pela empregada doméstica negra, que, desse modo, colabora, involuntariamente, com a sobrevivência da herança racista deixada pela classe dominante branca. O médico que faz a ultrassonografia de Ana descreve a criança com as seguintes palavras: "Olhos grandes... boca grande... mãos grandes" (AS BOAS..., 2017). É evidente a alusão ao lobo do conto infantil e à sanha devoradora, que, ao longo do filme, Clara tentará conter em Joel.

12 Para aprofundamento do estudo sobre filmes de horror no cinema brasileiro, ver Cánepa (2008).

Já no segundo filme, *Divino amor*, como mencionamos, apresenta um narrador “em off”, cuja voz de timbre metálico é de criança. Entretanto, no filme, o simbolismo da criança como futuro promissor não se cumpre. O esperado filho de Joana é excluído do convívio social, não é registrado, não tem nome. A mistura da burocracia com o sagrado, que domina a sociedade em que vive, não deixa espaço para o novo. A tecnologia a serviço do controle colabora para a rigidez das regras das quais Cristo, se retornasse, não conseguiria escapar, sendo condenado não à crucificação, como no passado, mas ao anonimato absoluto. Anonimato que, no entanto, pode também significar a liberdade a partir da qual o novo se insinuaria, surgindo da própria invisibilidade, como deixa entrever a última fala do narrador menino: “quem nasce sem nome, cresce sem medo”.

O medo de ser devorado pelo outro está na origem das narrativas de terror modernas: não por acaso Frankenstein e Drácula surgem no início do século XIX, em pleno vigor da Revolução Industrial, e ressurgem, como mostra Franco Moretti (2007), nos anos críticos do final do mesmo século, com os nomes de Hyde e Drácula¹³: a literatura de terror nasce exatamente do medo de uma sociedade dividida e do desejo de curá-la, diz o crítico literário. E acrescenta: “Entre Frankenstein (o cientista) e o monstro, há uma relação ambivalente e dialética, a mesma que, segundo Marx, liga o capital ao trabalho assalariado” (MORETTI, 2007, p. 107).

Em *Trabalhar cansa* (2011), a relação entre trabalho e fenômenos sobrenaturais se estabelece pelo medo da classe média de ser devorada pelo outro que ascende socialmente. Tanto nesse filme como em *Boas maneiras*, o terror surge de algo que está infiltrado, ou na parede ou no ventre. Os vestígios do lobisomem encontrados na parede e os cães uivando na porta do supermercado em *Trabalhar cansa* sublinham a tensão entre a proprietária e seus empregados. E essa tensão se mantém no âmbito da casa, com a empregada doméstica, e se espelha no próprio drama vivido pelo marido desempregado: este, para fazer frente à competição instaurada pelo capital, acaba por libertar o lobisomem que trazia adormecido dentro de si. Os indícios do

13 Ver *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson (1885), e *Drácula*, de Bram Stoker (1897).

sobrenatural, no filme, parecem remeter para esse agente oculto – o capital – que rege o tempo e submete tudo à sua própria lógica, inclusive a mente humana.

Uma outra característica das ficções distópicas é a problematização da tecnologia como ameaça à humanidade, como se vê, pelo menos desde *Metrópolis* (1927). No caso do Brasil, acrescenta-se a questão do abismo entre o arcaico e o moderno, como já mencionado. Em *Bacurau* (2019), a distância que separa o vilarejo das benesses do progresso e do conhecimento tecnocientífico faz com que um dos habitantes locais enxergue o drone invasor não como um instrumento avançado de controle social e político no mundo contemporâneo, mas como algo parecido a um “disco voador de filme antigo”¹⁴.

Já em *O Bandido da luz vermelha* (1968), um dos filmes mais marcantes do início da ruptura com a utopia do Cinema Novo e que também trabalhava com citações e com entrecruzamento de gêneros, o narrador radiofônico, em meio à caótica e apocalíptica profusão de sons que se misturam, vaticinava: “Os invasores, aqueles mesmos objetos não identificados de forma circular e de cor amarelada, os invasores vieram para riscar o país do mapa”. Nessa obra, que praticamente antecipa a intensificação da repressão militar no país, ouvimos desde os primeiros minutos a profecia gritada por um dos personagens: “O Terceiro Mundo vai explodir, quem estiver de sapato não sobra!”.

Em *Bacurau* (2019), o desaparecimento da cidade representante deste Terceiro Mundo é possibilitado pela tecnologia digital. Estar fora do Google Maps significa não existir, estar alijado de uma conjuntura internacional do capital que se baseia no par inclusão/exclusão, e não mais no par opressor/oprimido de outrora, como se entrevê na pergunta de uma criança diante da constatação do professor de geografia que tentava ensinar os alunos a localizar Bacurau no mapa: “Professor, não precisa pagar para entrar no mapa, não?”. Por esse viés, a obra de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles guarda semelhanças com outra

14 Não poderíamos deixar de mencionar o filme *Branco sai, preto fica* (2015), de Adirley Queirós, híbrido de documentário e ficção científica que mostra um personagem que vem do futuro, em um óvni, para provar a responsabilidade do Estado brasileiro pelas mortes de rapazes negros em um baile popular, na periferia brasileira.

referência pós-cinemanovista, *Brasil Ano 2000* (1969), na qual se projeta para décadas à frente a distopia de uma pequena cidade chamada “Me Esqueci”, fruto de uma Terceira Guerra Mundial ocorrida em 1989. Na história, enquanto o governo está preocupado com os preparativos para o lançamento de um foguete espacial na cidade, a oposição entre nativos e astronautas metaforiza um Brasil cuja identidade está perdida entre o primitivo e as aspirações da modernidade.

O choque entre passado e futuro é propulsor da trama de *Bacurau*. A atitude dos forasteiros que se negam a tomar conhecimento da história local, dispensando uma visita ao museu – que expõe as armas e as imagens de inimigos capturados pelos habitantes em batalhas de outrora –, é o ato inadvertido que poderia ter evitado o banho de sangue. Após o confronto, a História se impõe na fala de uma liderança local, durante a limpeza do museu, palco da carnificina: “Vamos lavar o chão, mas as marcas de sangue nas paredes devem ficar intocadas”. Na perspectiva dos forasteiros do Primeiro Mundo, o antigo aparece como “vintage”, como algo a ser cultuado e consumido como produto sem lastro histórico, porque, para os atiradores, matar com armas mais velhas é uma opção, e não uma condição, já que eles detêm a tecnologia para destruir a cidade com armas bem mais potentes.

No nível estético, o filme também aborda esse tipo de conflito entre o velho e o novo. Ao mesmo tempo em que citam os filmes de cangaço e o faroeste, que se constituiu como gênero cinematográfico desde o início de Hollywood, Mendonça e Dornelles trabalham na fatura da narrativa com a linguagem dos games, com atiradores assumindo o papel de jogadores que disputam e contabilizam, sem remorsos, o número de mortos alvejados por cada um. Novamente, é a noção distópica da tecnologia, digitalização e desmaterialização de tudo que dá aos jogadores a capacidade de matar no mundo físico, mas ao mesmo tempo de forjar em um sistema informatizado das instâncias de poder suas ausências daquele lugar. “Tecnicamente, nós nem estamos aqui. Eu tenho documentos que provam que não estamos aqui”, informa Michael (Udo Kier), chefe da missão dos invasores.

Considerações finais

Como confirmam as obras discutidas, o critério da submissão ou não às regras de gênero foi se tornando obsoleto, se o objetivo é estabelecer distinções entre a esfera de produção de bens culturais destinados a atender um tipo de demanda “mais elevada” e a esfera de produção dirigida para um público mais amplo. O fato é que, se a cultura de massa sempre se apropriou das inovações estéticas da arte, esta não tem deixado de incorporar formas daquela, num processo de canibalização recíproco, que cria uma espécie de zona de indistinção entre as duas esferas de produção (FIGUEIREDO, 2010, p. 58). Seguindo essa tendência, a diferença mencionada por Martin-Barbero (2003, p. 195) entre narrativa de autor e narrativa de gênero vem sendo diluída ao longo do tempo.

Parece, também, perder força, nesses tempos distópicos, o entusiasmo com o cotidiano como dimensão democrática, por excelência, da vida humana, e, conseqüentemente, fica enfraquecida a opção pelo gesto débil do artista, tal como proposta por Pierre Borriaud (2009, p. 44), no livro *Estética relacional*:

As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a microutopias cotidianas e a estratégias miméticas: qualquer posição crítica direta contra a sociedade é inútil, se baseada na ilusão de uma marginalidade hoje impossível, até mesmo reacionária.

Com a exibição da vida cotidiana nas redes sociais, torna-se cada vez mais difícil distingui-la de suas representações: o cotidiano confunde-se com o espetáculo, e as narrativas banais deixam o anonimato, ganhando notoriedade. Nesse contexto, os signos poderosos, de alta visibilidade, da cultura de massa mainstream, podem servir como contraponto, como lentes de aumento que confirmam visibilidade às contradições que a esfera pública das redes, por vezes, acaba por diluir. É o que se vê em certas releituras de personagens das histórias em quadrinhos pelo cinema, como, por exemplo, a do anti-herói Coringa, na versão dirigida por Todd Phillips (CORINGA, 2019).

No campo da arte, a remissão à memória internacional popular consolidada na cultura midiática passa cada vez mais a dividir espaço com o ideal moderno de originalidade. Como afirmou Boris Groys (2015, p. 37), “agora parecemos

contentes pela perda da história, da ideia de progresso e do futuro utópico – todas as coisas que tradicionalmente estão conectadas com o fenômeno do novo”. A era das distopias é também a era do recuo dos ideais vanguardistas da revolução estética em prol das releituras, das apropriações, tirando-se partido do efeito crítico dos hibridismos, dentre estes, o dos gêneros narrativos.

Referências

ALTMAN, R. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

ARANTES, P. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

AS BOAS maneiras. Direção: Marco Dutra e Juliana Rojas. Rio de Janeiro: Globo filmes, 2017. 1 cópia (135 min), cópia digital.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. 1 cópia (132 min), cópia digital.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BERARDI, F. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu, 2019.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Brasil: Vitrine Filmes, 2015. 1 cópia (90 min), cópia digital.

BRASIL ano 2000. Direção: Walter Lima Jr. Brasília, DF: Mapa Produções, 1969. 1 cópia (95 min), cópia digital.

CÁNEPA, L. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. 2008. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade de Campinas, Campinas, 2008.

CORINGA. Direção: Todd Phillips. Los Angeles: Warner Bros., 2019. 1 cópia (122 min), cópia digital.

DIVINO amor. Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Rachel Ellis. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. 1 DVD (101 min).

ECO, U. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FIGUEIREDO, V. L. F. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: 7letras, 2010.

GEISLER, L. Um panorama de nossos medos. *Quatro cinco um*, São Paulo, v. 29, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3njcLXo>. Acesso em: 24 jun. 2022.

GROYS, B. *Arte poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GROYS, B. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSEN, A. *Memorias crepusculares: la marcación del tiempo en una cultura de amnesia*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.

HUYSEN, A. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Contraponto, 2006.

KUCINSKI, B. *A nova ordem*. São Paulo: Alameda, 2019.

LISTA de mais vendidos de ficção de 2019. *Publishnews*, São Paulo, [2019]. Disponível em: <https://bit.ly/3nngcMM>. Acesso em: 24 jun. 2022.

MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MELLO, B. Com colagens futuristas em tons de néon, vaporwave é a nova estética da militância digital bolsonarista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jun. 2019. Política. Disponível em: <http://glo.bo/3zglX6i>. Acesso em: 24 jun. 2022.

MELLO, D. *Teocrasília*. Rio de Janeiro: CTJ Comunicação e Tecnologia, 2018.

MENDONÇA FILHO, K. Fiz o contrário do que se esperava. *Continente*, Recife, n. 225, 2019.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Berlim: Universum Film, 1927. 1 cópia (153 min), cópia digital.

MORETTI, F. *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MORMAÇO. Direção: Marina Meliande. Rio de Janeiro: Duas Mariola Filmes, 2019. 1 cópia (96 min), cópia digital.

NEVES, L. Governo francês contrata escritores de ficção científica para imaginar ameaças. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 ago. 2019. Mundo. Disponível em: <https://bit.ly/2T7iYWH>. Acesso em: 24 jun. 2022.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Urânio Filmes, 1968. 1 cópia (98 min), cópia digital.

OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. Onda de fim do mundo aterroriza cinema e TV. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 maio 2019. Ilustríssima. Disponível em: <https://bit.ly/3QTKU2D>. Acesso em: 24 jun. 2022.

PIGLIA, R. Letras mestiças. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 15 jun. 2003. +Mais! Disponível em: <https://bit.ly/3QNYJ2e>. Acesso em: 24 jun. 2022.

RECIFE frio. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: Cinemascópio, 2009. 1 cópia (24 min), cópia digital.

ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance*: ensaios sobre uma literatura do olhar nos tempos de reificação. São Paulo: Documentos, 1969.

RODRÍGUEZ, A. 'Divino Amor', uma alegoria de um Brasil futurista, conservador e evangélico. *El País Brasil*, Brasil, 9 fev. 2019. Cultura. Disponível em: <https://bit.ly/3nnj9gA>. Acesso: 24 jun. 2022.

TRABALHAR cansa. Direção: Marco Dutra e Juliana Rojas. São Paulo: África Filmes, 2011. 1 cópia (100 min), cópia digital.

submetido em: 23 dez. 2022 | aprovado em: 5 maio 2022