

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 934

A (re)invenção do cinema brasileiro em seu diálogo com o gênero de ficção científica

La (re)invención del cine brasileño en su diálogo con el género de ciencia ficción

The (re)invention of Brazilian cinema in its dialogue with the science fiction genre

Arthur Lins

Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor de Montagem no curso de Cinema e Audiovisual do Departamento de Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Possui experiência no campo do audiovisual desenvolvendo atividades teóricas e práticas. João Pessoa (PB). Brasil.

E-mail: arthurlins01@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6722-295X>

Resumo: No cinema brasileiro dos anos 2010, uma série de filmes fizeram uso de elementos do gênero de ficção científica para evidenciar o caráter insólito que foi se instaurando no cenário político brasileiro. O desejo de fabulação do real evidenciou traumas históricos e abriu espaço para especulações de caráter transgressor que pudessem operar uma descolonização do imaginário e uma renovação no cenário cinematográfico brasileiro. Neste artigo, propomos pensar as implicações desse gesto levando em conta o legado histórico do *cinema de invenção*, termo cunhado pelo crítico e realizador Jairo Ferreira ao se debruçar sobre o efervescente contexto cultural brasileiro do final da década de 1960 e começo da década de 1970. Para esta análise acerca do cinema brasileiro da década passada, privilegiamos duas obras de um realizador que se destacou nesse contexto com filmes ousados politicamente e inventivos em seus procedimentos estéticos e narrativos. A saber, os filmes *Branco Sai*, *Preto Fica* (2014, DF) e *Era uma vez Brasília* (2017, DF), ambos dirigidos pelo cineasta Adirley Queirós. A sua obra em construção norteia um debate acerca da condição periférica de nosso cinema e também das possibilidades deste pelo viés de uma ficção dos pobres, alargando um imaginário estético ao trazer à tona evidências da constituição histórica do cinema brasileiro e do seu legado nos dias de hoje.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Ficção Científica; Distopias; Cinema de Invenção.

Resumen: En el cine brasileño de la década de 2010, una serie de películas hizo uso de elementos del género de ciencia ficción para resaltar el clima inusual que se estaba instalando en la escena política brasileña. El deseo de fabular lo real destacó traumas históricos y abrió espacio para especulaciones de carácter transgressor que podrían operar una descolonización del imaginario y una renovación en la escena cinematográfica brasileña. En este artículo nos proponemos reflexionar sobre las implicaciones de este gesto, teniendo en cuenta el legado histórico del cine de invención, término acuñado por el crítico

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

y director Jairo Ferreira cuando estudiaba el efervescente contexto cultural brasileño de finales de los años sesenta y principios de los setenta. Para este análisis del cine brasileño en la última década, privilegiamos dos obras de un director que se destacó en este contexto con películas políticamente atrevidas e inventivas en sus procedimientos estéticos y narrativos. Me refiero a las películas Branco Sai, Preto Fica (2014) y Era uma vez Brasília (2017), ambas dirigidas por el cineasta Adirley Queirós. Su obra en construcción orienta un debate sobre la condición periférica de nuestro cine y también sus posibilidades a través del sesgo de una ficción de los pobres, ampliando un imaginario estético al traer a la luz evidencias de la constitución histórica del cine brasileño y su legado en los días de hoy.

Palabras clave: Cine brasileño; Ciencia ficción; Distopías; Cine de Invención.

Abstract: In Brazilian cinema of the 2010s, a series of films used elements of the science fiction genre to highlight the unusual features that were permeating the Brazilian political scene. The desire to fabulate the real has highlighted historical traumas and opened space for speculations of a transgressive nature that could operate a decolonization of the imaginary and a renewal in the Brazilian cinematographic scenario. In this article, we propose to think about the implications of this move, taking into account the historical legacy of invention cinema, a term coined by the critic and director Jairo Ferreira when he studied the effervescent Brazilian cultural context of the late 1960s and early 1970s. For this analysis of Brazilian cinema in the past decade, we privileged two works by a director who stood out in this context with films that were politically daring and inventive in their aesthetic and narrative procedures, namely *Branco Sai, Preto Fica* (2014) and *Era uma vez Brasília* (2017), both directed by filmmaker Adirley Queirós. His work under construction guides a debate about the peripheral condition of our cinema and its possibilities through the bias of a fiction of the poor, expanding an aesthetic imaginary by bringing to light evidence of the historical constitution of Brazilian cinema and its legacy in the days of today.

Keywords: Brazilian Cinema; Science Fiction; Dystopias; Invention Cinema.

Introdução

Em um texto crítico escrito em 2019 e intitulado 'As ficções proféticas do novo cinema brasileiro', o crítico e curador argentino Roger Koza lançava uma hipótese acerca do cinema brasileiro independente. A partir de filmes como *Sol Alegria* (2018), *Era uma vez Brasília* (2017), e *Tremor Iê* (2019), ele questionava se o cinema brasileiro não estaria antecipando, pelo viés da ficção, um estado de calamidade que se agravou no país. A sua hipótese é que o cinema por aqui esteve operando como um sismógrafo, captando ondas que já apontavam para a dissolução no cenário político brasileiro e a ascensão da extrema-direita no Brasil.

O também crítico e curador brasileiro Cléber Eduardo publicou em 2007 um texto na revista de cinema *Contracampo* que apontava para essa dimensão distópica no cinema brasileiro. Os filmes e cineastas da virada do milênio refletiam acerca do mal-estar e da falta de perspectiva de se viver em uma nação inviável. Em seu panorama, ele destaca filmes como *Bicho de 7 Cabeças* (2000), de Laís Bodanzky, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, *Latitude Zero* (2001), de Toni Venturi, *Um Céu de Estrelas* (1996), de Tata Amaral, e *O Invasor* (2001), de Beto Brant.

Ora, se a sensação distópica parece ser uma velha conhecida do cinema brasileiro, o que mudou radicalmente em uma década foi a forma como ela se manifesta

e como afeta a estrutura dramática e as convenções estéticas dos filmes. Partimos do pressuposto que essa mudança de feição dos filmes se torna um reflexo de mudanças socioculturais mais profundas, que levam em conta a emergência de novos contextos de produção e circulação dessas obras, atreladas, por sua vez, às políticas públicas que se efetivaram no período chamado de lula-petismo, entre os anos de 2002-2016 (ano do golpe).

No final da década passada, muitos foram os críticos e pesquisadores que buscaram refletir sobre este passado recente do cinema brasileiro. Vamos nos deter aqui ao texto do mesmo Cléber Eduardo, publicado no livro 'Nova história do cinema brasileiro' em 2018. Em seu texto 'Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016)', ele faz uma reflexão acerca dos diversos caminhos percorridos no cinema nacional. Quero apontar aqui duas reflexões que fundamentam a nossa inquietação neste artigo.

Ao conectar os fios da distopia com matriz urbana dos anos 2000 aos filmes mais inventivos dos anos 2010, sugerimos uma mudança de abordagem. Eduardo ressaltava em seu texto que “se a geração surgida após 2005 teve uma bandeira, ela não foi política e social pelas escolhas dos assuntos, mas bandeiras ou paradigmas acima de tudo estéticos e narrativos” (2018, p. 588). Logo na sequência, o autor indaga quais serão os caminhos a seguir por essa geração, tendo em vista uma “cinematografia de tradição autoral majoritariamente realista, calcada na representação de aspectos da realidade?” (*Ibid.*).

O que Eduardo parece indagar é como uma geração pós-retomada poderia conectar o apetite por mudanças estéticas e narrativas que rompam com o paradigma realista/naturalista, mas dê continuidade à vertente crítica política que fundamenta a tradição no cinema brasileiro autoral.

Este estudo parte do interesse em compreender as novas feições que estão moldando as narrativas e os desejos estéticos postos em circulação pelo cinema contemporâneo brasileiro. Os filmes recusam a representação realista/naturalista e aderem à sua face mais artificial, impondo-se no cenário nacional como um caminho de invenção e perpetuação das estratégias narrativas que constituem a história dos gêneros cinematográficos. Sendo assim, acreditamos que um diálogo com a *ficção científica* e com o período do cinema brasileiro do final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 – mais notadamente os filmes que o crítico Jairo Ferreira chamou de *cinema de invenção* – foi a marca forte que veio renovar os procedimentos estéticos na filmografia nacional, e que passou a refletir, no campo do imaginário, a vertiginosa

desorientação que afeta parte da população brasileira em sua experiência cotidiana de viver em um país em crise.

Enquanto marco historiográfico, sugiro o filme *Branco Sai, Preto fica*, de Adirley Queirós, lançado na Mostra de Cinema de Tiradentes em 2014, festival emblemático na constituição de uma nova geração de realizadores que se convencionou chamar de *novíssimo cinema brasileiro*¹. No mesmo ano, o filme foi exibido e premiado no 47 Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, um dos festivais mais tradicionais do Brasil. De certa forma, *Branco Sai, Preto fica*, aponta para o interesse maior em nosso estudo justamente por se encontrar na região fronteira, ambígua e incerta que acompanha os marcos e os períodos de transição. Nesse sentido, partimos da interconexão entre a dimensão político-histórica do tempo contemporâneo aos filmes em seu contexto de produção, e a centralidade da dimensão fabular e artificial nos modos de narrar e encenar que esses filmes suscitam. Optamos por abordar essa relação a partir da perspectiva histórica e poética do gênero de ficção científica.

Ao lado de *Branco Sai, Preto Fica*, também estavam sendo lançados no mesmo ano os filmes *Batguano* (2014), de Tavinho Teixeira, *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedroso e *A misteriosa morte de Pérola* (2014), de Guto Parente. Outros filmes como *Nascemos hoje, quando o céu estava carregado de ferro e veneno* (2013), de Juliana Rojas e Marco Dutra, *Medo do Escuro* (2015), de Ivo Lopes Araújo, e *A Seita* (2015), de André Antônio, também foram exibidos em um período próximo. São filmes sintomáticos no que se refere à trajetória de alguns realizadores e coletivos que atravessaram os principais debates acerca deste novo cinema brasileiro. Também traziam consigo fortes evidências de uma linha de força que passaria a tomar consistência nos debates e em outros filmes que estavam por surgir: uma mutação subjetiva que criou as condições sensíveis e materiais para que o artifício estético e o gesto da fabulação pudessem vir à tona como desejo e possibilidade. Nesse movimento, um forte diálogo com a ficção científica enquanto gênero, história e poética foi requerido e tensionado.

Buscaremos ao longo deste artigo tecer algumas reflexões mais panorâmicas que visam lançar luz a uma série de filmes brasileiros que não se compõe como um conjunto fixo, um movimento, um projeto articulado. Mas sim uma tendência que se fez notar na última década em filmes surgidos dos mais variados contextos de produção, e que apontaram para o *cinema de invenção* como uma espécie de matriz fundamental do cinema brasileiro em sua busca por ousadia estética e invenção formal e narrativa.

¹ Não pretendemos aprofundar o debate e levantar os problemas dessa expressão, mas apenas partir dela para situar o conjunto de filmes e realizadores que surgem dentro de um contexto de produção independente e autoral, em grande parte fora do eixo Rio-São Paulo, e que se diferencia do chamado *cinema de retomada* e de suas formas e mecanismos de produção.

Mais especificamente, dois filmes serão analisados neste artigo como forma de apontar questões que estamos investigando de forma mais ampla no cenário do cinema brasileiro e que são evidentes nestes filmes: *Branco sai, preto fica* (2014, DF) e *Era uma vez Brasília* (2017, DF), ambos dirigidos por Adirley Queirós. Outros filmes, não serão objetos deste artigo, mas podem ser pensados como constituintes dessa relação intensa que queremos ressaltar entre o gênero de ficção científica e a cinematografia brasileira que se fundamenta na *invenção* como procedimento estético e postura política dos filmes diante do contexto sociocultural brasileiro: *Batguano*, de Tavinho Teixeira (2014, PB); *Sol Alegria*, de Tavinho Teixeira (2018, PB); *Tremor Iê*, de Lívia de Paiva e Elena Meirelles (2019, CE) *Calma*, de Rafael Simões (2018, RJ); *Chico*, de Irmãos Carvalho (2017, RJ); *Relatos Tecnopobres*, João Batista Silva (2019, GO); *República*, de Grace Passô (2020, SP); *Baptista Virou Máquina*, de Carlos Dowling (2011, PB); *Medo do Escuro*, de Ivo Lopes Araújo (2015, CE); *A seita*, de André Antonio (2015, PE).

O que este conjunto de filmes nos sugere é a possibilidade de invenção inerente ao campo de um gênero narrativo e o seu potencial de transgressão em uma determinada ordem simbólica, levando em conta a questão do contexto sociocultural e os circuitos nos quais as obras trafegam. Ao abrir espaço para o campo da fabulação, filmes como *Medo do Escuro*, *Era uma vez Brasília* e *Tremor Iê* emergem como um mapeamento do imaginário disruptivo e tornam possíveis uma subversão dentro de uma ordem política reconhecível como uma analogia direta de um país que sofreu abalos sísmicos em seu cenário político institucional nos últimos anos, refletindo e intensificando uma onda de ascensão da extrema-direita percebida em vários países no mundo.

Nesses filmes, a opacidade e a transparência do discurso fílmico estão sempre em disputa, num complexo jogo de relações que mantém o espectador sempre em suspensão, na fronteira entre a identificação emocional com os personagens dentro da diegese fílmica e uma percepção mais aguçada sobre as marcas discursivas que impulsionam a própria estrutura narrativa e enfatizam o seu aparato conceitual.

Ressaltamos, então, que o nosso intuito central neste trabalho não é mapear as recorrências do gênero na cinematografia contemporânea nacional, mas sim partir de um conjunto de filmes para refletir com eles esse atual momento de nossa cinematografia. Acreditamos que esses filmes dão continuidade a uma perspectiva crítica e eminentemente política que perpassa a trajetória do cinema brasileiro em seus modos de produção mais distantes do modelo industrial.

A ficção científica no Brasil e uma suposição

As bases para uma historiografia dos filmes de ficção científica no cinema brasileiro só foi possível com a tese do pesquisador Alfredo Suppia, em 2007: *Limite de Alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*. O seu estudo é amplo no sentido de destacar um repertório fílmico e estabelecer as relações de cada filme com o seu entendimento de como o gênero se estabelece na experiência narrativa, a partir da recorrência de temas e iconografias que atravessam a ficção científica.

Gostaria de pensar algumas implicações socioculturais e rituais no diálogo com o gênero, em uma cinematografia que não tem uma indústria consolidada que pudesse dar suporte à realização de filmes de ficção científica, e por isso, não estabelece uma tradição e nem uma rotina de exibição e debate em torno desses filmes.

Quando a crítica literária norte-americana M. Elizabeth Ginway escreve o seu livro sobre a literatura do gênero no Brasil – *Ficção científica brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro* (2005) –, ela ressalta o preconceito cultural que os intelectuais brasileiros parecem nutrir pelo gênero. Ao pesquisar os poucos trabalhos pioneiros na área, a autora pontua apenas dois escritores/estudiosos que se empenharam em discutir com profundidade o gênero na literatura: Roberto de Sousa Causo, com seu livro *Fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950* (2003), e Bráulio Tavares com o livro *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica* (2005).

Tendo em vista que as possibilidades narrativas de tecer mundos fantásticos são mais vastas no campo da literatura do que no cinema (levando em conta as dificuldades materiais inerentes a cada meio em questão), é de se esperar um cenário ainda mais árido e incipiente quando pensamos a partir da cinematografia nacional, tanto do ponto de vista de produção, como de crítica. Nesse sentido, Alfredo Suppia – em diálogo com Ginway – também parte de um pressuposto no qual o gênero é visto como algo estranho na historiografia cinematográfica brasileira, uma espécie de ideia fora de lugar (em referência ao ensaio de crítica literária de Roberto Schwarz²). Nesse sentido,

² As *ideias fora do lugar* é um ensaio escrito por Roberto Schwarz e publicado no Brasil em 1973. O ensaio desenvolve uma tese a partir da obra *As memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Schwarz analisa a forma como Machado de Assis expõe uma contradição fundamental na constituição do pensamento intelectual brasileiro no final do século XIX. Segundo sua análise, através do recurso da ironia e de outros procedimentos formais, Machado revela a condição contraditória entre a estrutura econômica e social do Brasil e o discurso liberal europeu adotado por grande parte dos intelectuais do período.

a intelectualidade brasileira e seu viés nacionalista se afastou de uma perspectiva crítica do gênero, por acreditar que a ficção científica seria um gênero estritamente estrangeiro, mais especificamente norte-americano. Logo, as obras do gênero não teriam interesse para a cultura brasileira por se atrelarem ao viés mercadológico da indústria cultural e à sua ideologia imperialista.

Nesse mesmo pensamento, na perspectiva da comunidade 'global' do gênero, a ficção científica no Brasil seria improvável, justamente porque a estrutura econômica industrial/nacional não poderia criar as condições para um gênero voltado para o futuro, para as inovações tecnológicas, para a exploração espacial e as descobertas científicas mais contemporâneas.

Mas não é a improbabilidade que move a imaginação científica em torno de terrenos desconhecidos e que revela a limitação do pensamento humano diante da aleatoriedade dos processos que modificam os sistemas dinâmicos e lhes abrem para o caos?

Supomos, então, que a ficção científica e seu caráter insólito e ambíguo, sua poética da incerteza, e sua busca pelo desconhecido se fortalece no momento mesmo em que se afasta de seu núcleo mais codificado, mais reconhecível. Essa suposta condição de que a ficção científica no Brasil seja uma ideia fora do lugar poderia, assim, ser um lugar propício à elaboração de poéticas contra-hegemônicas, ativando um elo de alta intensidade, com um potencial crítico e subversivo em suas possibilidades de provocar fricções de sentidos e suscitar curtos-circuitos dentro dos paradigmas estéticos mais aceitos e legitimados.

Por uma *ficção científica de invenção*

No cinema brasileiro e dentro de um panorama que leve em consideração os filmes a partir do gênero de ficção científica, o período que configura o *cinema de invenção*³ nos aparece como um ponto de ancoragem e diálogo mais forte com os filmes

³*Cinema de invenção* é o título do livro do crítico e cineasta paulista Jairo Ferreira. Publicado originalmente em 1986, trata-se de um livro que procura inventariar os filmes e os realizadores brasileiros que foram agrupados em torno do termo 'cinema marginal'. Ferreira propõe investigar a postura experimental que atravessa esses filmes, lançando luz aos seus processos de invenção e às posturas críticas e transgressoras dos cineastas que se destacaram no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Não se trata de um livro com preocupações acadêmicas ou com distanciamentos teóricos/analíticos. Ferreira assume uma postura de 'dentro', colocando-se como um artista e pensador engajado nos processos subjetivos e sociais que emergem a partir do experimentalismo nas artes. Na composição de seu livro, ele recorre à repercussão dos filmes no cenário do jornalismo cultural e da crítica; trechos de entrevistas dos próprios realizadores; relatos pessoais de sua experiência assistindo aos filmes em

estudados. Filmes como *O Jardim das Espumas* (1970), de Luiz Rosemberg Filho, e *Hitler do 3º mundo* (1968), de José Agrippino de Paula, surgem como obras reveladoras de uma sensibilidade distópica que emerge nesse contexto de produção entre o final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 e que reverbera nos filmes do gênero realizados na década de 2010. Daquele período, marcado por turbulências políticas e sociais, sobretudo com a ditadura que se instaura no país após o golpe civil-militar de 1964, esses filmes ecoam um momento traumático na história do Brasil e mostram como o campo estético reagiu a uma política de repressão e censura.

Ao recompor a história do cinema de ficção científica no Brasil, Alfredo Suppia (2013) sugere uma bifurcação que separa os filmes em duas correntes principais. Ele se utiliza de uma consideração do pesquisador José Mário Ortiz Ramos⁴ que percebia a viabilidade do sistema de gêneros narrativo no Brasil principalmente levando em conta dois macrogêneros: o melodrama e a comédia. Uma das correntes de Suppia, a mais explorada em seu potencial de sedução do público, estaria voltada em particular para o gênero da comédia, com suas estratégias de pastiche, paródia e citações aos filmes mais populares do cinema hollywoodiano. São filmes com enredos mais simplistas e com uma iconografia claramente reconhecível. A outra via, com menos filmes e menor visibilidade junto ao público, estaria mais próxima de um tratamento dramático do gênero.

Alfredo Suppia sintetiza essa bifurcação ao se referir ao gênero dentro de uma distinção de ordem mais geral proposta por Ismail Xavier em seu livro *Alegorias do Subdesenvolvimento* (2012), que propõe os termos *lúdico-carnavalesco* e *sério-dramático* para distinguir as duas vertentes de maior força no cinema brasileiro que compreende o panorama de estudos na obra de Xavier, tendo como recorte os filmes realizados entre 1967 e 1970 (SUPPIA, 2013, p. 317).

Em nosso estudo, essa distinção nos faz perceber como os filmes mais recentes lidam com essas duas abordagens. Ao se afastar das convenções genéricas no sentido mais *reconhecível*, os filmes criam narrativas multifacetadas em que podem de fato colocar diferentes sistemas em relação, algo que está ligado à dimensão antropofágica própria do *cinema de invenção*. Porém, mesmo nesse jogo de citações e de ruptura propostas, um certo tom predominante vai se acentuando ao longo de cada filme, como se fosse uma condição de base, uma filiação má comportada a um desses macrogêneros que ficam mais evidentes a partir desses termos propostos por Xavier.

sessões públicas ou no âmbito afetivo onde se evidencia a sua relação com os realizadores e a sua proximidade com os processos criativos.

⁴ RAMOS, José Mário Ortiz. "A questão do gênero no cinema brasileiro", *Revista USP*, p. 111.

O lúdico-carnavalesco, que impera na postura de deboche e de avacalho em grande parte dos filmes e dos personagens 'marginais', convive com o aspecto sério-dramático, no sentido dos filmes que impõem uma abordagem mais séria e sóbria dos temas propostos. Essa convivência é o que gera o teor crítico-político dos filmes, ao estabelecer uma zona comum onde temas políticos e dilemas sociais de enorme complexidade podem evidenciar um estado anárquico de graça capaz de ativar processos políticos ligados à transgressão das convenções vigentes (estéticas e comportamentais) e à abertura radical para a expressão de subjetividades desviantes. Nesse percurso há uma dinâmica muito rápida em alguns dos filmes que trocam de polos em cenas praticamente contíguas, mas não radicalizam os seus pressupostos, mantendo-se em uma linha mais reconhecível – nesse sentido, os filmes de Tavinho Teixeira⁵, *Sol Alegria* e *Batguano*, podem ser lidos como um *lúdico-carnavalesco dramático*, e os filmes de Adirley Queirós como sendo *sério-dramático carnavalesco*.

Porém, o que nos parece mais proveitoso nesse gesto de escavação arqueológica do gênero em seu percurso na cinematografia brasileira não é uma distinção entre o tom e a abordagem (cômico ou dramático), mas sim a própria noção do cinema de invenção. A retomada dessa abordagem de Jairo Ferreira para pensarmos uma distinção do gênero em sua configuração atual pode ser mais precisa e proveitosa do que as concepções mais usuais de cinema experimental, de autor, ou cinema independente.

Uma *ficção científica de invenção*, ou uma *ficção científica em estado de invenção*, estaria mais ligada às estratégias de radicalização e à contundência crítica, que se proliferam na relação dos filmes com as normas instituídas, sejam estas no que se refere a um sistema de gêneros narrativos, ou de forma mais ampla, ao *status quo* vigente. Ressaltamos, porém, que não se trata também de mover o conceito de *invenção* como um manancial de efeitos e de estratégias narrativas e estéticas já fixados nos

⁵ Tavinho Teixeira – ator, performer e diretor paraibano – se destacou no cenário do cinema brasileiro ao longo da década de 2010 justamente pelo caráter debochado de seus filmes distópicos. Pontuamos duas de suas produções em longa-metragem que tiveram mais destaque na crítica e na circulação por festivais: *Batguano* (2014) e *Sol Alegria* (2018). Aqui, sugerimos que ambos os filmes fazem parte de um mesmo projeto narrativo e estético, e, por isso, nos referimos a eles como um díptico. Em ambos os casos, a trama e os personagens se constituem a partir de um tom farsesco, claramente associado à uma postura do avacalho e do riso em seu potencial transgressor. Há alusões ao circo, ao teatro de variedades, às personagens caricaturais e à própria dimensão da festa e da busca do prazer em seu potencial liberador e anárquico. Por isso, fazem claramente parte da vertente lúdico-carnavalesca proposta por Ismail Xavier. Porém, em ambos os filmes, há situações dramáticas tão intensas e reveladoras sobre o tom geral de cada filme que nos parece uma contradição a essa postura mais evidente. Os personagens então revelam uma propensão à melancolia e aos traumas subjetivos e históricos que acabam por enfatizar um tom sério-dramático que aponta para uma diluição da fronteira proposta por Ismail Xavier e suas distintas categorias de análise.

filmes e dentro de um período histórico determinado. Mas sim criar elos entre os filmes para liberar o potencial de transgressão que permanece como um norte estético em uma cinematografia que se quer ousada e comprometida com o seu contexto de produção.

Enquanto campo semântico, a *invenção* também se liga a um processo de engenharia que desmonta peças distintas na construção de novos instrumentos. Em nosso uso, queremos aludir à sua dimensão precária, provisória, instável, mas que possa garantir o seu funcionamento pragmático, o seu grau de adaptabilidade. No cinema, pensamos sobretudo nas estratégias da direção de arte em concretizar uma ambiência narrativa e construir uma iconografia que remete ao gênero. Essa condição instável gera o efeito ambíguo no qual o objeto inventado traz consigo também o seu uso convencional, corriqueiro.

O objeto é detonador do imaginário e gera as condições ideais para suscitar a aderência de sua nova proposta dentro de um uso narrativo ficcional, mas mantém a percepção material de seu uso em deslocamento, o que atua para intensificar o efeito de *estranhamento*. Um artefato criado que desnaturaliza seu uso corrente e que serve como um portal para a ficção em processo, que cria um salto interno na diegese, assegurando o seu potencial de engajamento narrativo. Seria uma primeira instância, uma base de composição. Uma estética da gambiarra.

A pesquisadora e diretora de arte lomana Rocha aponta para um uso criativo que o cinema brasileiro contemporâneo vem fazendo dessa estética, principalmente em seu caráter mais independente. Ela pontua como artistas brasileiros em diferentes meios e períodos históricos recorreram à gambiarra como um modo de produção – e uma afirmação conceitual – que esteja aliado a uma postura política de transgressão e a uma identidade nacional brasileira. “A questão da gambiarra envolve temas como o desenho de artefatos, o resgate da função social do design, a problemática do lixo, o contexto das idiosincrasias e das necessidades específicas, e a identidade da cultura material brasileira” (ROCHA, 2017, p. 3).

A disseminação do conceito e seus usos potenciais remete aos *Parangolés* de Hélio Oiticica e à sua defesa da adversidade como condição que gera no artista a sua postura opositora diante de tudo que está instituído, político, social e artisticamente. Também remete às justaposições e bricolagens entre bordado, metais, colheres, botões e garrafas de plásticos – dentre outros utensílios – na obra de Arthur Bispo do Rosário, que propõe uma cartografia dos objetos dispersos em um país à deriva. No cinema, estaria mais ligado aos usos alegóricos em filmes do Cinema Novo e do Cinema Marginal e, de forma mais ampla, a toda uma tradição do cinema de baixo custo, do cinema de guerrilha.

Mais do que um conceito, a estética da gambiarra é uma prática que, a partir de um uso inventivo e consciente, aponta para a materialidade da invenção como um meio de provocar questões ligadas à sua própria condição de existência.

Os recursos 'gambiarrísticos' vem se mostrando como alternativas interessantes para o diretor e o departamento de arte transpor ideias de forma poética, criativa e funcional, num contexto de poucos orçamentos, equipe reduzida, tempo apertado. Se configurando ainda como uma forma consciente de evidenciar uma estética do artifício (*Ibid.*, p. 5).

A estética da gambiarra e as soluções práticas abertas pelos usos não convencionais dos objetos e aparatos técnicos criam as condições para que a fabulação possa ampliar os quadros imaginativos do gênero no cinema, ao entrar em contato com condições de realização mais periféricas e improváveis. O cinema de ficção científica de invenção age de forma processual e aberta ao demandar no espectador a mesma postura de apreensão e subversão dos códigos que compõem a iconografia e poética do gênero. Nesta perspectiva, um *container* torna-se uma nave espacial sem deixar de ser *container* (*Branco Sai, Preto Fica*), assim como a banana torna-se uma valiosa moeda corrente sem deixar de ser uma fruta (*Batguano*), e a cabeceira de uma cama se transforma no leme de um navio sem deixar de fazer referência ao seu uso enquanto cama (*Inferminho*).

Outro conceito que lança luz aos procedimentos utilizados na ficção científica de invenção e que nos foi sugerida por um artigo do pesquisador Alfredo Suppia (2016) é a estética *lo-fi*. Distante da alta tecnologia e dos efeitos especiais que são marcas distintivas do gênero em seu caráter mais industrial, os filmes brasileiros fazem uso inventivo de equipamentos de baixo custo que possam materializar na imagem e no som a textura e o ruído de sua condição precária. Alguns filmes radicalizam esse procedimento e tornam-se investigações formais sobre a materialidade *lo-fi* e seus significados contextuais e simbólicos. *A misteriosa morte de Pérola* (2014), de Guto Parente – filmado inteiramente por uma câmera DSLR que foi operada pelo próprio diretor – traz em sua narrativa a história de um fantasma que se manifesta também pela textura da imagem em baixa resolução. O curta-metragem *Nascemos hoje, quando o céu estava carregado de ferro e veneno* (2013), de Juliana Rojas e Marco Dutra, emula a estética VHS em um filme musical de ficção científica que brinca com o seu caráter nostálgico e romântico. E o longa-metragem *Medo do Escuro* (2015), de Ivo Lopes Araújo, filmado com películas vencidas de rolo 16mm, carrega de sujeira e ruído todo a experiência fílmica que revela o centro de Fortaleza como um lugar pós-apocalíptico ao

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

som de uma performance musical tocada ao vivo com forte diálogo com a estética punk-eletrônica.

O conceito *lo-fi* surge no contexto da produção musical e remete ao aspecto 'ruidoso' e 'áspero' da gravação de músicas que aconteceriam em estúdios caseiros e com equipamentos de baixa fidelidade (*low fidelity*) sonora. O termo foi cunhado pelo DJ William Berger e também alude à produção de artistas independentes que não se curvaram diante dos imperativos da indústria fonográfica e se fortaleceram a partir de circuitos mais alternativos. Suppia (2016, p. 12) nota que em seu uso recente para definir o subgênero de ficção científica esse aspecto caseiro e precário não deve necessariamente ser levado em conta, pois filmes como *O Lagosta* (2016), de Yorgos Lanthimos, *Sob a Pele* (2013) de Jonathan Glazer, e *Não me Abandone Jamais* (2010) de Mark Romanek, possuem acabamento bastante sofisticado dentro dos parâmetros da indústria audiovisual. Por isso o autor recusa que a categoria se refira apenas a uma questão orçamentária e propõe outras características mais perceptíveis na estética e na construção narrativa dos filmes por ele analisados.

Nesse sentido, Suppia propõe seis aspectos presentes nessas produções. Os filmes teriam (1) “uma certa independência em relação às necessidades de grandes orçamentos”, podendo variar em graus distintos e em modelos de produção mais ou menos ligados à lógica industrial em seus diversos contextos; (2) não se referem ao ruído ou precariedade de uma gravação sonora, mas fazem

menção a um paradigma analógico em oposição a uma eventual hegemonia digital na cultura contemporânea”, o que revela um apreço ao “retrô” – aludindo a (sic) própria concepção do gênero com um termo dos anos 80 – e aos “filmes de nostalgia” discutidos por Frederic Jameson (2000, p. 46-47).

(3) seriam filmes intimamente ligados ao ‘*estranhamento cognitivo*’, como proposto por Darko Suvin (1979), em especial contaminados por um “presente *in extremis*, como se nossa capacidade especulativa estivesse atualmente comprometida pelo próprio estranhamento causado pelos tempos atuais” (SUPPIA, 2016, p. 316); (4) a ação narrativa fica em segundo plano, pois a ênfase desses filmes está na “atmosfera” e (5) na “reatividade subjetiva de seus personagens à atmosfera construída pela narrativa”; e por fim Suppia destaca (6) o aspecto “realista destes filmes em um sentido lato, porém variável em termos de filiação formal, estética ou ideológica” (p. 316-7).

Mesmo se tratando de uma categoria nascente e com poucos desdobramentos conceituais, as características apontadas por Suppia aparecem de forma mais ou menos

visível em diversos outros filmes brasileiros da década 2010 que dialogam com o gênero, mas, nesse caso, sugerimos uma tensão maior com a escassez de recursos econômicos, diferente de seu uso mais geral em outras cinematografias pelo mundo.

Ficção visionária e descolonização do imaginário

Em graus distintos, podemos afirmar que os filmes de nosso conjunto fazem alusão ao campo político-social brasileiro e, nos casos mais recentes, se colocam como reação ao golpe de 2016 e à onda neoconservadora que põe em risco a democracia e os direitos de liberdades civis de grande parcela da população brasileira, notadamente, a população negra e periférica, LGBTQIA+ e os povos originários. Filmes como *Era uma Vez Brasília* (Adirley Queiróz, 2017), *Sol Alegria* (Tavinho Teixeira, 2018), *Tremor lê* (Lívia de Paula e Elena Meirelles, 2019), *Plano Controle* (Juliana Antunes, 2018) e *Chico* (Irmãos Carvalho, 2017) internalizam situações de combate contra a ordem política representada em suas narrativas, ou fazem alusão direta aos fatos que marcaram a recente história da política brasileira. No entanto, essa reação não se restringe a uma tensão representacional ou aos recursos narrativos que busquem instaurar uma ilusão de realidade na experiência fílmica, mas justamente a partir da torção artificial e da desfiguração do pacto realista, algo que é possibilitado pela matriz e poética da ficção científica.

Dito isso, gostaríamos de ressaltar a perspectiva da *ficção visionária* que pode se abrir a partir destes filmes.

Ao relatar o processo de feitura de uma antologia de contos da escritora de ficção científica Octavia Butler⁶ – referência seminal para os estudos do gênero, principalmente a partir de uma perspectiva feminista e afrofuturista –, a educadora e poeta norte-americana Walidah Imarisha se refere ao termo *ficção visionária* como um norte que busca as potencialidades políticas inerentes ao gênero e sua contribuição aos movimentos por justiça social.

Eu propus o termo ‘ficção visionária’ (*visionary fiction*) para abranger os modos de criação entre gêneros literários fantásticos que nos ajudam a elaborar novos mundos. Esse termo nos lembra de sermos completamente irrealistas em nossas organizações, porque é somente por meio da imaginação acerca do assim chamado impossível que

⁶ Trata-se da antologia ‘Octavia’s Brood: Science Fiction Stories From Social Justice Movements’ (2015).

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

podemos começar a concretamente construí-lo. Quando liberamos nossas imaginações, questionamos tudo. Reconhecemos que nada disto é fixo, que é tudo poeira estelar, e que nós temos a força para moldá-lo do modo que o fizemos. Para parafrasear Arundhati Roy: outros mundos não apenas são possíveis, mas estão vindos – e já podemos ouvi-los respirar. É por isso que a descolonização da imaginação é o mais perigoso e subversivo de todos os processos de descolonização (2016, p. 4).

Imarisha se coloca enquanto 'abolicionista prisional' e reflete como a articulação política deve fazer uso constante das práticas imaginativas advindas do gênero para propor novos quadros de luta e horizontes que possam apontar para uma sociedade mais justa. O que está colado em sua perspectiva visionária é a necessidade de que as fabulações do gênero estejam em contato com as lutas dos povos oprimidos e marginalizados, "especialmente [o]s que vivem identidades e eixos de opressão interseccionais" (*Ibid.*, p. 7). A sua busca é por alargar o campo de possibilidades e vias de acesso a um futuro imaginado que possa vir a agenciar lutas e práticas decoloniais, liberando a passagem entre um imaginário utópico e um real em constante transformação.

Mesmo reconhecendo que a questão da utopia atravessa a história do gênero em diversas perspectivas, a defesa da autora de uma ficção visionária – com sua inclinação própria à emergência das lutas de novos sujeitos históricos no contexto atual – acaba por mover e renovar as possibilidades políticas que atravessam a utopia, historicamente tão marcada pelos relatos de exploração e expedições coloniais. Algo a ser notado nesta perspectiva da ficção visionária é como a dimensão utópica se apresenta mesmo em narrativas que representam um mundo em colapso social, em distopia.

Nesse sentido, a perspectiva visionária proposta por Imarisha não pretende excluir as tensões sociais e a complexidade de um mundo em crise em prol de uma utopia de viés fantasioso ou idealista. A sua concepção está mais ligada aos quadros imaginativos que apontam para transformações dentro da sociedade a partir de uma modificação radical das estruturas de poder e do engajamento dos povos oprimidos na luta por melhores condições de vida. Ela complementa:

As pessoas que contribuíram com *Octavia's Brood*, e as visionárias que vieram antes delas, requerem que olhemos as gentes marginalizadas não como vítimas, mas como líderes, reconhecendo que sua habilidade em viver fora de sistemas aceitáveis é essencial para a criação de novos e

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
**Cinema
e Audiovisual**

justos mundos. Quando fazemos isso, deparamo-nos não apenas com reformas parciais, mas com liberação total. E a ficção científica é o único gênero literário que nos permite questionar, problematizar, e re-conceber tudo de uma só vez (*Ibid.*, p. 6).

Sendo a ficção visionária voltada para os aspectos potencialmente políticos das obras de ficção científica, a sua emergência em contextos de opressão nos parece o aspecto fundamental de investigação. Nesse sentido, refletir sobre a problemática do gênero a partir de uma perspectiva decolonial já evidencia seus pressupostos políticos, pois reflete os anseios e os desejos postos em circulação por quem se posiciona a partir das falhas e das mazelas provocadas pelo sistema político vigente.

A partir dessa posição, o gênero seria um espaço possível de transgressão e um laboratório de experimentação de ideias capazes de influenciar a prática das lutas em gestação e as concepções acerca do sistema sócio-político que imperam em determinados momentos históricos.

A perspectiva antidistópica em *Branco Sai*, *Preto Fica* e *Era uma Vez Brasília*

Para além da iconografia recorrente no gênero da ficção científica, os filmes brasileiros da última década também dialogaram fortemente com os enredos típicos do gênero, principalmente no que se refere às distopias. Nesse caso, propomos aqui uma análise dos filmes *Branco Sai*, *Preto Fica* e *Era uma vez Brasília*, sugerindo uma possibilidade de investigação narrativa que possa evidenciar um imaginário comum que atravessou os diversos filmes de nosso panorama. Neste sentido, a (re)invenção do cinema brasileiro através do gênero veio enfatizar uma *sensibilidade distópica* que emergiu no contexto político-social brasileiro, mas não simplesmente para apontar a dissolução de um país em crise, mas sim para buscar um posicionamento crítico inerente às suas invenções formais.

É no desencanto de um modelo de progresso falido em suas possibilidades de inventar uma comunidade que algo deve morrer para que o novo surja, novas articulações no âmbito da linguagem, novas temporalidades a compor uma narrativa. São filmes distópicos, mas que apontam para uma “utopia de linguagem” (SERAPHICO, 2015), como sugere o cineasta Adirley Queirós ao se referir ao seu filme *Branco Sai*, *Preto fica*.

Essa dupla concepção de *utopia/distopia* permeia grande parte da reflexão sobre a ficção científica e suas (im)possibilidades de projetar um futuro que não esteja atrelado a um tempo presente. João Camillo Penna (2008), em artigo sobre as máquinas utópicas e distópicas, retoma uma das teses que Frederic Jameson desenvolve em seu livro *As Arqueologias do futuro* (2009), onde Jameson vai refletir sobre o gênero enquanto “uma via de acesso indireto e analógico ao presente”. Penna continua: “logo, o que a ficção científica produz não é uma tentativa de representar o futuro, e sim ‘transformar o nosso presente em um passado determinado de algo por vir’⁷” (PENNA, 2008, p. 194).

Ao se debruçar sobre o filme *Branco Sai, Preto Fica*, a pesquisadora Cláudia Mesquita faz uma síntese entre os futuros projetados pelas narrativas de ficção científica e a experiência subjetiva dos socialmente desamparados, que vivem em permanente estado de insegurança como uma consequência de um sistema econômico que gera e regula a precarização da vida. Este seria um dos traços do *presentismo*, no qual o “presente se impõe como único horizonte” (MESQUITA, 2017, p. 92).

Ampliando a discussão para além do filme, vemos que em Cláudia Mesquita o poder de invenção cinematográfica pode efetivamente liberar as potências de um futuro por vir ao gerar uma ação mobilizadora que abra os horizontes de um *presentismo* estagnante. Em Frederic Jameson, na leitura proposta por João Camillo Penna, “o futuro representado na ficção científica revela a profunda pobreza de nosso presente, provando assim a nossa incapacidade de imaginar um futuro de fato diferente” (PENNA, 2008, p. 194).

Esse debate nos sugere um bom ponto de análise para os filmes que compõem o nosso estudo, pois se *Branco Sai, Preto Fica* incorpora na diegese da narrativa o gesto da ação mobilizadora (revolucionária?), o mesmo não acontece em outros filmes, que parecem apostar muito mais na representação da estagnação do presente como a negação de um clímax que aponte para uma real transformação ou catarse coletiva (caso de *Era uma vez Brasília*, filme seguinte de Adirley Queirós). Pensamos nesse paradoxo pois as narrativas distópicas que emergiram no cinema brasileiro podem também trazer consigo uma crítica mais incisiva ao mito do progresso e poderiam renovar a utopia enquanto diretriz política capaz de agenciar ações concretas no presente.

⁷ Frederic Jameson, *Progress Versus Utopia, or: Can We Imagine the Future*. In: *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Londres/New York: Verso, 2005. p.288.

É dessa forma, no campo do imaginário e da fabulação, das maquinações simbólicas de um contrapoder emergente, que *Branco Sai, Preto fica* age como filme-militante e subversivo.

Em *Branco Sai, Preto Fica*, o gesto utópico é bastante evidente em sua própria diegese. A trama do filme se articula lentamente em torno de uma operação de ataque que visa construir uma bomba sonora que seja capaz de explodir o Distrito Federal de Brasília. As metáforas e conotações simbólicas do gesto só podem ser apreendidas ao incorporar na trama da narrativa alguns fatos reais que criam densidade ao gesto.

Como sabemos, os filmes do gênero de Adirley Queirós se constituem numa zona híbrida entre o documental e a ficção, através de um processo de criação que ele mesmo denomina como *etnografia da ficção*⁸. Assim, sabemos que os personagens principais do filme são interpretados por moradores de Ceilândia, região periférica de Brasília e lugar onde vive o próprio realizador. E em *Branco Sai, Preto Fica*, o fato detonador de toda a fabulação narrativa será exposto pelos personagens/moradores que foram vítimas do racismo de uma operação policial nos anos 1980 na mesma localidade. Uma operação policial interrompeu um baile de *black music* e espancou os moradores que estavam na festa após gritar a frase que veio a ser usada como título do filme. Marquim, um dos protagonistas do filme, nos relata esse fato logo no início.

Em entrevista sobre o processo criativo do filme, Adirley Queirós relata que a provocação de fazer um filme de vingança veio dos próprios atores que não queriam ser representados apenas como vítimas do Estado e das operações policiais. O imaginário do gênero de ficção científica no cinema, com os seus heróis solitários, suas tramas de esperança e suas cenas catárticas de ação física, certamente influenciou nessa decisão.

No final do filme, antes da bomba sonora ser acionada, há uma cena em que Marquim queima os seus vinhos e um sofá num terreno baldio. Algo tem que morrer para que o novo surja, talvez a nostalgia de um passado cheio de promessas, talvez as imagens que carregam consigo a lembrança de um tempo perdido. É mais no plano de uma ação capaz de provocar um acontecimento, ainda que precário, ainda que um gesto incipiente, que o filme adere ao clímax narrativo com a explosão da bomba a destruir o

⁸ Queirós usa esse termo frequentemente para expor o seu método de trabalho. Em entrevista – concedida a Marco Túlio Ulhôa para o volume 5 da revista online *Ideia Design* – ele explica nestes termos: "Os filmes que fiz, até o último que foi exibido, *Era uma vez Brasília*, foram de baixíssimo orçamento. Filmes em que, geralmente, ganho algum edital para documentário. Escrevo como um documentário o processo todo, para captar o recurso. Depois, faço uma coisa que chamo de "etnografia da ficção". Nem sei explicar o que é, não é um conceito, nem uma tese. Trabalho como se fosse um documentário. Às vezes, demora um ou dois anos para ser feito, enquanto a equipe vive com esse dinheiro. É uma equipe muito concisa que faz tudo. Geralmente, são cinco pessoas. Costumo dizer que se a equipe que (*sic*) não cabe dentro de um carro, é um problema. Acredito que a equipe tem que caber em um carro. É entrar no carro e ir embora!" Disponível em: <https://ideiadesign.online/magazinebook/volume-05/futuro-e-imaginario-na-etnografia-da-ficcao-de-adirley-queiros/>. Acesso em: 1 jun. 2023.

plano piloto, transformando-se em um filme catástrofe, um *blockbuster* sem espetáculo, sem efeitos especiais.

Aqui, no campo da fabulação, é possível tecer os fios que conectam a experiência traumática que mutila os corpos dos pobres e negros através da ação repressora de um Estado violento e racista, ao poder de invenção capaz de gestar planos revolucionários e gerir as narrativas que lhes devolvam o poder da ação mobilizadora. Escapando das narrativas que reservam aos pobres os papéis de vítimas em suas clausuras imobilizadoras, o filme se conclui em uma afirmação da força criativa possível de desenhar mundos (os desenhos ao final do filme) e implodir aquilo que lhes impede de agir.

Se em *Branco Sai, Preto Fica* havia uma trama de vingança que se desenhava ao longo da narrativa para culminar em um clímax e em uma catarse possível para populações periféricas e oprimidas historicamente – mesmo no plano do imaginário e no campo do sensível –, *Era uma vez Brasília* extrai sua força no gesto de negação e de recusa em aderir a qualquer narrativa que possa conectar os fatos em uma mesma continuidade. Diante de uma ruptura de tamanha proporção, a força possível e estética do cinema não seria disputar uma narrativa em curso, mas sim suspender – mesmo que momentaneamente – a lógica que garante ao cinismo dos discursos e dos processos políticos seguir existindo em seu equilíbrio aparente.

O filme se passa no “ano zero pós-golpe”, numa referência direta ao golpe parlamentar de 2016 que destituiu a presidenta em exercício Dilma Rousseff. Toda a trama é costurada por trechos sonoros extraídos de contextos reais que revelam gradativamente um processo de *impeachment* em andamento, sendo tecido pelas instâncias jurídicas e políticas que ocupam os centros do poder, episódio recente da história brasileira. No final do processo e do filme, Michel Temer assume a presidência e lança o seu projeto de governo intitulado “ponte para o futuro”, com medidas de ajustes de contas e controle fiscal claramente aliados às elites econômicas e contrários a qualquer perspectiva de melhoria à classe trabalhadora.

A narrativa do filme sofre os abalos do golpe em sua própria estrutura mutilada, incerta, vacilante, desarticulada. Não se trata de narrar o golpe – pois isso já está sendo feito pelas narrativas históricas, pelas narrativas da disputa do poder em curso –, mas sim de assumir radicalmente o golpe como um corte, uma ruptura, um estado de instabilidade que possa revelar a precariedade do discurso que legitima o poder a continuar existindo.

Não se trata apenas de uma revolta contra o golpe de 2016, ou contra a traição de um partido com seus eleitores, ou de uma liderança traída pelos seus aliados. A

revolta é contra todo um pacto continuado ao longo de uma história de exploração e de opressão sobre os povos subjugados pelo poder, pelos interesses das elites dirigentes, pelo racismo estrutural, que funda uma sociedade na base do patriarcado. Diferente da revolta que culmina na explosão em *Branco Sai, Preto Fica*, a revolta em *Era uma vez Brasília* vem de um lugar mais profundo e caótico que só pode ser vislumbrado como um gesto de contemplação de uma catástrofe em andamento.

Neste sentido, o filme mostra que o progresso idealizado em qualquer direção – algo que toca nas diferentes perspectivas ideológicas dos cenários utópicos em construção – só pode se revelar após expor a desordem do mundo e o estado infernal no qual ele se encontra.

O progresso é o elemento central que (des)articula a própria narrativa e que só pode ser mostrado como blocos independentes de imagens/sons, algo que interrompe a circulação pela via dos vínculos da causalidade para promover sentido na ruptura, na fricção e nos intervalos. E a ficção científica se constrói justamente diante de sua improbabilidade, fazendo da escassez dos recursos materiais a sua possibilidade de invenção.

Há uma cena sintomática dessa perspectiva da escassez que comenta o próprio filme em sua condição periférica. Um grupo de personagens aguardam dentro de um carro o momento em que terão que perseguir um outro carro pelas ruas desertas de Ceilândia. Acontece que quando eles precisam começar a perseguição o motor do carro não sustenta a velocidade necessária e eles logo perdem o alvo de vista.

Trata-se de um comentário crítico acerca da impossibilidade material de construir uma cena de perseguição nos moldes narrativos mais convencionais, mas ao mesmo tempo estabelece o critério que permite fazer com que o filme exiba a sua própria *cena de perseguição*. Em outra cena, um carro/sucata cai do céu como se fosse uma nave espacial velha e danificada. Sem possibilidades de uso convencional, será apenas na exibição de sua queda (a partir do extracampo) que algum tipo de impacto visual/sonoro pode ocorrer no espectador para que ele fique imerso no *estranhamento* desse filme que explora as viagens espaço-temporais que constitui o imaginário do gênero a partir de uma geringonça enquiçada. A invenção do artifício é fazer da falha e do detalhe mais prosaico a sua condição de possibilidade de criar um mundo outro, onde o imaginário possa estender as suas redes.

Considerações finais

O que queremos notar nesse conjunto de filmes e reflexões é o caráter excepcional que liga o cinema mais 'independente' que surge de contextos 'periféricos' da cinematografia nacional com um gênero narrativo de pouca evidência em nossa historiografia. Na década de 2010 o diálogo com a ficção científica renovou a perspectiva estético-política do cinema brasileiro ao surgir em contextos de produção com pouca tradição na história do cinema nacional, como apontamos na introdução deste artigo.

Longe de seguir a rotina de um gênero ou a tradição realista/naturalista do cinema brasileiro, estes filmes apontam para um renovado interesse nas estratégias de produção e nos procedimentos criativos que compõem os filmes de caráter mais experimental. Foi nessa articulação entre o imaginário do gênero e a ousadia estética do *cinema de invenção* que a ficção científica tomou corpo no cenário brasileiro e foi capaz de expressar a sensibilidade distópica que emergiu de forma dramática na década passada.

Acreditamos, junto aos filmes, que há um caminho fértil de experimentação a ser percorrido, principalmente levando em conta dois aspectos que se unem nesse desejo de invenção: o gênero da ficção científica que se funda no gesto de especular acerca de outras realidades possíveis, ou seja, o gesto de agenciar futuros outros; e uma retomada de maior fôlego de um contexto histórico do cinema brasileiro (anos 1960 e anos 1970), quando havia um largo debate em que as invenções formais e as experimentações com a linguagem surgiam conectadas aos anseios e desejos de uma transformação nas formas de vida e no potencial desestabilizador da experiência artística.

A partir desse pressuposto, sugerimos que várias possibilidades de análise podem recorrer a este conjunto de filmes e acompanhar os seus desdobramentos nos filmes que virão. Inicialmente, nos concentramos na obra em processo do realizador Adirley Queirós. Quase dez anos após o seu lançamento, acreditamos que *Branco Sai, Preto Fica* já se firma como um filme incontornável para que possamos refletir sobre a postura do cinema brasileiro diante das turbulências sócio-políticas da década passada. A sua reverberação na crítica só atesta este fato. Em relação aos seus novos filmes, foi lançado em 2022 o longa-metragem *Mato Seco em Chamas*, em co-direção com Joana Pimenta. O filme segue nesse caminho de exploração dos códigos do gênero de ficção científica e no desejo de um maior diálogo com os espectadores, apontando um rico percurso ainda a ser trilhado por esse cineasta e por suas parcerias criativas.

Por fim, reafirmamos que o *cinema de invenção*, tal como foi pensando neste artigo, não se trata de um conceito estruturado ou de um parâmetro que possa definir um conjunto acabado de filmes ou de procedimentos específicos. O seu uso em potencial estaria mais ligado à uma ideia de experimentação, à uma sensação de inconformismo e a uma postura crítica diante das imposições do mercado e dos mecanismos de financiamento em grande escala. Seria, talvez, uma utopia possível para o cinema brasileiro, onde o seu potencial de reinvenção só existe no ato de reconhecer a sua própria história.

Referências

- A SEITA. Direção: André Antônio. PE, Brasil: 2015. 70 min. Som. Color. Digital.
- A MISTERIOSA MORTE DE PÉROLA. Direção: Guto Parente. CE, Brasil: 2014. 62 min. Som. Color. Digital.
- BAPTISTA VIROU MÁQUINA. Direção: Carlos Dowling. PB, Brasil: 2011. 50 min. Som. Color. Digital.
- BATGUANO. Direção: Tavinho Teixeira. PB, Brasil: 2014. 74 min. Som. Color. Digital.
- BRASIL S/A. Direção: Marcelo Pedroso. PE, Brasil: 2014. Som. 70 min. Color. Digital.
- BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. DF, Brasil: 2014. 95 min. Som. Color. Digital.
- CALMA. Direção: Rafael Simões. RJ, Brasil: 2018. 30 min. Som. Color. Digital.
- CHICO. Direção: Irmãos Carvalho. RJ, Brasil: 2016. 23 min. Som. Color. Digital.
- EDUARDO, Cleber. O cinema da distopia brasileira. **Contracampo**, n. 52, 2007. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/52/distopia.htm> Acesso em: 1 mai. 2022.
- _____. Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro, Vol. II**. São Paulo: Edições Sesc, p. 566-595, 2018.
- ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós. DF, Brasil: 2017. Som. 99 min. Color. Digital.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. [S. l.]: Editora Limiar, 2000 [1986].
- GINWAY, M. Elizabeth. **Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro**. Tradução: Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.
- HITLER DO 3º MUNDO. Direção: José Agrippino de Paula. SP, Brasil: 1968. 90 min. Som. P&B. 35mm.
- IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o Futuro: usando ficção científica para rever a justiça**. Tradução: Jota Mombaça. [São Paulo]: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.
- JAMESON, Frederic. **Arqueologías del futuro**. Madrid/ES: Ediciones Akal. S. A. 2009.

KOZA, Roger. Las ficciones proféticas del nuevo cine brasileiro. **Con los ojos abiertos**, 11 fev. 2019. Disponível em: <http://www.conlosojosabiertos.com/las-ficciones-profeticas-del-nuevo-cine-brasileno/>. Acesso em: 20 abr. 2022.

LANGER, Jessica. **Postcolonialism and Science Fiction**. New York/USA: Palgrave Macmillan, 2011.

MATO SECO EM CHAMAS. Direção: Adirley Queirós. DF, Brasil: 2022. Som. 153 min. Color. Digital.

MEDO DO ESCURO. Direção: Ivo Lopes Araújo. CE, Brasil: 2015. 62 min. Som. Color. Digital.

MESQUITA, Cláudia. O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em *Branco sai, preto fica*. In: ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando. **Catálogo da Mostra Brasil Distópico realizado na Caixa Cultural**. Rio de Janeiro: Ponte Produções, Caixa Cultural, Mostra Brasil Distópico, 2017.

NASCEMOS HOJE, QUANDO O CÉU ESTAVA CARREGADO DE FERRO E VENENO. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. SP, Brasil: 2013. 20 min. Som. Color. Digital.

O JARDIM DAS ESPUMAS. Direção: Luiz Rosemberg Filho. RJ, Brasil: 1970. 108 min. Som. P&B. 16mm.

PENNA, João Camillo. Máquinas utópicas e distópicas. In. NOVAES, Adatao. **Mutações: Ensaios sobre as novas configurações do mundo**. São Paulo: Agir/Edições Sesc/SP, 2008.

PLANO CONTROLE. Direção: Juliana Antunes. MG, Brasil: 2018. 15 min. Som. Color. Digital.

RELATOS TECNOPOBRES. Direção: João Batista Silva. GO, Brasil: 2019. 13 min. Som. Color. Digital.

ROCHA, Iomana. A Gambiarra e o Alegórico no Cinema Contemporâneo Brasileiro. **Arteriais**, Belém, Ica – UFPA, v. 3, n. 4, p. 60-67, 2017.

REPÚBLICA. Direção: Grace Passô. SP, Brasil: 2020. 15 min. Som. Color. Digital.

SERAPHICO, Amanda. Entrevista com Adirley Queiroz, o historiador do futuro. **Revista Beira**, 19 out. 2015. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/na-manha-do-dia-16-de-setembro-de-2015-tive-um-encontro-via-skype-com-adirley-queiros-para-d2541b63eb28>. Acesso em: 1 mai. 2022.

SOL ALEGRIA. Direção: Tavinho Teixeira. PB, Brasil: 2018. 90 min. Som. Color. Digital.

SUPPIA, Alfredo. **Atmosfera rarefeita: A ficção Científica no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Devir, 2013.

SUPPIA, Alfredo. Cinema de ficção científica lo-fi: uma categoria sob escrutínio. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, Unisinos, v. 18, n. 3, p. 305-318, set-dez 2016.

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

TREMOR IE. Direção: Livia de Paiva e Elena Meirelles. CE, Brasil: 2019. 86 min. Som. Color. Digital.

ULHÔA, Marco Túlio. Futuro e imaginário na etnografia da ficção de Adirley Queirós. **Ideia Design online**, v. 5, [2017]. Disponível em: <https://ideiadesign.online/magazinebook/volume-05/futuro-e-imaginario-na-etnografia-da-ficcao-de-adirley-queiros/>. Acesso em: 19 jun. 2023.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido em: 05/03/2023. Rodada 1: Revisor A 04/04/2023. Revisor B 06/04/2023.

Rodada 2: Revisor A 09/06/2023. Revisor B 11/06/2023. Aprovado em: 28/06/2023.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa

Tese de doutorado realizada no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Fontes de financiamento

Não se aplica

Considerações éticas

Não se aplica

Declaração de conflitos de interesse

Não se aplica

Apresentação anterior

Não se aplica