

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

DISSERTAÇÃO

AS IMAGENS DISTÓPICAS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO
DO PAÍS DO FUTURO

Arthur Silva Barbosa

Brasília
2024

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

DISSERTAÇÃO

AS IMAGENS DISTÓPICAS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO
DO PAÍS DO FUTURO

Arthur Silva Barbosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor/Mestre.

Linha de pesquisa: Imagem, estética e cultura contemporânea
Orientadora: Profa. Dra. Claudia Linhares Sanz

Brasília
2024

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AS IMAGENS DISTÓPICAS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO
DO PAÍS DO FUTURO

Arthur Silva Barbosa

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Linhares Sanz

Banca:

Prof. Dr. Rainri Back dos Santos (PPGμ - UnB)

Profa. Dra. Nicole Sanhotene Freire da Costa (ECO - UFRJ)



Figura 1 Cena do filme Uma história de amor e fúria, de Luiz Bolognesi (2013)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro sem o qual não poderia me dedicar a esta escrita.

A minha orientadora, Cláudia Linhares Sanz, pelas pacientes e generosas considerações, assim como aos professores Rainri Back, Nicole Sanchotene e Fátima Vidal Rodrigues pela disposição para participar desta banca e enriquecer o trabalho de pesquisa – que, evidentemente, não se restringe a esta escrita.

Agradeço, também, ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (PPGCOM/FAC-UnB) e ao corpo docente pelas inestimáveis contribuições ao longo do período em que me dediquei a esta etapa.

Agradeço aos colegas do Grupo de Pesquisa Imagem, Tecnologia e Subjetividade (GRITS) pelas horas dedicadas à escuta, à leitura e aos debates sempre muito pertinentes e construtivas.

Agradeço também aos queridos amigos e familiares: Ana Carolina, Anna Clara, Ricardo, Lucas, Iago, e muitos outros, que colaboraram, cada um à sua maneira, com este processo. O trabalho não se faz só.

RESUMO

Esta pesquisa investiga a tendência presente na produção cinematográfica brasileira contemporânea em figurar futuros especulativos; desta forma, reflete-se com o cinema a partir de suas particularidades ao materializar inquietações em/de uma determinada época, como a própria maneira com que se concebe o futuro na contemporaneidade. Nota-se as especificidades ao lidar com as imagens do cinema nacional e o senso de futuridade com a manifestação de temas que atravessam essas ideias, como o conceito de utopia e distopia, e as lógicas hegemônicas que permeiam o tempo presente. Pretende-se, portanto, analisar as relações e sentidos produzidos entre o entrecruzamento dos temas e conceitos supracitados em nossa época; perceber como os sentidos são produtos da articulação de tais questões, bem como produtores das mesmas. De maneira específica, busca-se perceber como a ideia de futuro no Brasil é/pode ser afetada pelas razões hegemônicas e se manifesta nas imagens cinematográficas. Relacionamos o senso de futuridade a um suposto sequestro de expectativas a partir da concepção de racionalidade neoliberal, visando assim compreender como os afetos produzem e são produzidos no interior dessas expectativas. O que se conjectura é que, a partir de discursos e práticas não-discursivas (dentre as quais o cinema se insere) de lógicas hegemônicas, a manutenção de um futuro inalterável, faz perpetuar essas mesmas lógicas. Partimos, portanto, de uma perspectiva genealógica, ao se investigar as manifestações e transformações dos temas e conceitos na história e em nosso tempo – como se articulam às mudanças e flutuações de discursos, saberes, poderes, culturas etc. O que se percebe, em um primeiro momento é um paradoxo de imagens, muitas vezes intencionalmente contra hegemônicas, sendo absorvidas, “precorporadas” ou neutralizadas diante de seu próprio objeto de crítica.

Palavras-chave: Senso de futuridade; Utopias; Distopias; Cinema brasileiro; Racionalidade neoliberal.

ABSTRACT

This research investigates the trend present in contemporary Brazilian film production to depict speculative futures; thus, it reflects with cinema by considering its peculiarities in materializing concerns of a specific era, such as the way in which the future is conceived in contemporary times. The specificities in dealing with images in Brazilian cinema and the sense of futurity are observed with the manifestation of themes that traverse these ideas, such as the concepts of utopia and dystopia, and the hegemonic logics that permeate the present time. The aim is, therefore, to scrutinize the relationships and meanings produced through the intersection of the themes mentioned above and concepts in our times; to understand how meanings are products of the articulation of such issues, as they are producers of them. Specifically, the study seeks to perceive how the idea of the future in Brazil is/can be affected by hegemonic reasons and how it manifests in cinematic images. We relate the sense of futurity to a supposed hijacking of expectations stemming from the conception of neoliberal rationality, striving to comprehend how affects are produced and reproduced within these expectations. The conjecture is that, through discourses and non-discursive practices (among which, cinema itself) of hegemonic logics, maintaining an unalterable future perpetuates these same logics. Therefore, we approach it from a genealogical perspective, investigating the manifestations and transformations of themes and concepts in history and our times – how they articulate with changes and fluctuations in discourses, knowledge, powers, cultures, etc. What is perceived, initially, is a paradox of images, often intentionally counter-hegemonic, being absorbed, "pre-incorporated," or neutralized in the face of their own object of criticism.

Keywords: Sense of futurity; Utopias; Dystopias; Brazilian cinema; Neoliberal rationality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Cena do filme <i>Uma história de amor e fúria</i> , de Luiz Bolognesi (2013)	4
Figura 2 Cena do filme <i>Descobrimento do Brasil</i> , de Humberto Mauro (1937)	24
Figura 3 Cena do filme <i>Sol alegria</i> , de Tavinho Teixeira (2013)	65
Figura 4 Cena do filme <i>Bacurau</i> , de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019)	76
Figura 5 Cena do filme <i>Brasil ano 2000</i> , de Walter Lima Jr. (1969)	76
Figura 6 Cena do filme <i>Bacurau</i> , de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019)	79
Figura 7 Cena do filme <i>Bacurau</i> , de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019)	82
Figura 8 Cena do filme <i>A Seita</i> , de André Antônio (2015)	101
Figura 9 Cena do filme <i>Brasil ano 2000</i> , de Walter Lima Jr. (1969)	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: FUTURO EM CENA E O BRASIL QUE (SE) PODE SONHAR	10
Perspectivas metodológicas	16
Percurso do trabalho	21
CAPÍTULO 1: HISTÓRIA(S) DO FUTURO	24
1.1 Das promessas de alteridade ao mal-estar no fim do século XX	27
1.2 Cinema: condutor de possibilidades	39
CAPÍTULO 2: (SOBRE)VIVER NA DISTOPIA	48
2.1 Neosujeito: o herói distópico da contemporaneidade	54
2.2 A racionalidade neoliberal e o sequestro do senso de futuridade	65
CAPÍTULO 3: DAQUI A ALGUNS ANOS... FOI FELIZ PARA SEMPRE?	76
3.1 Vítimas do progresso	83
3.2 Tempo em descompasso: a manifestação da crise no cinema brasileiro contemporâneo	88
3.3 A construção de uma subjetividade contra hegemônica na distopia de <i>A Seita</i> .	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS ou SOBRE FUTUROS POSSÍVEIS	107
REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO: FUTURO EM CENA E O BRASIL QUE (SE) PODE SONHAR

Um Rio de Janeiro cinza, cuja paisagem natural é obstruída por imensos arranha-céus e uma nuvem negra que paira sobre a cidade; vê-se, em primeiro plano, o Cristo Redentor, o mais frequente cartão-postal do país – nas costas da estátua, que aparece sem um dos braços, os seguintes dizeres foram pichados em letras garrafais: “COMANDO ÁGUA PARA TODOS”. Esse cenário hostil está presente em uma das cenas do filme de longa-metragem animado *Uma história de amor e fúria*, de Luiz Bolognesi, lançado em 2013 – escolhida como frontispício desta dissertação. Sua narrativa é dividida em quatro momentos que contam a trajetória de dois espíritos cujos destinos se entrelaçam a cada nova reencarnação em períodos distintos da história brasileira – primeiro como indígenas, em 1566, na época, portanto, da invasão dos europeus, onde hoje se encontra a cidade do Rio de Janeiro, posteriormente, em 1825, como revoltosos durante a Balaiada, na então província do Maranhão; retornam ao Rio de Janeiro, em 1968, em plena ditadura militar, agora nas figuras de jovens guerrilheiros; e, ao fim, se deslocam para 2096, encontrando-se no cenário mencionado no início deste texto.

No futuro de Bolognesi, o mundo passa por severa escassez de água, situação que ele narra tendo o Brasil como ponto estratégico. O Rio de Janeiro é apresentado como uma das cidades mais seguras e avançadas do planeta graças ao controle de uma violenta milícia particular; além disso, uma empresa privada, a Aquabrás, detém o controle do aquífero Guarani, bem como a distribuição do recurso natural; mas não para os nativos, já que ela é exportada – o que fica no país é vendido a preços muito elevados. Essa cidade, agora vertical, contrasta duas realidades distintas: no plano elevado, um cenário incólume, iluminado, *hi-tech* – velozmente, um metrô rasga o céu entre construções colossais, enquanto grandes painéis luminosos alternam os dizeres “RIO” e “SEX”; no chão, em meio a construções palafíticas, lixo acumulado e ambientes escuros, crianças encontradas em posse de água roubada são assassinadas pela milícia – o aparelho repressivo desse Estado futurista.

Os “espíritos” que protagonizam esse filme renascem sempre como resistência a situações de violência sistemática; no entanto, a reiterada luta que perpassa a história brasileira finda sempre num desfecho negativo para aqueles que se opõem à opressão – talvez com exceção do desenlace do último bloco, cujas consequências são deixadas em aberto. Bolognesi percorre episódios marcantes da história do Brasil, sem se restringir, porém, apenas ao ontem nem tampouco ao momento presente; além disso, apresenta em seu filme cenas de um futuro tão terrível quanto o passado que memoriza e o presente que diagnostica. *Amor e fúria* encena as dores e angústias da constituição histórica brasileira, mas também as desloca para o horizonte

que vislumbra – muito, talvez, por explorar uma determinada ordem de eventos cuja dinâmica, de certa forma, permanece inalterada na história brasileira.

Em *Voltei!*, de Ary Rosa e Glenda Nicácio, é 2030 e o país está imerso em escuridão. As irmãs que protagonizam o filme dialogam em uma mesa, iluminadas apenas pelas chamas de velas acesas enquanto ouvem pelo rádio uma votação que poderia condenar o presidente do país – o governo do Disparate, uma alusão aos anos de Jair Bolsonaro na presidência do poder Executivo Federal – à prisão perpétua; os ministros fictícios do Supremo Tribunal Federal se revezam ao rádio enquanto as irmãs relembram histórias do passado à mesa. A precariedade é o sinal da catástrofe: a ausência de energia, de saúde, dos entes; o pessimismo, poderíamos dizer, talvez se ancorasse também na própria resolução pelas vias institucionais e pela crença no sistema carcerário – mesmo em um futuro especulativo. A discussão do amanhã em *Voltei!* e em *Uma história de amor e fúria* parece revelar um traço característico da recente produção brasileira, qual seja, a imaginação de um porvir especulativo como potência.

A partir do início dos anos 2010, o artifício passa a partilhar o espaço da cinematografia nacional com o surgimento de obras que articulam convenções de gêneros que pareciam escassos na história da produção nacional, para criar, em primeiro plano, suas próprias imagens de futuro com previsões pessimistas bastante sintomáticas das preocupações de hoje. Vejamos, por exemplo, a ficção especulativa religiosa de Gabriel Mascaro, *Divino Amor*, que desloca para um futuro próximo, 2027, inquietações atuais da crescente influência do fanatismo religioso e seus preceitos sobre os poderes institucionais da nação – a religião, em seu filme, se torna, então, uma prática legitimada que orienta os atos administrativos dos governantes e governados. O futuro se torna cenário também em obras como *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kléber Mendonça Filho, 2019), *Medida provisória* (Lázaro Ramos, 2020), *A seita* (André Antônio, 2015), entre outros¹.

Na realidade, essa temática não é uma prerrogativa atual apenas do cinema, mas manifesta-se em outras formas de arte. Nos últimos anos, a “predileção” por representar futuros catastróficos atravessou a produção brasileira também na literatura – *A extinção das abelhas* (2021, Natalia Borges Polessa), *O último gozo do mundo* (2021, Bernardo Carvalho), *O deus*

¹ Podemos citar também os filmes *Contos do amanhã* (2020, Pedro de Lima Marques), *Distrito 666* (2022, Paulo Nascimento), *Batguano* (2014, Tavinho Teixeira), *Ciclo* (2022, Ian SBF), *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014) além de outras produções recentes que articulam convenções do gênero de ficção científica sem necessariamente se utilizar do artifício do avanço temporal, mas que tangenciam, sobretudo, a distopia, como *Carro rei* (2021, Renata Pinheiro), *A nuvem rosa* (2021, Iuli Gerbase), *Loop* (2019, Bruno Bini), *Sol alegria* (2018, Tavinho Teixeira), *Terra e luz* (2017, Renné França), *Medusa* (2021, Anita Rocha da Silveira), *Ontem havia coisas estranhas no céu* (2020, Bruno Risas), *O homem que parou o tempo* (2018, Hilnando SM), entre outras.

das avencas (2021, Daniel Galera) –, nas audiosséries – *Paciente 63* (2021, Julio Rojas e Gustavo Kurlat) –, e no teatro – a montagem *Salvador: anoiteceu e é carnaval* (2023, Marcéli Torquato) que se passa em uma fictícia capital baiana. Entre as produções internacionais dos últimos anos, o porvir especulativo também se destaca, seja em mídias audiovisuais, como *Black mirror* (Charlie Brooker, 2011-2019), na literatura, como o *bestseller Jogos vorazes* (Suzanne Collins, 2008-2010), em jogos eletrônicos e nas mais diversas plataformas.

Vários aspectos perpassam a manifestação do pessimismo latente em relação ao futuro que se evidencia nessas histórias; não as compreendemos como chave inicial ou final do sentimento concernente ao porvir. Esse fechamento do horizonte de expectativas é uma das prerrogativas que precisamos destrinchar para melhor conceber as nuances com as quais o futuro é hoje desenhado, não apenas nas narrativas ficcionais, mas como um certo sintoma contemporâneo. Os poderes que perpassam a própria subjetividade contemporânea podem bem nortear essa percepção; nosso pressuposto, inicialmente, considera a transformação de nossa relação com o futuro – um sentimento que se materializa nos sonhos (ou em suas ausências), previsões, medos e esperanças, e que se substancializa também pelo cinema, assim como é por ele produzido. Essa suspeita vai ao encontro das ideias de pensadores como Fredric Jameson (2021), Franco Berardi (2019), Mark Fisher (2020), Hans Ulrich Gumbrecht (2015) e Benilton Bezerra Jr. (2000), entre outros, no sentido de que compreendem uma melancólica percepção do vazio inescapável em que hoje se conjectura o futuro.

Trata-se de senso de futuridade expressos e produzidos nas narrativas de nosso tempo que revelam certa atrofia da imaginação de possibilidades de futuros distintos e melhores do que presente. Seria essa atrofia *também* de um pensamento utópico? Nesse sentido, poderíamos especular sobre o fim da ideia de que o presente, não sendo bom, daria lugar a um futuro ideal – seria, então uma alteridade radical em nossa experiência com o amanhã? A discussão em relação ao futuro parece perpassar um termo correlato, cada vez mais recorrente: *distopia*, como podemos notar nos recentes estudos de Bentivoglio (2019, 2020), Vieira (2020), Mesquita (2017), Liebel, V., (2021), Teixeira e Pessoa (2021), Claeys (2017), Fabbrini (2021) – entre outros –, bem como em reportagens jornalísticas atuais de veículos como BBC,² *El País*³ e *The New Yorker*,⁴ por exemplo.

² Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20200508-why-depressing-dystopia-stories-are-popular-during-covid-19>.

³ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/06/cultura/1507305334_572081.html.

⁴ Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction>.

A generalização da expressão pode se relacionar com os inúmeros produtos midiáticos inspirados pelo gênero lançados nos últimos anos, mas também por eventos ocorridos na própria realidade; afinal, a ascensão de líderes e discursos autoritários, a pandemia da Covid-19, a alteração climática em curso (e suas hostis consequências), tensões geopolíticas crescentes e seus conflitos bélicos, assim como inúmeras outras circunstâncias temíveis da contemporaneidade, poderiam servir de mote para qualquer obra de ficção científica – e nem sequer mencionamos o trágico fato de esses exemplos acontecerem quase simultaneamente.

Por conseguinte, adotando o presente como epicentro das experiências em relação ao futuro, poderemos inferir que o mal-estar que se supõe quanto ao porvir é um sintoma do próprio contemporâneo. Walter Benjamin (2009, p. 504) indica que “Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir”. Nesse sentido, pode-se inferir uma complexa estrutura que acumula as tensões temporais – passado, presente e futuro – “explodindo” em fragmentos que formalizam o imagético de um tempo, ainda que a olho nu não percebamos as experiências que nos são contemporâneas – ou, como demonstrou Agamben (2009), a obscuridade na qual devemos fixar o olhar a fim de perceber as complexidades e contradições subjacentes à determinada época, aquilo que, para além do imediato, constitui o contemporâneo.

Essas questões aparecem também como inquietações nas histórias a que assistimos ou escutamos em nossa época. Lembremo-nos oportunamente dos escritos de André Bazin (1991), ao teorizar sobre o mito do cinema total: se, ao longo da história da arte, o homem desejou recriar um mundo à sua imagem, o cinema – a imagem em movimento – seria, até então, a melhor resposta à questão da forma, isto é, de *reproduzir a realidade*; é também nessa lógica que o homem expandirá em seu ímpeto criador, seu duplo, o que lhe permite produzir e vislumbrar seu próprio porvir, em histórias que alcançam um futuro que em vida, não seja possível alcançar. Notamos esse aspecto desde a concepção da arte cinematográfica; afinal, não estaria Georges Méliès, em 1902 – contaminado pelas ambições em relação ao novo, ao progresso e às ciências de seu tempo –, interessado em uma possível *Viagem à Lua* seis décadas antes de esse sonho se tornar viável? Assim como Fritz Lang e seu *Metrópolis*, de 1927, frequentemente indicada como a obra fundacional da ficção científica moderna no cinema (Booker, 2010).

O filme de Lang, produzido no período entreguerras se passa cem anos mais tarde, movendo para lá os medos e as esperanças de sua época, apresenta um futuro que expande as condições de trabalho e da desigualdade social, retratando uma organização laboral cada vez

mais mecanizada e precária e uma sociedade profundamente dividida, e que desvela um traço reacionário em ascensão na Alemanha dos anos 1920, como sugere Kracauer (1988). O cinema possibilitou a produção de inúmeros futuros e, ao atravessar os anos manifestou os mesmos sinais de transformação apresentados pela sociedade de uma forma geral. Se houve, no passado, filmes que antecipassem as angústias e esperanças em relação ao amanhã de uma determinada época, podemos, portanto, nos questionar diante de *nossa* experiência sensível com o porvir: como é, então, a imagem do futuro que produzimos hoje?

Nesse sentido, trata-se de um vínculo histórico que alimentou de muitas maneiras tanto as formas de imaginarmos o futuro quanto de fazermos cinema. Cabe investigar, portanto, se a emergência de filmes nomeados como distópicos em nosso país seria uma espécie de eco, agora brasileiro, de uma longa sintonia crítica e criativa. Essa é a problemática que está no horizonte de nossa pesquisa: pensar, a partir das produções cinematográficas no Brasil recente, se essas formas atuais de tratar o porvir são renovações de um tema pregnante, agora presente também no país do futuro, ou se elas seriam imagens exemplares de um deslocamento tanto do futuro quanto do cinema. De fato, o cerne de nossa pesquisa reside na indagação acerca das imagens ditas distópicas brasileiras no cinema, sobre seu potencial crítico ou suas formas de intensificar um amanhã atrofiado; sobre os modos pelos quais ela intensifica o futuro como dispositivo de controle e, por outro lado, a maneira como nega essa dinâmica de continuidade com o porvir.

Nessa interrogação, cabe lembrar que a pergunta que relaciona Brasil e imaginário de futuro não é uma questão que pode ser aplicada a qualquer território ou cinematografia – como se sabe, Brasil, como ideal de nação, tem sido pensado e repensado como uma promessa nunca alcançada. Nos últimos anos, entretanto, essa perspectiva parece ter sido tomada por novos sentimentos em relação ao porvir brasileiro, seja por estar incorporado agora a uma nova lógica global, seja porque enfrenta suas próprias crises e liberações, o futuro se tornou cerne da discussão. De fato, como trataram já muitos autores, o horizonte já não é o mesmo. Como se sabe, há uma espécie de crise instalada no presente que contamina, também, o amanhã – nesse caso, não o porvir meramente como dimensão histórica, mas como um horizonte de expectativas, as condições de possibilidades que admitem o que podemos e o que não podemos imaginar ser este futuro; aquilo que não se realizou, um *senso de futuridade* que nos perpassa no contemporâneo.

Se na modernidade o futuro esteve em disputa, hoje, aparentemente o porvir cedeu lugar a um estado de presentificação contínuo, sem muitas perspectivas de alteração do cenário geral. Podemos pontuar, no entanto, que esse “presentismo” assinala uma cultura da antecipação, de

maneira que o porvir passa a integrar o agora muito evidentemente. Como destaca Sanz (2019, p. 174),

Trata-se da implantação de uma analítica do futuro que torna os cálculos preventivos imprescindíveis, tanto à sociedade quanto ao indivíduo. Uma cultura da antecipação que pressupõe que aqueles diagramas próprios da economia (oferta-procura, investimento-custo-lucro, financeirização-juros, especulação-antecipação, gestão-capital humano) passem a atravessar, valorar e significar todo o tecido social.

Pensar as imagens de futuro na contemporaneidade denota, portanto, compreender os sintomas e adversidades do próprio presente e, além, como as imagens podem articular essas questões. Se esses fenômenos refletem angústias globais, ter o Brasil contemporâneo como recorte possibilita analisar também sua estreita relação com o porvir, bem como perceber como um frágil sentido de estabilidade e progresso se rompeu ao longo da década anterior: “‘Brasil, país do futuro’ [...] tornou-se uma imagem de país, absolutamente prenante no imaginário coletivo, capaz de fundar e refundar-se continuamente, numa espécie de repetição infinita inócua, capaz também de legitimar ações e intervenções, como o próprio golpe militar” (Sanz, 2019, p. 168).

O “Novo Mundo”, que outrora fora considerado potencial paraíso sob uma pretensa (e problemática) perspectiva eurocêntrica de evolução, tornou-se nação e se estabeleceu como república sob uma versão do lema positivista que veio a estampar a própria bandeira – “ORDEM E PROGRESSO”. No Brasil, a reação ao horizonte nublado, desencadeado, entre outras razões, também pelo rompimento institucional, se manifestou de forma contundente no cinema da década passada; são obras que revelam um certo ceticismo em relação ao tempo como uma direção linear (Callou, 2021); a resistência parece ter se tornado a chave para esses autores enfrentarem as condições de sua própria época.

Questionamos, então, quais são as relações entre a experiência de futuro, ou melhor, o senso de futuridade que temos hoje e os filmes brasileiros que concebem o próprio porvir como um desdobramento sombrio produzidos na contemporaneidade – poderíamos chamá-los de *distópicos*? O cinema brasileiro de fato seria mais uma expressão do fenômeno histórico e global de ver no futuro uma perspectiva sempre piorada do presente? Seria o cinema mais um produto-produtor dessa espécie de vetor hegemônico que verte o futuro em inevitável risco e catástrofe, fazendo declinar a perspectiva de um futuro aberto e passível de invenção? Nesse caso, seria pertinente refletir se a lógica distópica, por mais que esteja imbuída de criticidade, é de fato desafiada, transgredindo a experiência hegemônica de futuro, abrindo brechas a partir da crítica ao presente ou, ao contrário, se essas imagens a intensificam. Não seria suficiente

identificar que se por um lado, a confiança moderna no futuro e no progresso é o fundamento das utopias literárias e políticas, por outro, a distopia produz e é produzida por um senso de futuridade que interdita a alteridade e nubla o amanhã.

Cabe, também, problematizar, em nosso caso, como o cinema trabalha nesses deslocamentos, reconhecendo que tais constatações não respondem sozinhas às perguntas que fazemos – é preciso articular as razões que entremeiam as tessituras sociais que constituem o contemporâneo. Se, como constatou Lazzarato (2006), o possível não está dado, mas precisa ser criado, cabe refletir o que impede o estabelecimento de outros mundos e outras possibilidades. Ao traçar as complexidades que se manifestam na contemporaneidade, podemos assinalar que as noções de futuro ao longo da história refletem a conjuntura momentânea em que tais noções são constituídas.

Perspectivas metodológicas

A formulação deste trabalho partiu de um interesse pessoal sobre o cinema brasileiro contemporâneo, especialmente ao se notar uma tendência em (re)imaginar futuros, cenários e mundos especulativos, como sintoma atual da percepção de um horizonte de expectativas que escapa ou que se consolida como catástrofe, como se nada houvesse a se fazer para impedir esse porvir sombrio. Muitas questões das discussões que circundam e enriquecem este trabalho foram fermentadas através de debates, apontamentos e acolhimentos no interior do Grupo de pesquisa Imagem, Tecnologia e Subjetividade (GRITS) – ao qual reforçamos nossa gratidão.

O desdobramento da pesquisa, ou melhor, a investigação do que cinge esse fenômeno, fez com que nos deparássemos com outros aspectos que se relacionavam direta ou indiretamente com o mote originário da escrita, como uma racionalidade hegemônica que se detém no contemporâneo, os poderes que a produzem e são por ela produzidos e a forma com que se articulam ao porvir e com as imagens produzidas pelo cinema, por exemplo. Temas, conceitos e ideias que se aproximam, agrupam-se e (inter)conectam-se, como estrelas em uma constelação, tangenciam-se e produzem sentidos a partir do cruzamento de suas idiosincrasias, pelas possibilidades de significado que esse conjunto *passa* a produzir, o sentido que lhe pode ser atribuído – “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (Benjamin, 1984, p. 56) e a significação dessas ideias convergem em conceitos, gerando, assim, sentidos. A imagem da constelação benjaminiana parece-nos fundamental para desenvolver um programa que percorra as várias conexões que se despertaram desde o início da pesquisa, pois

é no intrincamento dos diversos elementos aqui tratados, bem como a perspectiva em que são colocados, que se adquire um novo sentido.

A escrita do texto se orienta por um caráter ensaístico, admitindo suas particularidades críticas e criativas sem desconsiderar, ao mesmo tempo, o rigor acadêmico ao qual deve ser submetido. Dessa forma, procuramos refletir sobre os *sensos* de futuro e utopia ao longo da história, ou seja, como se entrelaçam, modificam-se, relacionam-se com seu tempo e, também, como se ramificam – como bem buscamos demonstrar, sobretudo em relação às distopias – e até mesmo se rompem. Trata-se de pensar a singularidade das imagens comumente chamadas “distópicas” hoje, perceber como elas são um desdobramento moderno e, ao mesmo tempo, uma forma contemporânea, atravessada por vetores singulares de poder-saber, novas configurações políticas e culturais. Perguntas que partem do presente, mas vasculham na história de tais conceitos os caminhos que os trouxeram aqui. Denota-se a necessidade de examinar a interligação entre cinema e distopia, buscando compreender sua alteridade e os deslocamentos que ela implica e promove, produz e reproduz. Nesse contexto, a abordagem genealógica se revela crucial para o tema em questão, alinhando-se à perspectiva de Foucault ao possibilitar a percepção de discontinuidades em determinados momentos históricos. Assim, nosso trabalho não propõe uma concepção de evolução linear do cinema e do futuro, mas sim uma análise pautada na descontinuidade.

Compreendemos, aqui, a genealogia como uma perspectiva histórica de investigação que busca envolver as relações de poder e a emergência de fenômenos históricos – de forma mais específica, percebemos que as próprias noções de porvir, utopia e distopia, isto é, questões que fundamentam estes escritos, formam-se e *transformam-se* ao longo do tempo, articuladas à tessitura histórica que se cruza com outros domínios. Foucault sintetiza o gesto genealógico dando destaque a essas próprias articulações a partir de uma concepção mais profusa que permeia as relações dos fenômenos do tempo, ou, em um nível acima, argumenta que a genealogia se ocupa das transformações percebidas no cerne da constituição dos saberes, poderes, discursos etc.

Queria ver como estes problemas de constituição podiam ser resolvidos no interior de uma trama histórica, em vez de remetê-los a um sujeito constituinte. É preciso se livrar do sujeito constituinte, livrar-se do próprio sujeito, isto é, chegar a uma análise que possa dar conta da constituição do sujeito na trama histórica. Isto que eu chamaria de genealogia, isto é, uma forma histórica que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto, etc., sem ter que se referir a um sujeito, seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história (Foucault, 1998, p. 7).

Foucault convoca a perspectiva genealógica como uma forma de se contrapor a hierarquização científica dos conhecimentos, especialmente ao procurar demonstrar como a própria história é dotada de complexidades que não se limitam apenas a aspectos de causalidade. A perspectiva que o autor adota, a partir desse mergulho nos escritos de Nietzsche, permite perceber como as discursividades, os saberes e epistemes estão engendrados em tecnologias de poder que se constituem por atravessamentos recíprocos de elementos heterogêneos, dispositivos, tecnologias, normas, além desses saberes, imagens e culturas – de certa forma, é também um entendimento que contempla a mutabilidade desses elementos ao negar uma orientação unitária e totalizante a que o poder pode lhes constituir como verdade.

Essa percepção genealógica, portanto, nos parece fundamental para articular entendimentos a respeito de futuro e utopia – entre outros elementos tratados neste trabalho – como dispositivos que emergem e se manifestam de diferentes formas em determinados contextos, inclusive na contemporaneidade, não a partir de uma significação unívoca e essencial, mas como sentidos pregnantes, porosos, a que se lhes pode atribuir concepções distintas. Questionamos, por exemplo, o atrofiamento do senso de futuridade sob uma racionalidade que opera sua perpetuação em detrimento de uma alteridade que pudesse a superar, tendo a utopia como um conceito agora próximo ao inconveniente, impraticável, como práticas não-discursivas dos dispositivos de poder.

Ao pensar a perspectiva genealógica foucaultiana, Maria Cristina Franco Ferraz (2013) reflete os estudos de comunicação e cultura sob tal ótica, identificando como os poderes se exercem e de que maneira os mecanismos sociais se articulam, bem como se solidificam em hábitos cotidianos. Buscamos compreender – como uma dinâmica de atravessamentos recíprocos – a natureza do poder e o modo como o próprio poder se utiliza dos mecanismos e das estratégias do discurso para estar presente nos campos sociais. Nesse sentido, o cinema de modo geral, e os seus diversos gêneros são dispositivos articulados a um funcionamento amplo, imbuídos de porosidade, atravessados por elementos heterogêneos em um diagrama em que as singularidades de cada peça se intensificam. Desta forma, cabe compreender o cinema e as imagens (por si e para si) produzidas sob tal perspectiva, refleti-lo ao contrapor os discursos que circulam nessas engrenagens às condições de possibilidade de determinada época, especificamente o presente.

Em tempo, compreendemos que os meios de comunicação são efeitos e instrumentos (Foucault, 1999) de um tecido histórico-cultural complexo, produto e produtor de tais discursos, saberes e poderes. O cinema não surge no vácuo, ele é produto de uma determinada época, e é, simultaneamente, o produtor dessa época ao reforçar, reproduzir, induzir ou mesmo rejeitar

discursos e práticas não-discursivas – é efeito e instrumento do tecido histórico em que se encontra. Entrelaçamos, assim, cinema, futuro e nossa atualidade, a fim de perceber como as narrativas cinematográficas expressam as formas atuais de experimentar o porvir da mesma forma que participam de sua produção.

Por outro lado, as narrativas sobre o futuro são expressões de uma experiência de futuro que não acontece também a partir do cinema, isto é, sua condição também se articula às configurações históricas, políticas e sociais postas – se as narrativas sobre o futuro que produz são sombrias, é porque esse sentimento também permeia as demais peças da engrenagem que se conectam ao cinema. Se o cinema manifesta a intensificação do pessimismo em relação ao porvir, há também um condicionamento que lhe perpassa. Em nosso caso, problematizaremos a tensão dos sentidos em relação ao horizonte de expectativas, a ideia de que o amanhã seria melhor ainda que o presente não o fosse, uma percepção que aparentemente se rompeu em um determinado momento, permitindo que outros sentidos pudessem emergir. Nessa esteira, podemos elucidar questões que se fazem presentes em se tratando das relações discursivas e não-discursivas e da articulação dos poderes que *produzem* imagens de um futuro especulativo, considerando também, as condições de possibilidades em um determinado momento. Temos em vista a definição que Michel Foucault (2008) atribui à noção de episteme, levando em consideração a tangibilidade que se lhe garante a partir das relações e dos discursos em uma determinada época. Em linhas gerais, para Foucault, existem condições históricas de possibilidades – aquilo que é possível ver, saber, dizer, pensar etc. em uma conjuntura específica.

Nesse sentido, buscaremos demonstrar como as utopias e distopias se entrelaçam, já que se constituem como produtos e produtores de certas condições históricas que hoje, aliás, parecem em deslocamento; isto é, demonstrar a captura e/ou manifestação, no campo artístico, de um senso que emerge em dado momento. Considera-se também, ao justificar o uso de um método genealógico que contemple as noções de poder e discurso, avaliar a construção e circulação de verdades; observar, se possível, como o poder está introjetado nessas relações e, mais além, perscrutar, sobretudo, as práticas não-discursivas enquanto condições hegemônicas – ou dominante – do pensamento de uma dada época.

Podemos acrescentar, portanto, lembrando a extensão proposta por Claudia Linhares Sanz (2019), que as formas históricas sonham os sonhos que podem sonhar, isso porque embora o futuro ainda não *seja*, a forma de o experimentar hoje só pode ser feita antecipando-o: os medos e as esperanças, os anseios e as curiosidades, o que se sente no presente em relação ao porvir; algo que chamaremos então, de senso de futuridade – uma percepção que podemos

estimular em alusão ao tempo por vir, como o enxergamos, sonhamos ou planejamos e como esse sentimento nos atravessa. Assim, em consonância com o que afirma Sanz (2019, p. 168), sustentamos, com suas palavras, que

nosso sentimento de tempo e, nesse caso, de futuro – algo que, aparentemente, nos parece mais como uma dimensão existencial do sujeito – não está apartado das lutas sociais, dos inúmeros enunciados circulantes; dos conflitos e disputas econômicas; das visibilidades e saberes de uma época. Muito pelo contrário, nossa futuridade é visceralmente tecida nesse jogo cartográfico, jogo do qual a própria existência do sujeito não está livre.

Por conseguinte, cada período encerra um senso de futuridade relacionado aos jogos de poder e saber, o que se vê, o que pode e o que não pode ser visto. Em inclinação coerente, também as imagens, portanto, produzem esse senso e são por ele produzidas, deliberadamente ou não, concordando com a lógica hegemônica vigente ou sendo por ela absorvidas. E, muito embora as significações produzidas nessa dialogicidade em relação ao futuro possam ser consideradas meramente quiméricas ou de certa forma sem “legitimidade”, podemos concebê-las em articulação aos dispositivos de poder de determinada época – dispositivo, em Foucault, trata-se de um conjunto heterogêneo de práticas discursivas e não-discursivas, envolve os ditos e não-ditos de uma determinada época que se orientam pelo poder. Pensamos, portanto, que aquilo que se pode imaginar também está condicionado aos dispositivos de poder, esteja institucionalizado ou que apenas faça parte do juízo comum, isto é, tanto o que está institucionalizado quanto os costumes, o senso comum, as práticas silenciosas etc. De maneira mais direta, são “estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles” (Foucault, 1998, p. 246).

Pensemos, por exemplo, no que escreveu Jacques Rancière ao refletir sobre a imagem cinematográfica, (2007 p. 6) afirmando que “As imagens cinematográficas são antes de tudo, operações, relações entre o dizível e o visível, modos de jogar com o antes e o depois, causa e efeito”.⁵ Nesse caso, trata-se de um aspecto muito particular do cinema, uma capacidade de antecipar determinado efeito no intuito de o contradizer ou o deslocar – compreendemos essa questão como uma característica singular, inerente ao cinema; sem qualquer prejuízo, porém poderíamos pensar essa relação das imagens (cinematográficas) em correspondência com a noção de futuro.

⁵ No original: “Cinematic images are primarily operations, relations between the sayable and the visible, ways of playing with the before and the after, cause and effect”.

Partindo desse pressuposto, as imagens evocariam, mas poderiam contrariar e mover o que se espera e o que se pode imaginar em relação ao futuro; podemos considerar, além disso, que o fictício compele o imaginário a tomar forma (Iser, 2013) de maneira mais evidente, o futuro se constitui por imagens, só há futuro a partir das manifestação imagética da imaginação. O cinema trabalha de forma muito contundente essa relação com o imaginário (e, por conseguinte, com o futuro) ao *dar forma* ao fictício. Assim, aproximamo-nos do conceito de visibilidade como Gilles Deleuze (2013) o propõe, no sentido de que uma determinada época não pode preexistir às imagens que a preenchem; por conseguinte, esse *regime* de visibilidades não consiste somente naquilo que se vê, mas também naquilo que pode ser visto sem que desafie os cânones de tal regime.

Dessa forma, seria possível dizer que o futuro que se vislumbra só pode ser imaginado (e experienciado) dentro da lógica em que se encontra inserido no presente – que, por sua vez, também se encontra submetido a uma determinada racionalidade. Em conformidade com esse argumento, Rogério Luz (2002, p. 131) sustenta que “o filme oferece ao espectador um campo de experiência e só ganha existência se efetivar um sujeito para este campo”. Logo, poderíamos aduzir a ideia de que na contemporaneidade, a imagem cinematográfica é uma das maneiras de ver (ou experienciar) e fazer ver o futuro – que fora pensado de outras formas nas várias etapas da modernidade, por exemplo.

Percurso do trabalho

Dedicamos o primeiro capítulo à construção de um embasamento teórico a partir de uma perspectiva genealógica sobre o futuro, sua relação com as utopias, as distopias e as narrativas cinematográficas que tangenciam esses aspectos, bem como as transformações dessas chaves conceituais a fim de nos assegurar um *corpus* consistente, articulando história, saberes, discursos e práticas não-discursivas, desde o período moderno até o contemporâneo – a relação entre futuro e distopia, a partir de um gesto genealógico, isto é, que se volta para as formações e transformações históricas, esbarra na origem das utopias modernas, dessa maneira, percebe-se a configuração futuro-utopia-distopia como um grande paradigma para outras acepções fundamentais deste trabalho, isto é, são questões que se relacionam às condições postas em nossa época. Trata-se de um atravessamento relevante para a elaboração deste capítulo (e que se vale também da necessidade de refletir as articulações históricas da utopia), qual seja, o próprio senso de distopia, que se manifesta a partir da noção de uma “utopia deturpada”. A

própria condição do Brasil como o “outro” dos projetos modernos, o Novo Mundo e os demais mitos fundacionais se deparam com ideais utópicos (quase nunca auto idealizados), mas que persistem em seus conceitos; os “projetos utópicos” brasileiros são brevemente questionados no trecho inicial, a partir de *Descobrimento do Brasil*, filme de Humberto Mauro que ecoa a idealização de um passado histórico como mito fundacional de uma ideia de país. Questionamos, portanto, o que se articula à perspectiva de um futuro fechado na contemporaneidade, e as condições das utopias e distopias neste mesmo cenário, tendo como vetor, as imagens que circulam em filmes que exercitam a extemporaneidade como reflexo do presente. A construção conceitual deste capítulo se fundamenta, principalmente, nos trabalhos do historiador alemão Reinhart Koselleck – sobretudo seus escritos sobre a Utopia e horizonte de expectativas –, e de Fredric Jameson, que adota um gesto arqueológico ao vasculhar as convenções das utopias e sua intrínseca relação com as distopias da contemporaneidade.

Partindo da mesma chave conceitual, o segundo capítulo objetiva refletir a questão deixada pela seção anterior – a percepção de que a distopia, lançada tradicionalmente como crítica às condições de determinada época, se oferece como uma tônica hegemônica. Nesta seção, interrogamos como as figuras dessas distopias contemporâneas superam suas condições de adversidade: o que se oferece como saída seriam as mesmas práticas hegemônicas que essas histórias buscam criticar? Procuramos demonstrar como o ofuscamento do pensamento utópico está relacionado às condições contemporâneas de *presentificação* (Hartog, 2013) e pelo predomínio de discursos taxativos de inalteração da lógica hegemônica – uma espécie de sequestro do senso de futuridade – presentes nos filmes que lidam com o futuro em suas narrativas. Compõe-se o corpus teórico por um diagnóstico do contemporâneo e sua subordinação, conforme argumentam Dardot e Laval (2016), a uma racionalidade neoliberal, e, por conseguinte, pela produção de novos modos de subjetivação – em especial, o neosujeito.

Percebe-se, assim, como essa figura obedece a normas comuns às das convenções narrativas distópicas da contemporaneidade, sobretudo nos filmes de grande orçamento e distribuição – no sentido de um personagem individual que persevera, supera as adversidades de seu ambiente e constrói, ele mesmo, seu próprio destino, orientado, é claro, por uma ética empresarial. Realizado este percurso, o capítulo dois apresenta a interrogação acerca das relações desses deslocamentos amplos e globalizados com a produção nacional recente.

O último capítulo, portanto, reflete a necessidade, no presente, de specular futuros. Considerando as subjetividades que emergem em sistemas hegemônicos e as imagens de um país que se vê na necessidade de discutir o próprio porvir, como essas imagens se articulam ao mal-estar que inicialmente as condiciona? Traçamos um percurso que lida, de um lado, com

uma “ideia fora de lugar” dessa condição no Brasil ao mesmo tempo em que, de outro, percebemos como o território sempre esteve atrelado às noções modernas de utopia, alteridade e futuro – reflexões que partem dos conceitos elaborados por Alfredo Suppia (2013) e M. Elizabeth Ginway (2005). A partir de tais ponderações, abordamos a história do cinema nacional com o objetivo de demonstrar como os paradigmas utópicos (evidentes, sobretudo, no Cinema Novo) ecoam na produção recente – ancora-se nos trabalhos de Lúcia Nagib (2007), Sueli Rolnik (2021), Ismail Xavier (2014) para refletir o peso histórico de um ideal eminentemente alheio atribuído à nação – ou mesmo ao pensar a relação entre o contexto em que tais obras eram criadas com suas reações, assim, notamos como a crise no panorama político da última década teve influência na própria percepção do horizonte que se esboçava – ou do fluxo contínuo do tempo, vinculado às noções de progresso, que foram abruptamente interrompidos –, como isso se materializou em tais narrativas e quais condições, futuros e projetos são especulados.

Sendo assim, partimos de uma ideia geral, fundamentos e conceitos históricos, passando por um panorama contemporâneo até chegarmos às particularidades de nosso território e tempo. Nesse percurso, objetivamos montar um campo problemático sobre as relações atuais entre cinema e a experiência contemporânea de futuro, a partir da chave conceitual da distopia, campo que poderá ser aprofundado em um próximo estudo. Assim, em nossa breve conclusão, pensamos sobre a própria condição da utopia e seu lugar na contemporaneidade, bem como refletimos sobre a forma com que o cinema lida com os ditos e não-ditos, como suas figuras superam (ou não) estados de adversidade, e se as imagens que produzem reforçam ou negam uma perspectiva arbitrária de futuro e subjetividade.

CAPÍTULO 1: HISTÓRIA(S) DO FUTURO



Figura 2 Cena do filme *Descobrimiento do Brasil*, de Humberto Mauro (1937)

A imagem com que iniciamos este capítulo é retirada do filme de Humberto Mauro, *Descobrimiento do Brasil*, de 1937. Trata-se de um dos primeiros filmes históricos produzidos no Brasil, e, embora tenhamos como referência a noção de futuro na contemporaneidade, evocar uma obra histórica que reproduz um momento do passado brasileiro não é, nesse caso, um movimento contraditório. Seria a reprodução de um dos momentos em que se formaria o mito de um ideal edênico, o qual se atrelou à ideia de nação desde muito cedo, é de certa forma, um primeiro indício do país que carregará o futuro como obrigação. O filme de Mauro é uma peça histórica cujo valor não se restringe ao “resgate” de uma memória nacional, mas como evidência de interesses harmônico e conciliatórios. Como reforça Lopes (2009, p. 1), “o resgate de um sentimento de perda de referência em relação ao passado é a principal razão da ascensão da memória nacional como agente simbólico do presente, dentro de um sentido de perpetuidade”. A busca por essa identidade, no caso do Brasil, esbarra, por vezes em uma origem idealizada – poderíamos dizer *utópica*?

Humberto Mauro faz uso de documentos históricos que caracterizam a descoberta do território brasileiro, como a descrição feita por Pero Vaz de Caminha em carta, cujas frases finais são recitadas em cena:

Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados como os de Entre Douro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infundas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem. Porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar.⁶

A vastidão do território virgem e suas riquezas naturais são colocadas em destaque como condições de possibilidade para um futuro grandioso sob a perspectiva daqueles que o explorarão. As frases finais, hoje, ressoam assombrosas – *salvar esta gente*. Brasil e futuro são ideias que juntas, produzem sentido: um país destinado a grandezas, poderíamos dizer; por outro lado, uma nação que *virá a ser*. Os projetos frustrados que atravessam a história do país se fundamentaram em uma idealização a partir de um referencial alheio, nesse sentido, o porvir se tornou um fardo. Diferente da perspectiva articulada por Humberto Mauro, a de um desejo conciliatório em nome do progresso, as demais obras de que trataremos, deslocam para um amanhã especulativo uma desconformidade com passado e presente – não haveria o que conciliar. Esse passado histórico é descaracterizado, aberto, dissecado, e é dele, também, que se reorienta um horizonte de expectativas.

Este trabalho se fundamenta, entre outros conceitos, sobre a ideia de futuro. Não se trata, no entanto, de uma definição sinônima de previsão ou antecipação, tampouco de algum exercício de “futurologia” que tenha a pretensão de articular o porvir em prognósticos, estimativas ou hipóteses. Futuro, aqui, é percebido em um aspecto epistemológico – ou até mesmo estético –, como é percebido, sentido, imaginado, orientado, engendrado, nos discursos, saberes, poderes etc. Trata-se de notar como determinadas sociedades em dados momentos se relacionam com suas ideias particulares de amanhã e, sobretudo, como essas ideias se estruturam, se transformam e se rompem na tessitura histórica das condições de possibilidade. É menos pensar *o* futuro que pensar *com* o futuro – perseguir o senso de futuridade que orienta o exercício genealógico performado nesta pesquisa. Analisar esse senso historicamente, faz-se necessário por se observar, a partir do presente, os próprios movimentos que se fizeram suscitar em um senso de futuridade contemporâneo, que, por sua vez, também se articula a outros conceitos, como a racionalidade dominante de nosso tempo.

A preocupação em ir ao fundo das concepções e transformações desse senso de futuridade se dá, também, por perceber outros conceitos que se entrelaçam intimamente no percurso precipitado nesse exercício, como as utopias, ideal que a modernidade lançou à própria

⁶ Disponível em domínio público: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf>

noção de futuro, como notaremos adiante neste capítulo. Neste amálgama de ideias, o surgimento da ficção científica, na literatura e posteriormente no cinema, herda das utopias literárias uma característica bastante particular, qual seja, uma fundamentação epistemológica – o desenvolvimento de possibilidades a partir de uma condição já posta, questionar o que é possível imaginar; a realidade, a experiência e os saberes. Utopia, futuro, distopia etc. são temas análogos, em algum ponto se relacionam, convergem e produzem (novos ou outros) significados, esse é um dos nós que constituem este primeiro capítulo, a fim de complexificar a percepção de porvir na contemporaneidade e sua articulação às lógicas dominantes, bem como buscar diagnosticar demais tópicos que emergem de tal percepção.

Nesse sentido, o cinema é uma janela para que possamos perscrutar o que aqui chamamos de senso de futuridade de uma determinada época, isto é, trata-se de uma das possibilidades em que se pode imaginar o futuro – não por acaso Deleuze (2005) entendia o cinema como um campo de experimentação do pensar –, mas, de maneira mais enfática (podemos também assumir), *produz-se* o futuro – como são criadas as narrativas, imagens, lógicas e poderes que constituem essas obras? Trata-se de desdobrar uma condição posta, desfiá-la ou validá-la? Como bem pontua Alana Albuquerque (2020, p. 137), essa possibilidade narrativa, “ao mesmo tempo que imagina diferentes futuros, também os cria, instalando-os no presente como futuridades, ou seja, elementos de futuro que nos atraem para determinado horizonte”, isto é, enquanto gênero, as utopias e distopias estão imbuídas do espírito de seu tempo (algo que lhes é bastante particular) atreladas ao pensamento hegemônico – bem como, *produzem* esse sentimento.

Talvez possamos considerar que as utopias, ao menos enquanto gênero, não puderam se vincular ao cinema, – como veremos, este é fundado no final do século XIX, período que coincide com o início da escassez das utopias – ao menos não da mesma forma que as ficções científicas distópicas se vincularam, isto é, até se tornar um gênero massificado, de grande apelo e comercialmente, bastante rentável. Talvez por apresentar certa *dramaticidade*, o cinema aproximou-se mais enfaticamente das narrativas distópicas, cuja orientação se elaborou com certa afinidade às imagens cinematográficas. Jameson (2021), de certa forma, abordou a questão: seria pouco provável que uma sociedade sem conflitos pudesse ser o cerne de histórias empolgantes. De toda maneira, se as distopias possuem como pressuposto inicial uma certa noção crítica em relação ao presente (ou ao futuro), assim também foram as utopias, orientadas pela mesma atitude crítica, mas a partir de uma configuração otimista, como uma forma de alteridade às condições postas.

Utopia e distopia não são elementos completamente antagônicos, pelo contrário, como procuraremos demonstrar, existem semelhanças, proximidades, pontos de vista que atravessam seus significados ao longo da história, podem inclusive partir de um mesmo pressuposto para então divergirem em seus efeitos. Desta maneira, em uma primeira acepção, poderíamos refletir a realidade recente que parece se orientar por um pessimismo crescente em relação ao futuro, uma utopia desvirtuada – ou, nos termos em que aqui tratamos, distopia (Leconte; Passard, 2020). A ideia de “distopia”, – além de se relacionar de modo bastante contundente aos sentidos de futuridade que perpassam a história, materializando um pessimismo latente em obras que, em nossa visão, manifestam determinados sentidos em seus momentos históricos – passa inevitavelmente por esmiuçar as utopias, recorrer à sua concepção em Thomas Morus, sua raiz etimológica e aos rompimentos históricos, transformações e ramificações que eventualmente culminaram em outros caminhos. Senão, vejamos.

1.1 Das promessas de alteridade ao mal-estar no fim do século XX

É sabido que o filósofo britânico Thomas Morus (2011) produziu *Utopia* no século XVI, mais precisamente em 1516. Ainda que a obra tenha sido escrita originalmente em latim, o termo, de acordo com o próprio Morus, viria do grego “*ou + topos*”, que, interpretado literalmente, traduz-se como um “não lugar”, ou “lugar nenhum” (Lima, 2008, p. 14). O caráter essencial do prefixo negativo é salientar o relativo ao já existente, que demarca o aspecto principal das utopias – em outras palavras, aquilo que nada tem em comum com a realidade em que se vive, uma alteridade radical. Há um importante detalhe a ser considerado enquanto discutimos a etimologia desse vocábulo; afinal, em grego, há também o prefixo “*eu*”, geralmente utilizado como indicador de um aspecto positivo, designando nobreza, justiça, bondade ou abundância (Chauí, 2008), isto é, “*eutopia*”. Destaquemos o insinuante aspecto desse prefixo tanto pela proximidade fonética percebida em relação ao termo fundado em Morus quanto pela própria natureza sugestiva de “lugar ideal” muito comumente atribuído às utopias.

De qualquer forma, esse “não lugar” ou “lugar do outro”, idealizado e batizado por Morus, podia ser percebido mesmo anteriormente ao Renascimento. Antes de se tornar gênero literário, a utopia já pairava pela história como uma forma de “ímpeto”. Sonhos e projetos de vidas e sociedades melhores. Mas o que de fato caracterizaria esse ímpeto? A professora Silvia Liebel (2021, p. 9) entende que: “Nelas (nas utopias) se concentram os sonhos e as esperanças

da humanidade, assinalando o impulso criador e o progresso [...]. O progresso nelas esboçado, contudo, não se traduz necessariamente em desenvolvimentos científicos e econômicos, antes, em uma transformação radical dos sujeitos”. Percebemos que Liebel considera necessário desvincular o termo “progresso” de um sentido imediatamente atribuído a si. “Progresso”, como sinônimo de evolução tecnológica, social ou política, numa acepção mais relacionável, se aproximou a esse sentido especialmente a partir da própria modernidade, como uma das transformações que percebemos a partir de uma perspectiva genealógica desse conceito, que, por sua vez, foi muito caro aos séculos XIX e XX, e a análise de suas camadas se torna ainda mais pujante se o contrapusermos à luz da “história dos vencidos”, aspecto que podemos relacionar à história da formação do Brasil, por exemplo, mesmo anteriormente aos séculos XIX e XX, como a fundação de um mito edênico.

Mesmo antes de se tornar vocábulo, já no século IV a.C., Platão (2006), idealizara seu não lugar, sua Kallipolis, sua *República* – talvez o mais notável exemplo histórico até a *Utopia* de Morus. O professor e pesquisador Carlos Lima (2008) destaca que havia, já na pólis grega entre os séculos V a.C. e IV a.C., uma filosofia com base em pensar soluções para perpetuar contentamento e estabilidade – a eudaimonia. Dessa forma, a não existência do próprio termo *outopos* seria justificada pela relação que se admitia entre cidade, felicidade e política; Lima revela ainda que não poderia existir preocupação em criar um vocábulo como *outopos* em razão de fundamentar a crítica à práxis política na época, uma vez que tal crítica seria feita de forma direta e visava à constituição da pólis. Além dos escritos de Platão, a filósofa Marilena Chaui (2008, p. 8) elenca outros, considerados utópicos, mencionando seu possível impacto no texto de Morus:

De fato, sob o impacto da obra de More, foram chamadas utópicas obras como a República de Platão, a Eneida de Virgílio, os poemas de Ovídio sobre a Idade de Ouro, o relato bíblico do Paraíso Terrestre e, particularmente, a esperança milenarista ou o simbolismo profético medieval do abade franciscano Joaquim di Fori, que interpretara a história segundo a imagem de três eras ou idades, a terceira e última das quais seria um tempo de sabedoria, sem escravos nem senhores, regida pelo amor e pela amizade, pelo espírito e pela liberdade.

Dada a vasta produção de ânimo utópico até Morus, detemo-nos a refletir sobre as utopias a partir da modernidade, seus deslocamentos, rompimentos, ramificações e articulações ao longo dos séculos, até a contemporaneidade. Consideremos que não há nada que seja atemporal; os conceitos se formam e se transformam em determinadas conjunturas, ainda que levemos em conta as justaposições de pensamentos, eventos ou significados. A definição da modernidade como “prelúdio”, portanto, não se deve simplesmente à referência histórica a

Thomas Morus e sua *Utopia*, bem como às inúmeras inovações que definiram a modernidade – é o homem moderno que passa a ter consciência do tempo e de sua fluidez. Não obstante, deve-se, primordialmente, entender esse período como ocasião principal de um rompimento na tessitura histórica; para a modernidade o futuro não apenas se tornava manifesto, como também passava a ser suscetível de ser transformado – afinal, o pressuposto imediato da modernidade foi *criar o novo* (Compagnon, 1999).

Gumbrecht (1998) elabora a imagem de cascatas para se referir a este fenômeno – a justaposição de conceitos relativos a um mesmo vocábulo – e destaca ao menos quatro noções que a modernidade abarca. Há, inicialmente um sentido de “Início da Idade Moderna”, também chamada por ele de modernidade-Renascença, que se sobrepõe à então denominada Idade das Trevas. Esse período foi marcado pela invenção da imprensa, pela descoberta do Novo Mundo, mas, mais significativo para esta pesquisa, por um deslocamento na compreensão humana, uma vez que o homem deixa de se entender como parte de um grande plano divino para se perceber no papel de sujeito da produção de saber e, além disso, dirá Gumbrecht (1998, p. 12): “Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo, o sujeito [...] pretende ser puramente espiritual e do gênero neutro”.

É a partir da modernidade que futuro, progresso e temporalidade se desvencilham de todo um pensamento escatológico e estático para se abrir aos homens – o progresso passa a guiar os sonhos utópicos das sociedades, e os sujeitos são chamados à ação para construir projetos ou transformar o mundo. É, no entanto, em uma camada acima, denominada por Gumbrecht (1998) “modernidade epistemológica”, que se percebe o início de uma aceleração em direção ao futuro, guiada pelo senso de progresso então firmado, que caracterizará o período – cujo centro compreende o fim do século XVIII e início do XIX. Aqui, alguns aspectos se revelam substanciais para a compreensão do sujeito moderno e a maneira como este experiencia tempo e espaço e com eles se relaciona – especialmente a partir do século XIX, quando segundo Gumbrecht, o tempo passa a ser considerado agente absoluto de mudanças.

Pensemos, também, nas inúmeras inovações e seu impacto nas sociedades: massas apressadas em metrópoles cada vez maiores, máquinas cada vez mais velozes, a foto (um instante), o cinema (24 instantes por segundo). A areia parecia escorrer cada vez mais depressa pelo furo da ampulheta. Esses fenômenos da modernidade, efeitos-instrumentos de um processo de aceleração do tempo, marcam a experiência do sujeito moderno. Gumbrecht (1998) também busca categorizar, em suas cascatas, o modernismo artístico ou as vanguardas históricas do início do século XX, bem como aquilo que as sucede, o “Pós-moderno”; entretanto, ainda que

o período fosse bastante rico no que diz respeito às noções de utopia, por ora não é necessário lhes dar ênfase – retomaremos esses termos mais adiante. Buscaremos, então, compreender como as terminologias aqui abordadas ganham sentido histórico ao longo do tempo e por meio de uma estrutura antropológica, isto é, pela experiência dos homens – as utopias (e por que não as distopias?) se encaixam nesse recorte, ao passo em que conquistam o futuro e deslocam o “não lugar” da espacialidade à temporalidade.

É certo, todavia, que as utopias possuem vínculo bastante arraigado com a dimensão do futuro; afinal, utopia é pensar o futuro (Novaes, 2016) – ainda que este tenha seus conceitos deslocados a cada nova temporalidade e dada a proporção histórica, seu aspecto indeterminado aos homens se manifesta muito recentemente. Destarte, é nesse cenário que as utopias se alçam ao porvir, permeando o imaginário e os sonhos que a humanidade passou a cultivar em virtude de um amanhã áureo. Assim assinala Cláudia Linhares Sanz (2019, p. 170):

Se as utopias foram de diversos tipos, por vezes populares ou intelectuais, românticas ou científicas, quiméricas ou até distópicas, em geral, todas elas pressupunham que o futuro estivesse mantido como um não saber; ou um saber que mais imagina (e deseja) do que prevê. Nesse sentido, o vigor das utopias esteve fundamentalmente vinculado à virtualidade do porvir (virtualidade aqui pensada como algo que se mantém não atual, que se mantém suspenso por uma diferença, por uma opacidade, por uma alteridade). Com efeito, a indeterminação do futuro parece ter sido a brecha por onde as utopias floresceram.

Recapitulemos, portanto, o percurso traçado para que as utopias pudessem atravessar o futuro; durante o medievo, pensá-lo, de fato, não era tarefa desimpedida e seguia, invariavelmente, previsões que davam cabo da experiência terrena. Em outras palavras, o fim do mundo era inevitável, e a história, portanto, trilhava um caminho linear, encontrando seu fim em previsões efêmeras. A despeito de um futuro ao qual não restavam alternativas ao apocalipse, o juízo final acumulava previsões não realizadas. Nesse sentido, Koselleck (2006, p. 24), em seus estudos sobre a temporalização da história, sintetiza: “A história da Cristandade, até o século XVI, é uma história das expectativas ou, melhor dizendo, de uma contínua expectativa do final dos tempos; por outro lado, é também a história dos repetidos adiamentos desse mesmo fim do mundo”.

Ao longo do período medieval, o próprio presente não se deslocava – e não o fazia porque não havia caminho a ser trilhado; afinal, o porvir já estava determinado. Por consequência, a Igreja integrava a noção de futuro a si, suspendendo qualquer percepção que se desviasse da experiência imposta pelo horizonte cristão, e é nesse sentido que passado e presente constituem uma estrutura repetitiva e que, apesar das mudanças, jamais progrediria –

destaquemos o uso do futuro do pretérito com a seguinte observação: sem que houvesse o conceito de temporalização, a ideia de progresso (como se construiu a partir da modernidade) e dos avanços era tratada como forma de “aperfeiçoamento espiritual”, em razão da vida eterna. Nesse sentido, Koselleck (2002, p. 223, 224) elabora:

Nos lugares em que teólogos falavam de *profectus*, menos frequentemente de *progressus*, este progresso (Fortschritt) referia-se à salvação da alma. [...] No entanto, este progresso – *profectus* na direção da *perfectio* – referia-se ao reino de Deus e não deve ser confundido com o reino temporal deste mundo. O caminho para a perfeição não pode ser contado em anos, mas apenas na alma: *perfectio non in annis, sed in animis* (grifo do autor).⁷

Aqui, diferencia-se “*profectus*”, da ordem do espiritual, de “*progressus*”, então associado ao mundano – novamente, o futuro ainda não estava aberto, portanto qualquer progresso, seria, por assim dizer, “estático”. O futuro escatológico reservaria a vida no além, isto é, o reino de Deus, no amanhã hermético da cristandade seria destinado aos que se tivessem dedicado a trilhar o caminho da perfeição e da salvação da alma. Ainda que indicial, a ideia de aperfeiçoamento entre os homens não serviria para a construção de um amanhã melhor no mundo terreno, mas para que se alcançasse a redenção com a promessa da vida eterna – portanto, não haveria que falar em utopia enquanto projeto, muito menos a respeito de seu caráter relativo ao porvir.

No caso do período medieval, no entanto, deslocam-se as previsões para o campo político, submetendo a religião a uma nova hierarquia; reconhece-se que as guerras e profecias religiosas de fato não prenunciavam o fim dos tempos. Nesse processo de sobreposição de ideias e possibilidades, então, o Estado passa a se apropriar das concepções de futuro. É, portanto, na modernidade inaugural que se pode passar a pensar em uma perspectiva nova, aberta às possibilidades de um futuro agora indeterminado, enfraquecendo a própria noção do horizonte arbitrário do juízo final. Nesse sentido, os conceitos de prognóstico e a própria filosofia da história emergem e passam a integrar as ideias acerca do porvir. Os prognósticos, por sua parte, estão vinculados a percepções políticas, uma vez que se submetem a noções calculadas em relação a situações específicas de Estado – que passa, então, a integrar o próprio prognóstico a seu corpo político – e, inevitavelmente, a eventos produzidos pelo próprio tempo:

⁷ No original: “In places where theologians spoke of *profectus*, less often of *progressus*, this progress (Fortschritt) referred to the soul’s salvation. [...] However, this progress – *profectus* in the direction of *perfectio* – referred to God’s kingdom and must not be confused with the temporal kingdom of this world. The way to perfection cannot be counted in years but only in the soul: *perfectio non in annis, sed in animis*.”

“O prognóstico produz o tempo que o engendra e em direção ao qual ele se projeta” (Koselleck, 2006, p. 32). Em outras palavras, o prognóstico “inventa” o futuro.

É, entretanto, com o advento da filosofia da história que se pode desenvolver a noção inicial de progresso, e isso porque há agora abertura para pensar um futuro que não esbarra na ideia do fim profético, ou seja, por definição, indeterminado. Ora, não seria possível imaginar abordagem científica que abrangesse, simultaneamente, a ideia de que os homens seguem os desígnios divinos. É factível em contrapartida, que houvesse uma tensão entre a racionalidade perseguida desde a antiguidade e o pensamento religioso que permeava as relações sociais, contaminando a reflexão intelectual. Nesse sentido, Koselleck (2006, p. 1) destaca como o conceito de história se moldou à modernidade:

Nosso conceito moderno de história [Geschichte] resultou da reflexão iluminista sobre a crescente complexidade da "história de fato" ou da "história em si" ["Geschichte überhaupt"], na qual os pressupostos e condições da experiência escapam, de forma crescente, a essa mesma experiência.

Antes, porém, de pensar as utopias em seu caráter antecipatório, reflitamos sobre a conjuntura em que Morus batiza sua ilha. Afinal, as grandes navegações e o descobrimento de terras para além do Atlântico concorreram com o florescimento da fantasia utópica. O Novo Mundo parecia ser uma manifestação quase transcendental da materialização dos sonhos utópicos ocidentais – e as cartas dos colonizadores enviadas à Europa reforçavam essa impressão. O professor Carlos Lima (2008, p. 65) sinaliza de maneira categórica que, “Além da tradição utópica que já dominava a cultura europeia desde os gregos, nesse momento vêm-se juntar os relatos desses navegantes e exploradores que retornam do “extremo-ocidente”. Eis, então, um dos principais mitos fundacionais brasileiros, qual seja, a crença edênica: “Um texto frequentemente atribuído a Vespúcio, *Mundus Novus* (1503), que teve grande circulação [...] proclamava o Brasil, de forma ainda mais veemente, como um *Éden Tropical*” (Sadler, 2016, p. 32, grifo nosso).

Certamente, trata-se de uma narrativa cujo referencial, portanto, tem origem na Europa, uma utopia *relativa* aos projetos e ideais de progresso do ocidente, para servir a desígnios alheios – assim como canta Chico Buarque em *Fado Tropical* (1973): “*Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal*” e, noutra estrofe: “*Ainda vai tornar-se um império colonial*”. A visão de alteridade, como se pressupõe, *relativa* a algo, tinha referencial – é uma questão que atravessou os projetos pensados para a formação da nação. Essa abordagem reflete a tensão entre o desejo de alcançar as condições ocidentais de desenvolvimento e a pressão para se modernizar e, ao mesmo tempo, a necessidade de buscar

(ou, em alguns casos, de *inventar*) uma identidade cultural e nacional distintiva. Como bem destaca Fred Coelho (2019) a história delegou ao Brasil uma aproximação às luzes da razão e do progresso ocidental, o futuro, portanto, é tanto fardo quanto dádiva (não apenas uma possibilidade); só se pode aspirar a futuros, desta forma equiparando-se àquilo que já estava prosperando, ou seja, o ocidente, sua cultura, sua arte, sua forma de democracia, a economia liberal, etc.

Trata-se de um intrincamento complexo ao qual não vincularemos benesses ou inconveniências; cabe, em primeiro lugar, refletir essa condição, ou como destacamos anteriormente, confrontar ideias – as que se estabeleceram e as que foram suplantadas historicamente. As noções se transformam ao longo do tempo; futuro e utopia, por exemplo, tangenciam-se, rompem-se, ramificam-se em movimentos heterogêneos. Em Morus, posteriormente, a Utopia se assume como discurso literário, ao passo que inúmeros outros textos passam a surgir concomitantemente. É, portanto, por uma lacuna conceitual em Thomas Morus que se inspira um aspecto factível em projetos utópicos de antecipação; assim, será possível enxergar com mais nitidez o quadro amplo que se desenhava. Carlos Lima (2008, p. 61) assim contrapõe os paradigmas de Platão, Aristóteles e Morus a fim de demonstrar como a utopia literária poderia extrapolar sua própria forma:

Em Platão, o paradigma utópico constituía-se como um conceito; como tal, era objeto da filosofia. Em Aristóteles, a utopia fundamentava-se num projeto ético; portanto, era tratada como objeto da política e tinha o seu corolário no Estado. Já em Thomas Morus, a utopia metamorfoseia-se em um *ductus obliquus*, esta via oblíqua torna-se a via real da dimensão utópica. Esta via oblíqua constitui, em Morus, o lugar da utopia; daí ser transformada em abstração (grifo do autor).

Pouco mais adiante, Lima (2008, p. 62) complementa categoricamente: “uma nova forma literária é, antes de mais nada, uma máquina de produção de sentidos da realidade e de alteração do sentido da realidade”; poderíamos estender esse entendimento também às produções de cinema e a maneira com que se produz e se altera determinados sentidos, especialmente, neste caso, com o horizonte de expectativas. Isto é, ainda que a utopia literária ganhe forma na linguagem, permanece abstrata, desmaterializada (Teixeira; Pessoa, 2021). A utopia abre a realidade, explora a realidade, e explode a realidade.

Tenhamos, como exemplo, o caso da “novilíngua” de 1984, romance distópico de George Orwell (2002), que se caracteriza por ter o vocabulário diminuído a cada ano. Se, como afirma o professor e filósofo Pedro Duarte (2016), linguagem é pensamento e criação, o advento do termo “utopia” passa a alimentar esperanças e sonhos coletivos. No caso de Morus, seria

possível não admitir a influência de certos costumes do povo da ilha de Utopia em projetos políticos difundidos posteriormente? Claro, um “não lugar” não será constituído a partir do vazio absoluto – Morus, certamente aplicou práticas/teorias sociais já existentes para a construção de seu território; mas pensemos, por exemplo, na inexistência da propriedade privada enquanto paradigma social na ilha de Utopia (ainda que, paradoxalmente, seus habitantes admitissem a prática da escravidão) e em seu impacto no discurso socialista que emerge séculos depois. Nesse sentido, alguns aspectos na ilha de Morus (e de diversos outros textos utópicos) parecem ter encarnado projetos políticos factíveis ou, então, ao ser deslocados para um possível porvir, inserem, formalmente, as utopias na dimensão do futuro.

a narrativa de viagem marca a Utopia como um outro irredimível e, assim, formalmente ou quase que por definição, impossível de realização. Ela reforça, assim, a secessão constitutiva da Utopia, uma retirada ou “dissociação” do mundo empírico e histórico que, de More à *Ecotopia*, de Ernest Callenbach, problematiza seu valor como um modelo global – se não universal – e desconfortavelmente reorienta o olhar do leitor para justamente a questão de sua realização política prática, que a forma prometia evitar em um primeiro momento. (Essas contradições são claramente modificadas quando a Utopia é estabelecida em um futuro temporal, em vez de a uma distância geográfica) (Jameson, 2021, p. 57).

Enquanto nos estreitamos em um aspecto talvez mais “político” que as utopias antecipatórias passaram a apresentar, faz-se bastante conveniente abordar a primeira escrita utópica “temporalizada”, por assim dizer, que, de acordo com Koselleck (2012), foi escrita no contexto que precedia a consumação da Revolução Francesa, em 1770, por Louis-Sébastien Mercier – o romance *L’an 2440, rêve s’il en fut jamais* (O ano 2440, um sonho se é que já houve algum). A narrativa proposta por Mercier descreve um personagem que adormece na Paris do século XVIII e acorda na mesma cidade, em 2440.

Nessa viagem ao futuro, Mercier discorre sobre os problemas de sua Paris ao passo que apresenta não apenas uma nova cidade, mas um novo mundo que superou aqueles problemas, além de apresentar novos hábitos – Mercier chega a antecipar, de certa forma, a globalização. Sem guerras, religiões ou sinais de humilhação e opressão, o autor desloca para o terceiro milênio os sonhos de uma humanidade, a seus olhos, perfeita. Sua utopia – assim como a de Morus –, no entanto, não deixa de apresentar inconsistências anacrônicas (certamente pertencentes à época em que viveu), como, por exemplo, sua visão relativa às mulheres, as quais ainda que se passassem 700 anos, manteriam seu papel de subordinação em uma sociedade (imperturbavelmente) patriarcal – isto é, mesmo a imagem de um amanhã longínquo

estaria contaminada por discursos e práticas não-discursivas da época em que se forma tal imaginação.

Feitas as devidas considerações a Mercier e a sua Paris “terceiromilenista”, é importante destacar que 1770 também marcava a constatação de finitude do globo terrestre; afinal, é nesse ano que o navegador britânico James Cook conclui a exploração da costa australiana – parecia, então, não haver mais o que explorar, e, assim, os espaços utópicos foram superados pela experiência. Dessa forma, “Se a utopia não pudesse mais ser descoberta ou estabelecida nos dias atuais de nossa Terra nem no mundo divino do além, ela deveria ser deslocada para o futuro” (Koselleck, 2002, p. 86).⁸ Com o porvir em disputa, conquistá-lo seria tarefa que inevitavelmente passaria também pela esfera política e, imaginá-lo, apenas, não parecia suficiente – agora, sua factibilidade deveria ser colocada à prova. O panorama aparentava indicar uma abertura ao amanhã até então não experienciada pela humanidade; uma indeterminação convidativa às mudanças e construções de projetos que dessem conta de seus sonhos antecipatórios – dessa forma as possibilidades estariam, mais do que nunca, nas mãos dos sujeitos. Koselleck (2012, p. 174) relata como as utopias alcançaram essa condição:

A viabilização dos projetos de formas visionárias de Governo e de seus modelos sociais não se situava mais em um além espacial, mas no futuro. E as pessoas descritas como utópicas ou seguindo algo parecido com o utopismo certamente pretendiam realizar seus planos. Dessa forma, a dimensão do futuro foi integrada ao conceito de utopia. Desde então, pensar a utopia implica necessariamente considerar a dimensão temporal acima do não lugar espacial.⁹

A respeito da intenção de se planejar e construir um amanhã melhor, não deveríamos deixar de apontar, então, para um aspecto muito caro à chamada modernidade epistemológica: o progresso. Uma condição necessária à compreensão da modernidade é o vínculo que se cria entre a noção de progresso e a de *locomoção*, isso porque o ineditismo que se insere na modernidade determina o surgimento de novas experiências. Nas palavras de Sanz (2010, p. 32), “O conceito de progresso concentra em si a descoberta de outro horizonte de expectativa, movimentando uma experiência inédita de presente que se insere em nova estrutura temporal”. Assim, mais especificamente ao final do século XVIII e início do XIX, o futuro se abre a um

⁸ No original: “If utopia was no longer to be discovered or established on our present-day earth nor in the divine world beyond, it had to be shifted into the future”.

⁹ No original: “La factibilidad de los proyectos de formas de Gobierno visionarias y de sus modelos sociales ya no se situaba en un allá espacial, sino en el futuro. Y las personas descritas como utopistas o que seguían algo parecido a um utopismo tenían desde luego la intención de llevar a cabo sus planes. De este modo, la dimensión del futuro se integró em el concepto de utopia. Desde entonces, pensar la utopia implica necessariamente considerar la dimensión temporal por encima del no lugar espacial”.

senso de deslocamento, uma maneira de crer que as sociedades sempre evoluem. Assim, foi como um movimento natural que o presente na modernidade passou a ser percebido com inclinação ao porvir (Lissofsky, 2014). Não seria, portanto, incoerente de nossa parte afirmar que, naquele momento, o tempo acelerava a si mesmo na ânsia de um futuro melhor.

Consideremos a ideia básica do progresso moderno: o amanhã será superior ao hoje se os homens o construírem bem; será diferente do presente se os homens fizerem bem o *seu* presente. O progresso, nesse sentido é uma salvação racional – no mais bem delineado traço sacrificial que convoca os homens à ação, a se martirizar em nome de um futuro áureo. Essa compreensão se tornou muito latente no século XIX, sendo impulsionada pela fé no desenvolvimento científico e tecnológico, nas ideologias e na criação de novos direitos como se fossem fundamentos portadores dessa própria *moção* em direção a um “fim”. Ainda assim, é importante destacar o caráter otimista em relação ao porvir que se experimentava então.

o progresso não era apenas uma maneira ideológica de se ver o futuro; ele correspondia a uma nova experiência do cotidiano, que se nutria continuamente de diferentes fontes: do desenvolvimento técnico, do crescimento populacional, do desenvolvimento social dos direitos humanos e das respectivas modificações dos sistemas políticos (Koselleck, 2006).

Koselleck aponta para a ideia tomada pelo desenvolvimento, destacando as vigorosas matérias caras ao novo entendimento de futuro, dando ênfase, também, às modificações de sistemas políticos – perspectivas muito relevantes à compreensão do próprio progresso, percebendo que, sobretudo entre os séculos XIX e XX, novas doutrinas se instalaram com o objetivo de executar suas próprias perspectivas de evolução. Um aspecto muito caro às utopias, entretanto, marca os sonhos políticos de toda a modernidade: a realização coletiva. Como demonstramos até agora, apenas de forma subjacente as utopias se orientaram por sonhos coletivos – como se poderia falar em uma utopia individual? Como poderia haver estabilidade em uma sociedade desigual?

Dessa forma, demonstrado por Francis Wolff (2016), uma utopia moderna é sempre um ideal de realização coletiva. A maneira como a sociedade pensa a história diz respeito à própria temporalidade – o ocidente construiu esta temporalidade moderna, a ideia do tempo progressivo como o novo paradigma histórico no qual a ação presente se realizava em razão de um objetivo futuro. Necessário pontuar, novamente, os ritmos acelerados da modernidade – um fenômeno que remete a uma alteração na experiência e na consciência do tempo, algo que poderá culminar mais tarde em uma noção de presentismo.

Retomando as cascatas da modernidade de Gumbrecht (1998), parece-nos relevante destacar o que autores como Berardi (2019) ou Fabbrini (2021) apontam como o que seria o

derradeiro furor utópico. Na terceira camada, o “Alto Modernismo” ou as “vanguardas históricas” do início do século XX, inspiraram-se não só em projetos políticos, mas também numa espécie de ímpeto artístico-subversivo-revolucionário. Os artistas confiavam em um ideal de progresso teleológico, tendo a utopia como finalidade (a construção de uma sociedade ideal); e, caso não fosse a arte o instrumento primeiro de emancipação dos homens, seria por meio da fruição, pela experiência estética que a realidade seria alterada (Fabbrini, 2021).

Talvez não exista caso que deixe mais evidente a relação entre arte e progresso que Marinetti e seu *Manifesto futurista* lançado em 1909 – a glorificação da guerra, a paixão pela velocidade e pela máquina; a recusa do passado e, sobretudo, a fé no futuro e no progresso. Em convergência com uma evidente veia fascista que à época já se desvelava, Marinetti (*apud* Hartog, 2013, p. 141) brada que “O Tempo e o Espaço morreram ontem. Vivemos já no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente” – o que então restaria? O historiador François Hartog (p. 141) nota nessa proclamação de Marinetti, um indício categórico de um novo regime de historicidade que chamará de “presentismo”: “o *Manifesto futurista* mostra também como podemos passar do futurismo ao presentismo, ou como o futurismo é também (já) um presentismo. [...] o presente encontra-se “futurizado” ou não há mais senão presente”. Não foi de imediato, de um momento ao outro, que o presentismo se “instalou”. Hartog (2013) aponta diversos sintomas ao longo do século XX indicando um presente cada vez mais dominante. O futuro como espaço de disputa de sonhos coletivos, aberto e incerto, cedia lugar, gradativamente, a uma cultura do agora, do presente. Assim, o historiador conclui categoricamente que:

O futurismo deteriorou-se sob o horizonte e o presentismo o substituiu. O presente tornou-se horizonte. Sem futuro e sem passado, ele produz diariamente o passado e o futuro de que sempre precisa, um dia após o outro, e valoriza o imediato (Hartog, 2013, p. 148).

A proliferação de narrativas distópicas ao longo do século XX parece indicar justamente essa alteração substancial no senso de futuridade, exercendo também uma crítica às técnicas que o progresso pôde constituir – outrora exaltadas, inclusive, pelos futuristas italianos. O século XX acumulou inúmeros eventos traumáticos e desvelou uma faceta perversa das práticas humanas em nome do progresso – não que a barbárie da escravidão e da colonização, séculos antes, não fossem também um projeto moderno. Como se poderia falar em arte, progresso ou mesmo em utopia após as dezenas de milhões de vidas perdidas na Segunda Guerra Mundial ou diante do horror do Holocausto, ou ainda pelo poder devastador das bombas atômicas? Como se haveria de falar na superação das chagas humanas em meio às ruínas do século XX? Qual o

custo do progresso idealizado pela modernidade? À época, os frankfurtianos também buscaram respostas para essas perguntas.

Os filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) pontuam os paradoxos dos avanços técnicos e o conforto que o progresso permitiu, ao passo que proporcionou, também o alastramento da exploração humana e a produção maciça de instrumentos aparelhados para a barbárie, ou, noutras palavras, as contradições entre o aumento da produtividade econômica – que em tese, produziria as condições para um mundo mais justo – e a maior concentração de capital por aqueles que detém os modos de produção. Nesse sentido, ficava cada vez mais evidente o impacto do mercado nas relações sociais e, por conseguinte, na maneira com que se experienciava até mesmo o tempo – Hartog explicita as implicações de uma sociedade de consumo cada vez mais empenhada em produzir e consumir –, ou melhor, talvez possamos considerar essa condição uma relação de efeito-instrumento entre a sociedade de consumo e sua maneira de experienciar o tempo.

Nesta progressiva invasão do horizonte por um presente cada vez mais inchado, hipertrofiado, é bem claro que o papel motriz foi desempenhado pelo desenvolvimento rápido e pelas exigências cada vez maiores de uma sociedade de consumo, na qual as inovações tecnológicas e a busca de benefícios cada vez mais rápidos tornam obsoletos as coisas e os homens, cada vez mais depressa (Hartog, 2013, p. 148).

Ao atentar para a sociedade de consumo e seus hábitos, notamos uma alteração substancial – com o fim da Guerra Fria, um regime prevaleceu hegemônico no mundo. A primeira-ministra britânica Margareth Thatcher não hesita ao declarar, no final dos anos 1970, que “não há mais alternativas”, isto é, apenas o capitalismo neoliberal se posicionava como via factível, realista (Fisher, 2020). Esse comentário emblemático ecoa no fim do século, junto ao famoso estudo de Francis Fukuyama (1992) decretando “O fim da história”, em 1989, com base na concepção hegeliana de progresso social em que apenas as democracias liberais subsistiriam.

A ressaca moral pós-Guerra Fria constrangeu e reprimiu pensamentos que buscavam alternativas ao sistema capitalista hegemônico. O “dinamismo” neoliberal se ocupou dos espaços deixados pela ultrapassada “burocracia estatal”. Seria a última pá de cal jogada no túmulo das utopias políticas modernas? Podemos argumentar que esse aspecto está necessariamente conectado ao senso de futuridade a que já fizemos menção. Se, por um lado o neoliberalismo pressupõe risco, flutuação e instabilidade (*exige* um futuro incerto), por outro, não pode dar brechas para projetos ou pensamentos que admitam estabilidade; dessa forma, instala-se uma cultura presentista, da antecipação, como se o futuro estivesse dado, naturalizando qualquer aspecto de volubilidade. Nesse sentido, Sanz (2019, p. 169) enfatiza que

“É em cada atualidade que, entrelaçado aos jogos de poder, um certo senso de futuridade emerge, esculpido no trabalho entre imaginação e ciência; esperança e medo; discurso e verdade; visibilidade e maquinarias diversas”. Levando em consideração a ideia de que esse senso permeia as imagens e é também por elas permeado, é nesse cenário que a escassez dos pensamentos utópicos se apresenta como um indício ainda mais evidente do presentismo que nos cerca.

O declínio das utopias – coincidente com a segunda metade do século XX – denuncia a falta de perspectiva em relação ao porvir como um sintoma também percebido por diversos pensadores contemporâneos. Em contrapartida, as distopias, como gênero cada vez mais profícuo, produzidas e exibidas em massa, evidenciaram-se no mesmo ritmo em que sua “irmã de polo oposto” perde força. Em consonância com a perspectiva adotada neste trabalho, ao considerarmos as narrativas distópicas a partir da lógica de efeito e instrumento que as atravessam, de um lado, reiteram as imagens de perdição e catástrofe, como se não existisse saída para determinada situação; por outro lado, buscam também oferecer um aspecto crítico às condições que apontam no próprio presente para a ruína que apresenta.

1.2 Cinema: condutor de possibilidades

O teórico Christopher Pavsek (2013) concebe uma ideia específica de “utopia do cinema” – baseado no texto do cineasta Alexander Kluge (*Die Utopie Film*) –, a formulação que fundamenta o termo “utopia”, para si é a ideia de que poderia haver algo além do presente insuficiente do momento, como algo intangível. O cinema nasce na modernidade, envolto de expectativas, até mesmo como uma espécie de ferramenta condutora das transformações iminentes. Nesse sentido, a própria história do cinema se demonstra complexa diante da noção de promessas e possibilidades nunca realizadas; como se apesar de sua potência, jamais tivesse alcançado seus prospectos, trata-se, portanto, não somente das grandes realizações, mas das frustrações.

Ainda assim, Pavsek parece assumir uma conduta pragmática ao admitir que as promessas não cumpridas na história do cinema persistem, sobretudo para aqueles que estiverem sensíveis ao seu chamado – o chamado utópico, que indica que esse passado não realizado continuará a pressionar por sua concretização, não se manifesta apenas como uma orientação para uma abordagem de cinema engajada ou partidária, mas também como um método interpretativo, a utopia como um processo.

De fato, o cinema *respira* as tensões, contradições e esperanças de determinada época. Trata-se de um dispositivo complexo: enquanto uma mídia de massas por excelência, ao mesmo tempo em que pode sugerir transgressões, também está submetido a uma lógica hegemônica e à reprodução dos padrões de subjetividade dessa lógica. A utopia-cinema parece ter sido uma expectativa frustrada em relação às suas possibilidades, de propaganda e agitação, de vanguarda artística, de expressão etc. mas, sobretudo, ainda muito condicionada às utopias políticas.

Na direção do que buscamos compreender, tendo o porvir como orientação e maneira que se formaliza na imagem cinematográfica, faz-se relevante assimilar, muito brevemente, o nascimento do cinema e as circunstâncias que o fizeram tornar-se arte, bem como perscrutá-lo na contemporaneidade. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009) demonstram como essa arte se articula neste início de século e demonstram que, longe de se atrofiar, o cinema expandiu sua lógica para as infinitas telas que nos cercam, fenômeno que chamam de tela global. Os autores destacam que o cinema acompanha a razão de uma sociedade que passou por uma descontinuação relativa à noção de modernidade, atribuindo-lhes o prefixo “*hiper*”¹⁰ (sociedade *hipermoderna*, *hipercinema*) e sugerindo não uma superação do moderno, mas uma superlativação de seus aspectos.

No contemporâneo sobrecarregado pelas imagens, trata-se de uma tendência ainda mais vertiginosa, fragmentada, acelerada e agora, globalizada. Ao pensar o *hipercinema*, como propõem Lipovetsky e Serroy (2009), em uma relação micro, a maneira como se o experimenta, por exemplo, parece refletir esse fenômeno, visto que, cada vez mais, a experiência silenciosa, contemplativa, imersiva e catártica do cinema como espaço coletivo dá lugar a uma fruição desatenta, fugaz e acelerada, feita em espaços privados e em dispositivos individuais.

No entanto, assim como o cinema tradicional não desapareceu, sua nova “atualização” não deixou de ser massificada – assistimos todos aos mesmos filmes, nas mesmas plataformas –, e, além disso, o *streaming* possibilitou o acesso a novas maneiras de se experimentar o cinema, cada dispositivo em um cômodo, com controle praticamente irrestrito às vontades de cada espectador – uma lógica ainda mais fugaz de fruição. Já em seu surgimento, sua robusta capacidade de alcançar as massas e propagar ideias a partir de imagens não poderia ser ignorada. Sua energia subversiva, entretanto, nunca pareceu cumprir os desígnios de seus autores – ao

¹⁰ A despeito do vocábulo que adotam, compreendemos que muitos outros pensadores de fato notam uma suspensão temporal entre aquilo que era comum à modernidade e o que passa a caracterizar o período a partir do fim do século XX, algo que chamarão de pós-modernidade, modernidade tardia, modernidade líquida ou simplesmente, contemporaneidade.

menos não no sentido de romper com a lógica vigente. Sob essa perspectiva e de maneira pragmática, David Harvey (2008, p. 289) argumenta:

o cinema é o fabricante e manipulador supremo de imagens para fins comerciais, e o próprio ato de usá-lo bem implica sempre a redução das complexas histórias da vida cotidiana a uma sequência de imagens projetadas numa tela privada de profundidade. A ideia de um cinema revolucionário sempre afundou ao bater nas rochas dessa dificuldade.

Já neste início de século, talvez não seja possível concluir categoricamente que o cinema permaneça como “fabricante e manipulador supremo de imagens para fins comerciais”, mas, sem a pretensão de prescrutar se de fato “cedeu” esse posto para alguma outra tecnologia, podemos constatar que sua potência permanece inalterada – ademais, sob uma perspectiva genealógica, seria possível notar como uma certa “gramática” audiovisual é adotada pelas novas mídias e redes sociais, a herança de uma linguagem desenvolvida por mais de um século pelo cinema. No itinerário dos sintomas da contemporaneidade que surgem estridentes como manifestações de uma nova dinâmica, entretanto, o cinema assume um comportamento híbrido, não mais rigorosamente opaco ou ilusório, mas também não distanciado e disruptivo (Pucci JR., 2006). A acepção prevalecente, entretanto, parece ser a de acatar esse novo modo de fazer cinematográfico, compreendendo as tendências contemporâneas, seja ao assimilar a capacidade de renovar as formas ou afetar seu público (Lipovetsky, Serroy, 2009) ou celebrando a hibridização e as possibilidades em um cinema cada vez mais tecnológico e menos ortodoxo (Pucci Jr., 2006).

De qualquer maneira, essa nova condição não pode ser desconsiderada, pois, independentemente de todo o processo de homogeneização da forma do cinema atual, ainda isso pode ser um fenômeno da contemporaneidade, pois, distante de uma noção ilusória e fantasiosa, o cinema constrói uma percepção de mundo não só a partir de uma função estética inerente às artes, mas *produzindo* uma realidade (Lipovetsky, Serroy, 2009) da qual é simultaneamente, resultado. Nesse sentido é que consideramos as produções que fabricam o futuro a partir do cinema como uma maneira de exercitar o pensamento, de maneira que possamos notar, no contemporâneo, uma miríade de produções cinematográficas que integram o porvir a suas narrativas como manifestações do que chamamos senso de futuridade, isto é, são imagens que podem produzir uma certa alteridade, ou, noutros casos, desdobramentos de

uma determinada situação, que circulam nas formas de se pensar, perceber, internalizar e mesmo estetizar e politizar¹¹ as condições de possibilidade de seu tempo.

A intuição de que as artes podem acumular, condensar, sublimar ou decantar um determinado sentimento em relação ao seu momento histórico é uma preocupação que não apenas perpassou a história da teoria artística como também já parece ter sido cristalizada – senão, vejamos um breve contexto, em diferentes métodos, que busque dar conta de percepções não muito distintas. Sob uma ótica materialista, por exemplo, Adorno (1998, p. 207) fez notar que, ainda que de maneira irrefletida, a obra se impregnaria de sua materialidade histórica.

O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época; o que não é o último fator da sua mediação relativamente ao conhecimento.

Poderíamos interpretar que a expressão artística de dada conjuntura é também a manifestação das suas tensões e contradições – essa acepção nos permitiria denotar, evidentemente sem intenção de instrumentalizar a arte, como o pensamento se constituiria em um dado momento. Se hoje preocupamo-nos com um patente desconforto, por certo, nossa intenção é a de vasculhar e tornar evidente uma hipótese demonstrada na forma artística persistente de um mal-estar decantado em tais formas. Essa percepção, obviamente, se aguça por uma impressão subjetiva de mundo, uma leitura que, ainda que tenda a um certo pessimismo ao se refletir a contemporaneidade, não se relegue a um pessimismo. Trata-se, portanto, de não deixar de vasculhar em tais sintomas as causas para uma hipótese que se apresenta tão impetuosamente: a do próprio mal-estar.

Kracauer (1988), provavelmente inspirado por uma interpretação psicanalítica, também se mostrou interessado em investigar os traços deixados, especificamente nos filmes, de certos eventos históricos e os reflexos de mentalidade e padrões sociais que emergiam. Por se tratar de uma arte de massas, o autor presumiu que o cinema poderia de maneira mais direta e concisa, simultaneamente capturar e irradiar a racionalidade de determinada sociedade. Esse aspecto se refletiria tanto em uma dimensão formal – “em geral, veremos que só se pode compreender totalmente a técnica, o conteúdo da história e a evolução dos filmes de uma nação relacionando-os com o padrão psicológico vigente nesta nação (1988, p. 17)” – quanto estética – “O que

¹¹ Sendo o cinema uma arte nascida na era da reprodutibilidade técnica, é também produtor de relações, como instrumento político ou como a negação do que está posto – como dispôs Walter Benjamin (1994), a estetização da política e a politização da arte.

filmes refletem não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência. (1988, 18)”. Kracauer percebe o cinema (e outras artes de massa, como programas de rádio, *best sellers*, revistas etc.) como dispositivos sobre os quais se sedimentam as atitudes e as tendências internas de caráter psicológico. O que pareceu escapar à Kracauer – ou, ao menos não se dá tamanha ênfase –, no entanto, é a própria manifestação ideológica de poder que impregnam essas obras, não apenas o dito, como o não-dito. Isto é, o próprio condicionamento psicológico é tanto o produto quanto o produtor das inclinações que se materializam, por exemplo, nessas obras.

Ao final dos anos 1960, a manifestação de poder e ideologia na produção cinematográfica ganha força no campo dos estudos cinematográficos, e destaca uma questão também relevante para esta pesquisa por compreender a importância de se considerar o local de produção e o sistema comercial e econômico em que determinado produto estava inserido – ou seja, perceber que, de certa maneira, a obra estaria inserida em um determinado modo de produção e, ao mesmo tempo, imbuída dos discursos em circulação. Ao delinear o panorama histórico da crítica e teoria cinematográfica, Phillip Roberts (2013) destaca a linha condutora do discurso crítico à época.

De uma forma geral, a teoria e crítica cinematográfica, já no período ao fim dos anos 1970, poderia ser organizada em quatro grandes grupos, levando em consideração as nuances dentro de cada ordem. O primeiro se preocupava primordialmente com os aspectos da representação; o segundo, as estruturas da linguagem e do discurso; o terceiro considera os conflitos e interesses em uma sociedade de classes, enquanto o quarto levava em conta uma noção psicanalítica do papel do inconsciente enquanto criador e receptor do filme (Luz, 2002). Deleuze, ao se dedicar à escrita sobre o cinema¹², ultrapassou tais abordagens, bem como lançou uma nova perspectiva na intenção de valorizar o cinema em si como uma *forma de pensamento*.

O que Deleuze tem em comum com outros teóricos do período é a percepção de um contraste entre um “cinema de arte” e, ao mesmo tempo, de um produto industrial cujo papel subjacente é o de reforçar a estagnação de um mundo onde a criatividade e o pensamento são subordinados a uma política de uniformidade (Roberts, 2013). Neste sentido, considera-se as relações de poder e a produção de discursos no interior de uma lógica hegemônica – isto é, não apenas aquilo que se cria e se reafirma como o que já se considera, por assim dizer, “incondicional”, como uma espécie de verdade subentendida. Assim, em nossa época, é

¹² *Cinema I: a imagem-movimento*, lançado em 1982 e *Cinema II: a imagem-tempo*, lançado em 1985

possível observar como a teoria fílmica contemporânea percebe as dinâmicas do neoliberalismo em um aspecto que não se restrinja à dimensão econômica/financeira, mas como o discurso, as narrativas, o fazer cinematográfico e a recepção estão imersas na lógica neoliberal, em outras palavras, como os filmes refletem e reforçam (ou por que não, *resistem*) a racionalidade neoliberal.

Por mais que certamente não seja tarefa da cultura popular resolver nossas crises econômicas, políticas, sociais e ambientais, deve-se dizer que a falha de nossa cultura visual de imaginar uma forma de organização social que desafie a máxima “não há alternativa” à ideia neoliberal de nivelar por baixo os direitos trabalhistas, empregos e desigualdade econômica nos deixa em um ciclo infundável de tentar desesperadamente reparar e contentar-se com nosso cenário social regido por crises.(Frame, 2019, p. 395).¹³

Essa dinâmica pode ter servido, inclusive, como vetor de narrativas que esboçavam críticas às condições percebidas em seu tempo. O futuro entra em questão de forma contundente, discuti-lo se tornou uma chave relevante diante das instabilidades de nossa época. É certo que essas obras se contaminam e internalizam situações à ordem política; no caso brasileiro, é possível notar mesmo alusões diretas a episódios da história política do país, como as inserções de áudios da votação na Câmara dos deputados, da abertura do processo de impeachment contra a presidenta Dilma Rousseff em *Era uma vez Brasília* (Adirley Queirós, 2017) e, de maneira simbólica, em *Voltei!* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2021).

Roger Koza (2019) chamou as ficções desse período de “proféticas”, uma espécie de *sismógrafo* de seu tempo, “o cineasta não lê o futuro senão ao sentir o presente e estende em sua imaginação possíveis cursos do que está na potência e no caráter embrionário de seu próprio tempo¹⁴”. Em um ponto de vista estético, esses filmes também rompem com a norma “realista” do cinema brasileiro dos anos 2000 ao investir no artifício, no amálgama de estilos, na fabulação de outras realidades, no “extrapolamento” etc. Lembremo-nos, também, do forte vínculo histórico entre as primeiras utopias literárias e as primeiras ficções científicas, o que pode sugerir, em um contexto de contração do pensamento utópico, a busca pelo alargamento do

¹³ No original: “While it is certainly not the job of popular culture to resolve our economic, political, social and environmental crises, it must be said that the failure of our visual culture to imagine a form of social organization that challenges the assertion that ‘there is no alternative’ to neoliberalism’s race to the bottom on employment rights, work, and economic inequality leaves us in an endless feedback loop of desperately trying to make do and mend our crisis-ridden social landscape” (p. 395).

¹⁴ No original: El artista, y para el caso, cualquier cineasta, no lee el futuro sino más bien siente el presente y extiende en su imaginación posibles derroteros de lo que está en potencia y en carácter embrionario en su propio tiempo.

“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” (Lins, 2023).

O Brasil guarda profunda relação com a concepção das utopias modernas e, ao longo de sua história, acumulou mitos fundamentados especialmente em ideais edênicos, de alteridade, igualdade e progresso (Ginway, 2004). O conceito de Brasil como nação esteve sempre atrelada à ideia do novo, do moderno – uma acepção de futuro que carrega complexidades que moldaram, desde cedo, através de um pensamento quase determinista, seu ideal de nação. O paradoxo parece ser, em certo grau, que esse ideal seja um “futuro do passado”, isto é, que guarda uma dependência com a concepção utópica da modernidade renascentista, mas, ao mesmo tempo, carrega quase uma necessidade de refundação contínua desse imaginário – essa dualidade parece enraizar o país em uma espécie de eterna busca por sua identidade nacional, tantas vezes frustrada.

O Éden aberto que fomos no imaginário do mundo nos vinculou à natureza, a uma utopia particular: o paraíso é aqui, não precisamos buscar nada além de nós mesmos. Ficamos com a sensação de que o brasileiro se basta em sua temporalidade confusa e atravessada entre o arcaico e o moderno (Coelho, 2019, não paginado).

Pensar esse aspecto em uma perspectiva genealógica também pode ser considerar esse ideal categórico e verdadeiro como restrição a outros saberes e vontades ou, de forma análoga como Foucault (1998) considera, trata-se de ativar saberes (e porque não determinações e idealizações) locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra uma instância que pretende depurá-los e hierarquizá-los em nome de um “ideal” verdadeiro. A obrigação de futuro como condição própria da utopia, em moldes sacrificiais, orientou o ideal da nova nação, quase como um contrassenso, sobretudo se considerarmos os efeitos desse paradigma em oposição às vivências afetadas por essas aspirações alheias.

Ernst Bloch, talvez um dos mais prolíficos pensadores acerca do porvir – reconhecido como “filósofo da esperança” –, admitia uma espécie de *ímpeto utópico*, que pairava sobre a humanidade. A esperança (ou, utopia) é menos sentimento que um ato cognitivo. De maneira que Bloch desloque, então, essa noção de futuro de qualquer orientação relativa ao progresso, mas como princípio arraigado na esperança:

Como não existe uma produção consciente da história em que o alvo – manifestamente anunciado no seu caminho – não significasse tudo, o conceito de princípio utópico, no bom sentido, a rigor, torna-se aqui ainda mais central, qual seja: o da esperança e de seus conteúdos ligados à dignidade humana (Bloch, 2005, p. 17).

Bloch (2005), no entanto, busca em camadas mais profundas a radícula utópica, de certa forma rejeitando a ideia, para si, reducionista, de utopia como uma espécie de diagrama, ou esboço da sociedade ideal – seu aspecto mais contundente, que também se esquivaria ao sentido quimérico, escapista ou abstrato, mas talvez consonante à crítica ao progresso de Walter Benjamin (1994), estaria em superar o curso natural dos acontecimentos. Para Bloch, a própria arte admitiria uma natureza de ímpeto utópico: a manifestação do desejo de *ir além*, de romper com as condições estabelecidas de realidade. O mundo estaria repleto de disposições, tendências, latências, para *algo*. Diante dessa condição, Bloch articula o termo *novum*¹⁵, em que “reside a abundância de campos do saber ainda inabitados” (2005, p.28). Seria apenas no *novum* que o “além da realidade” demonstraria a fundamentação do objeto artístico, convocando o ser para, então, criá-lo. Ao pensar nessa relação com o futuro, também ele é imaginado a cada agora, podendo, aliás, vir a ser apenas o futuro de um momento que neste instante é nosso passado.

Se o contexto histórico é imprescindível para situar uma obra, um gênero, um estilo etc., a maneira de lidar com um tempo ainda vindouro se torna um exercício de imaginação – assim como essas imagens, embebidas por um senso de futuridade que lhes é contemporâneo. Em primeiro lugar, enfatizamos, compreendemos a concepção imediata de “gênero”, isto é, como um conjunto taxativo de características comuns a determinado grupo, insuficiente para ser articulado na contemporaneidade, especialmente dentro das particularidades do cinema brasileiro, considerando, sob uma perspectiva genealógica, as transformações, interseções e descontinuações que um gênero específico admitiria. O que se pondera, portanto, são determinadas convenções admitidas historicamente e que podem, ou não, se prolongar no presente. Em um primeiro momento, podemos lidar com a questão do gênero sob duas amplas perspectivas, como destacou Stam (2003): a teoria crítica genérica que tende a categorizar de forma mais normativa as convenções de determinado gênero e, sob outro entendimento, a teoria intertextual, que admite fluidez, interseções e contemporiza tradições e contextos culturais em que os gêneros se situam. Compreendemos que *definir* encerra certa arbitrariedade, a determinação de limites que poderia estreitar as ideias de um determinado gênero, portanto,

¹⁵ Darko Suvin, teórico literário, elabora uma noção de especificidade do gênero de ficção científica a partir do termo *novum* – que toma emprestado de Ernst Bloch – conceito muito caro aos trabalhos que tratam da FC. Para Suvin (1979), a FC se distingue pelo domínio narrativo ou hegemônico de um “*novum*” (novidade, inovação) ficcional validado pela lógica cognitiva. Tal conceito se orienta, portanto, como um fenômeno ou relacionamento narrativo que desloca, de modo totalizante, a noção de realidade do autor ou do leitor, promovendo uma descontinuidade entre a diegese e o ambiente do espectador.

assim como sugere Sobchak (2004), uma definição, para permanecer inclusiva e relevante, deve acomodar a fluidez e a mudança presentes em qualquer forma de arte viva e popular.

Dessa forma, a ficção é aqui compreendida como um processo, a origem de uma produção ou a formulação de “verdades” históricas. Ao projetar futuros, essas obras lidam “com rastros de possíveis, que, resgatados de um plano virtual e trazidos à atualidade como imagem, chocam-se com seu tempo presente, realizando uma espécie de leitura extemporânea dos atuais modos de existência” (Albuquerque, 2020, p. 138). Ou seja, trata-se de pensar com o cinema, de maneira que possamos conceber essas imagens criadas como uma espécie de “documento histórico”, não como exercício de futurologia, mas como a percepção da futuridade que permeia determinado momento. Esse paradoxo temporal (a documentação histórica de um tempo especulativo, que há ou não de vir) que se produz, permite que especulemos sobre a própria condição histórica em que se produzem tais imagens e seus sentidos. Sendo o entretenimento a reiteração do que já conhecemos, as narrativas distópicas, em geral, ecoam questões relevantes em suas épocas, distorcendo-as ao ponto de as tornar motivos da catástrofe – cabe refletir, portanto, como as imagens desses filmes, chamados comumente de distópicos, se relacionam com a alteridade do senso de futuro que vivemos hoje.

CAPÍTULO 2: (SOBRE)VIVER NA DISTOPIA

*Vivemos no capitalismo.
Seu poder parece inescapável – mas o poder divino dos reis
aparentava o mesmo.*

Ursula Le Guin

As distopias emergem a partir do gérmen utópico. Etimologicamente, se, assim como no caso das utopias buscarmos sua origem no idioma grego, encontraremos o prefixo “*dys*” que remete à dificuldade ou a um mau estado, também seguido pelo radical “*topos*”, indicativo de lugar. A criação do vocábulo “distopia”, no entanto, é mais incerta, muito provavelmente ele teria surgido a partir de um discurso do pensador liberal John Stuart Mill em 1868, como referência a uma futura sociedade degenerada (Liebel, V., 2021), embora exista também a indicação de que Jeremy Bentham (curiosamente, Bentham, cuja obra inspirou uma das mais populares ficções científicas distópicas do século XX, *1984*, de George Orwell) utilizou o termo “cacotopia” como referência a um lugar ruim já em 1818 (Liebel, V., 2021). O professor e historiador Julio Bentivoglio (2019, p. 21) indica que, “No plano filosófico, a distopia representa a resistência ao humanismo, diante de realidades sempre hostis, das quais, aparentemente, não é possível escapar” – tenhamos em mente esse aspecto inescapável que os contos distópicos oferecem e a noção de presenteísmo anteriormente apresentada como condição do neoliberalismo. Do professor e pesquisador Vinícius Liebel (2021, p. 190), destacamos, também, uma breve definição em contraste às utopias: “A distopia se apresenta, assim, como uma narrativa desvirtuada, degenerada, na qual a linha condutora não aponta para o progresso, mas sim para a perdição”.

Como gênero literário, também parece não haver consenso a respeito de sua origem. A autora britânica Mary Shelley é apontada como uma das precursoras do gênero – seja por *O último homem*, de 1826, ou mesmo por *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, lançada oito anos antes, em 1818 – se não da genuína distopia, ao menos de uma antessala do gênero (Liebel, V., 2021). Essa definição, no entanto, talvez não seja tão necessária quanto a percepção de alguns aspectos, como ser o século XIX apontado como marco de criação do vocábulo “distopia”, ainda que não necessariamente vinculado à sua forma literária que, por sua vez, também se origina no período; além disso, fosse em *Frankenstein* ou *O último homem*, podemos destacar a proximidade entre o horror e a ficção científica distópica, ambos ancorados nas condições de adversidade ou perversão. Por fim, cabe lembrar que apenas nos anos 1970 seu significado se

estabeleceu de forma mais contundente, como gênero literário – desdobramento dos textos de ficção científica (Bentivoglio, 2020).

Seria, de certa forma, reducionista, definir as distopias como uma negação ou oposição às utopias. Enquanto estas são planejadas ou construídas com o intuito de satisfazer uma noção de ideal, não seriam aquelas concebidas deliberadamente como hediondas ou repulsivas. As distopias, poderiam, portanto, assumir o aspecto de uma utopia desvirtuada, ou que só funciona para certo segmento de uma sociedade (Gordin, Tilley, Prakash, 2010). Sendo assim, talvez tenhamos que excluir certa intencionalidade em se tratando das distopias – não no sentido de demonstrar intencionalmente, o que poderia vir a ser uma realidade deturpada e corrompida caso o curso das coisas não fosse alterado, mas de se criar, propositalmente um lugar tortuoso, na orientação de um sadismo expresso.

Se, como dissemos, a origem das distopias pode ser traçada até o século XIX, seria possível dizer que uma forma distópica de se pensar tenha emergido no século XX acompanhado do horror que deu formas ao período (Liebel, V., 2021). Há que refletir a respeito do vínculo entre realidade, ficção e os discursos que emergem conectados a cada temporalidade. Pensemos, por exemplo, em como as utopias passaram a imaginar o futuro simultaneamente à abertura do próprio futuro aos homens, ou mesmo quando se notabiliza um senso de progresso até então latente nas sociedades ocidentais. Por que há tantas narrativas distópicas na contemporaneidade? Consideremos um primeiro indício a constatação do pesquisador brasileiro Benilton Bezerra Jr. (2000, p. 87) no sentido de que “A própria consciência de si e do mundo, e a imagem que cada indivíduo possui de si próprio e de sua trajetória no mundo estão intrinsecamente vinculadas – mais que isso, enraizadas – na concepção do tempo que o meio cultural oferece”. Refletir sobre o contemporâneo, reiteramos, também passa por entender o mal-estar que o envolve – vemos os inúmeros eventos catastróficos que se manifestam quase como o próprio prenúncio do apocalipse, bem como as crises sistêmicas que atam esse todo, e não parece haver saída.

Pensar o presente, reflete, de certa forma, a noção com que encaramos o futuro, e isso parece se materializar nas histórias a que assistimos, lemos, ouvimos etc. A irrupção de contos distópicos talvez nos indique um sintoma desse mal-estar contemporâneo – diante de toda a barbárie acumulada, o professor Ricardo Fabbrini (2021, p. 471) indaga de maneira retórica: “Por que haveria, assim, de se esperar que um dado artista contemporâneo, movido por uma espécie de voluntarismo anacrônico, restituísse à arte o poder que a todos o nosso tempo interdita, a saber: o de acenar para uma sociedade de homens livres no futuro?”. Em consonância ao questionamento de Fabbrini, a professora portuguesa Patrícia Vieira (2020, p.

355) argumenta que “nosso afastamento do utopismo não está totalmente divorciado de um estado de espírito pós-moderno. Eu vejo o declínio constante da utopia no século passado como um questionamento do lugar da humanidade no planeta”.¹⁶ Esse aspecto está fortemente vinculado ao conceito de regime de visibilidades a que já nos referimos. Regime como um instituto foucaultiano que se constitui pelas condições de possibilidades da verdade que cada época circunscreve e, estendendo esse entendimento às visibilidades, consistirá, portanto, não somente no que é visto, mas no que torna possível o que se vê (Bruno, 2012).

Em tempo, podemos argumentar também, que passa pelo presentismo, como indicou Hartog (2013); não que os dois indícios estejam separados, muito pelo contrário, talvez o próprio mal-estar seja o principal sintoma desse regime de historicidade – pois, se experimentamos um presente sem perspectiva de um futuro que superará as mazelas com as quais convivemos, ou, talvez pior, se podemos vislumbrar no porvir uma acentuação dessas condições, certamente não haveria que falar em esperança. Assim, como indica Bentivoglio (2020, p. 396), “Desnudar os vínculos entre a experiência temporal humana e as representações distópicas ficcionais contemporâneas revela bastante das vicissitudes e do espírito de nosso tempo”.

Nossa hipótese, num primeiro momento, busca compreender qual o lugar das utopias e das distopias neste início de século. Se passam pelas imagens, como os filmes com que estamos lidando, devemos considerar que na contemporaneidade o entretenimento tem como tarefa “reimpregnar” aquilo que é ou deve ser, e, ao mesmo tempo, participa da manutenção da ordem social e moral, habituando quem consome a uma naturalização dos sentidos sem exigir julgamentos ou reflexões, produzindo assim, uma nova experiência de mundo e de *tempo* (Han, 2019).

Em 1992 a escritora britânica P. D. James lançou o romance distópico *The children of men*, o qual recebeu uma adaptação homônima para o cinema em 2006, na direção do cineasta mexicano Alfonso Cuarón, lançada no Brasil como *Filhos da esperança*. A trama se passa em 2027, num cenário em que a infertilidade se espalhou como praga pela população mundial, impedindo obviamente, o surgimento de novas gerações. O filme tem um agudo tom melancólico, as imagens que vemos constituem uma versão levemente alterada do mundo em que vivemos, mas acrescido de algumas tragédias – não há carros voadores, máquinas extraordinárias, trajes especiais ou viagens interplanetárias. Nesse cenário desolador, não

¹⁶ No original: “our move away from utopianism is not entirely divorced from a postmodern frame of mind. I see the steady decline of utopia in the past century as going hand in hand with a questioning of humanity’s place on the planet”.

haveria amanhã, não haveria que falar em futuro ou utopias para futuras gerações – é o tempo represado, a história presentificada. De acordo com a narrativa, poucos países ainda mantêm alguma forma organizada de Estado, entre eles o Reino Unido, cuja regime básico se resume ao poder repressor: militares e policiais. A respeito de *Filhos da esperança*, Mark Fisher (2020, p. 10) comenta:

Houve um tempo em que filmes e romances distópicos eram exercícios semelhantes ao ato de imaginação – os desastres que descreviam serviam de pretexto para a emergência de diferentes formas de vida. Não é assim em *Filhos da Esperança*. O mundo ali exibido parece mais com uma extrapolação ou exacerbação da nossa própria realidade do que com uma alternativa a ela.

Esse comentário de Fisher nos conduz à seguinte reflexão: no momento em que as distopias se massificaram, ou seja, em meio ao século XX, os temores apresentados se justificavam pelo totalitarismo, pelo controle e disciplina dos corpos, pelo constante estado de vigilância em relação às condutas e liberdades individuais ou pela corrupção dos próprios projetos utópicos. É assim em *1984*, de George Orwell, *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, *Laranja mecânica*, de Anthony Burgess, *Nós*, de Yevgeny Zamyatin, ou ainda em *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, entre outros.

Não que as distopias contemporâneas tenham superado esse aspecto – *Filhos da esperança*, por exemplo, explicita uma condição totalitária e repressiva, sobretudo em relação aos milhões de imigrantes, vindos de territórios já sem o mínimo de organização estatal, ao tentar uma vida menos penosa em um dos centros econômicos do planeta. Na condição das distopias, ou o futuro indesejado, no século XXI é praticamente o dia depois de amanhã. O presente se desenvolve um pouco além e se insere em uma narrativa distópica clássica (Willer, 2019). Dessa forma, poderíamos dizer que a proximidade que algumas imagens do futuro – muito provavelmente submetidas a uma cultura da antecipação – possuem em relação ao nosso presente demonstra como o mal-estar contamina tais dimensões. O aspecto crítico não deixa de tatear um sentido de imaginação de que o futuro pudesse ser diferente; enquanto a utopia se configura como um não-lugar, uma alteridade radical em relação ao presente, as distopias intensificam as circunstâncias que buscam criticar. Mesmo um porvir que se queira negar, catastrófico e sombrio, parece partilhar dessa condição contemporânea – aproxima-se do presente, antecipa-se como algo não tão distante.

Ao longo do século XX, as obras distópicas se difundiram e neste início de século XXI, vivem o que é chamado de era dourada (Lepore, 2017); a “distopia define cada vez mais o

espírito dos nossos tempos” afirma, por sua vez, o professor Gregory Claeys (2017, p. 498).¹⁷ Notamos que a maioria dos filmes citados até então se baseia em obras originalmente lançadas em outras mídias, literatura sobretudo, sendo, portanto, necessário considerar a disparidade de recursos entre os formatos. Tratando-se dos filmes, devemos pontuar que sua forma oferece uma elaboração sensorial por meio de visão e audição (imagem e som), estimulando o espectador de forma aguda, como já mencionado em citação a André Bazin, uma forma artística que, até então, melhor respondia à principal questão da representação. Susan Sontag (1987) afirma que os filmes de catástrofe são, essencialmente, sobre catástrofe – provavelmente uma das mais antigas temáticas artísticas – e faz notar, já nos anos 1960, como o desastre escalou desde o início de sua adaptação para as telas. Diz Sontag (1987, p. 249):

Os filmes recentes de ficção científica possuem uma ferocidade deliberada favorecida por seu grau muito maior de verossimilhança visual, que contrasta acentuadamente com os filmes mais antigos. A moderna realidade histórica ampliou sobremaneira a imaginação da catástrofe, e os protagonistas – talvez pela própria natureza do inimigo que os ataca – já não parecem totalmente inocentes.

O fascínio desta catástrofe generalizada transformada em fantasia está em nos eximir de deveres normais.

Esse ensaio de Sontag é bastante crítico em relação aos filmes de catástrofe, distópicos, pois afirma que essas obras produzem respostas inadequadas aos problemas político-sociais e que, a despeito de uma válida problematização, seus desfechos são, em geral, orientados por fórmulas oferecidas dentro da própria lógica que buscam criticar. Consideramos que Sontag desenvolveu tais críticas sob a ameaça de uma guerra nuclear iminente e que, nesse cenário, as imagens de destruição exibidas em telas gigantescas pareciam *habituar* as massas a uma possível extinção da humanidade. Não seria absurdo, no entanto, ponderar que a presente conjuntura global esteja em condições melhores; afinal, o *doomsday clock*¹⁸ nunca esteve tão perto das 12 badaladas.

Por esse ângulo, dado o cenário desolador do presente, talvez não seja tão absurdo afirmar que, muitas vezes, a realidade parece ser tão distópica quanto uma obra de ficção científica. Consideremos, por exemplo, a premissa que o filósofo Slavoj Žižek (2012)

¹⁷ No original: “And thus dystopia increasingly defines the spirit of our times”.

¹⁸ Referimo-nos ao relógio fundado em 1945 por pesquisadores da Universidade de Chicago como um indicador da vulnerabilidade planetária a catástrofes causadas por armas nucleares, mudanças climáticas ou outras tecnologias disruptivas em demais campos. Quanto mais próximo o relógio está de marcar 00h, mais próxima a humanidade estaria de um ponto irreversível. Desde 2020, faltam 100 segundos para os ponteiros se unirem ao centro – a menor distância desde sua criação. Disponível em <https://thebulletin.org/doomsday-clock/current-time/>.

desenvolveu ao refletir sobre os rumos do capitalismo global. O “ponto zero do Apocalipse”, de acordo com Žižek, está ancorado nos seguintes fenômenos: crise ecológica, desequilíbrio sistêmico, consequências da revolução biogenética e crescimento da desigualdade social. É certo que estes “quatro cavaleiros do Apocalipse” soam como previsão – ainda que o autor os entenda como inevitáveis. A intercorrência desses acontecimentos, no entanto, já gerou severas consequências no presente, como o aumento da violência, *apartheid* climático ou ainda o evento mais traumático deste início de século: a pandemia da Covid-19. Pensemos também na natureza inescapável do capitalismo neoliberal: não são os “neosujeitos” (Dardot, Laval, 2016) – assim como nos contos distópicos – apoiados em suas capacidades cada vez mais *resilientes*, meros sobreviventes desse regime? Se retornarmos à teoria literária de onde se originaram, as distopias parecem admitir certos paradigmas, como a própria inalteração do ambiente. De acordo com o professor Vinicius Liebel (2021, p. 195),

Nas distopias, raramente encontramos a redenção da salvação, mas sim a força da adaptação, uma forma de sobrevivência que permite aos personagens conviverem com o ambiente degenerado e se desenvolver. É a resiliência a força por trás das ações e das vivências nas distopias.

Assim como as ficções distópicas, o neoliberalismo também exige resiliência de seus sujeitos, pressupondo adaptabilidade e fluidez. Podemos contrapor esse conceito ao de resistência ou, como preferiria Foucault (2008b), *contraconduta*, no sentido de luta contra os procedimentos postos em ação para a condução de outros, ou ainda, uma maneira de escapar às condutas e definir para si a maneira de se conduzir. Se, no entanto, a resiliência é a conduta que se espera dos sujeitos (nas distopias ou no neoliberalismo), estes devem inevitavelmente, abdicar do poder de resistência e, por conseguinte, qualquer possibilidade de alteração da realidade. Em outras palavras, “Construir sujeitos resilientes envolve uma deliberada desarticulação política, já que a máxima deve ser o ajuste à realidade catastrófica e não a transformação do presente” (Campelo, 2022). Esse aspecto está umbilicalmente conectado às condições individualistas que o neoliberalismo produz se considerarmos que a “invenção de novas formas de vida somente pode ser uma invenção coletiva, devido à multiplicação e à intensificação das contra condutas de cooperação” (Dardot, Laval, 2016). Assim, se os sujeitos coletivos (e a própria coletividade) eram paradigmas das utopias modernas, sobretudo suas capacidades de resistência, qual a condição dos neosujeitos, submetidos a uma lógica concorrencial e individualista?

Para que as engrenagens da máquina neoliberal funcionem com precisão, como dissemos, exige-se uma condição que pressuponha instabilidade e risco. Implica também, no

entanto, uma presumível *liberdade* – na realidade, admitida pela demanda de enfraquecimento de direitos sociais, trabalhistas e fortuitamente, humanos. No neoliberalismo, entretanto, o sujeito não é (ou não acredita ser) submisso; pelo contrário, crê ser um projeto livre que se pode reinventar e gerenciar; no entanto, na contemporaneidade, a própria liberdade provoca coerções (Han, 2018).

Podemos argumentar, portanto, que é na tensão, ou melhor, no equilíbrio entre esses dois aspectos que se produz uma subjetivação – para que o discurso de liberdade se sustente é necessário que se admita o risco, tal como se insinua que os riscos produzem também oportunidades. Assim, forma-se o sujeito do neoliberalismo, não mais coagido, mas *seduzido*. Ademais, distancia-se do sujeito coletivo (logo, dos sonhos coletivos, indispensáveis às utopias modernas) – as massas se fragmentaram e os indivíduos se “dividuaram” (Deleuze, 2008).

Se o diagrama das sociedades disciplinares foi o panóptico, o projeto neoliberal o maximizou, possibilitando a vigilância completa, contínua e individualizada, dessa forma, impedindo os sujeitos de deslizar para a coletividade (Fisher, 2020), como na lógica das ficções distópicas que temiam a hipervigilância. Assim, nota-se um deslocamento da lógica industrial, coletiva, para uma lógica empresarial, concorrencialista, em que os indivíduos são “livres” para pensar o próprio futuro, sem levar em consideração a construção, no presente, de ações coletivas que garantam o amanhã. E, nessa percepção de liberdade, os indivíduos se tornam, na realidade, expostos a uma lógica que os impele a pensar e agir por conta própria na construção do próprio horizonte, tornando-se cada vez mais difícil uma ação coletiva, uma vez que estão todos submetidos aos fundamentos da concorrência.

De modo geral, a sociedade disciplinar funcionava em espaços fechados em contraposição a um exterior aberto, uma barreira que será derrubada nas sociedades de controle – não há exterior. O capitalismo neoliberal alcançou um avançado estado de mutação e versatilidade, a ponto de reinventar e capturar suas dobras e resistências, redesenhar seus limites e redefinir seus horizontes (Pelbart, 2000). Inescapável. Do ponto de vista das ficções, uma distopia perfeita?

2.1 Neosujeito: o herói distópico da contemporaneidade

O futuro (ainda) permanece como lugar-padrão das ficções científicas cinematográficas. Talvez possamos notar obras que pinçam características do contemporâneo como a precarização trabalhista, a exposição contínua e exacerbada da vida privada, a mentalidade

empresarial permeando todos os aspectos da vida, a parcialização das massas e a “dividuação” dos indivíduos. E, se esses filmes não destoam das ficções científicas do século passado (como mundos pós-apocalípticos ou regimes totalitaristas), maximizam as catástrofes, a vigilância e a coerção como uma máxima das sociedades de controle.

Ao retomarmos a profusão de elementos distópicos do contemporâneo, percebemos que, como fenômeno, parece ter ultrapassado os limites a que anteriormente se restringia, seja como um gênero literário ou audiovisual ou, ocasionalmente, em argumentos filosóficos – a difusão da expressão tornou-a popular, quase coloquial. Seria o caso da identificação “sinal dos tempos” de seu próprio mal-estar?

São essas pequenas ilhas de distopia incrustadas na ordem social contemporânea que fazem com que o termo circule hoje de forma informal, como um diagnóstico de nossas psicopatologias cotidianas e como representação literária de experiências distópicas pulverizadas. Mas a difusão um tanto indiscriminada da palavra distopia se deve também à própria flutuação semântica na qual radica, na ambivalência original de seu avesso – a utopia (Pinto, 2022, não paginado).

Pode-se considerar, entretanto, que risco e sequestro de expectativa estejam conectados, especialmente se nos atentarmos à individualização do destino poder também ser refletida como um dos mecanismos de raptos do senso de futuridade, mais especificamente de um amanhã que priorize o senso de coletividade e equilíbrio. A suspeita que passa a se cristalizar, portanto, é, a partir da noção de futuro enquanto dispositivo inserido em uma lógica neoliberal, de um embargo do campo das possibilidades – e como isso é feito a partir dos mecanismos instalados nas redes de poder; seja em relação aos discursos e práticas não discursivas, da individualização das ações na contemporaneidade, da construção das subjetividades etc., e, por certo, tratamos como pontos que se entrecruzam. Pensar com o cinema contemporâneo, as manifestações de um senso de futuridade nessas imagens e as condições que a contemporaneidade contempla, demonstra, de certa forma, o que se articula no interior do pensamento hegemônico atual – e como esse pensamento é constituído. Aqui, evidentemente, não há nenhuma pretensão em definir a lógica predominante e vigente, pelo contrário, é, podemos dizer, a leitura de uma manifestação superficial da forma de pensar introjetada e cristalizada no âmago da racionalidade contemporânea. Se o futuro, por sua vez, é o recorte que desvela a concepção hodierna de possibilidades, o cinema é apenas um dos mecanismos em que a circulação dos discursos e de práticas não discursivas nos permite investigar isso. Ao nos permitirmos compreender o filme enquanto dispositivo, então “devemos nos perguntar que tipo de mundo deve ser tornado visível pelas imagens do cinema, do mesmo modo que como outros mundos

podem ser suprimidos ou escondidos por essas imagens” (Roberts, 2013, p. 11¹⁹). Nesse contexto, inevitavelmente, as distopias retornam à discussão, pois, como demonstrado, o pessimismo introjetado no pensamento contemporâneo contamina as expectativas do porvir e parecem oferecer uma visão do mundo que reflete seus medos e ansiedades. Ao nos depararmos com uma profusão de obras distópicas, o que a cultura hegemônica contemporânea parece querer nos dizer é que a mudança do mundo não está mais em nossas mãos (Pötzsch, 2023).

A prosperidade contemporânea desse gênero pode ser interpretada como um sintoma da configuração ideológica e intelectual da experiência singular do tempo presente. Na realidade, a aptidão das distopias para “encenar” as representações imaginárias de uma época e transmitir as tensões que perpassam o espaço social – em outras palavras, a sua habilidade em se revestir de significações políticas – poderia ser o sustentáculo de sua existência como fenômeno global de entretenimento nesta época. O sucesso comercial de obras distópicas talvez justifique a continuidade de sua produção, entretanto, diante do cenário esboçado na contemporaneidade, podemos nos questionar: a fabricação e disseminação desse pessimismo em relação ao futuro realmente *nos* interessa?

[...] na indústria cultural contemporânea, além de ser mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, imaginar o fim do mundo aparentemente também atrai mais público e, portanto, está mais de acordo com os interesses lucrativos das empresas de produção que prosperam sob condições capitalistas. Não é de surpreender que essas empresas não invistam massivamente em representações culturais dissecando criticamente o *status quo* e oferecendo uma alternativa claramente delineada e crível (ver, por exemplo, Artz 2015, Alford 2011 e Pötzsch 2019). Em vez disso, como Beaumont (2014) coloca em sua crítica ao filme-catástrofe de Hollywood, a cultura popular opta por “esconder a corrosão do [...] capitalismo sob a destruição bíblica de absolutamente tudo” (Pötzsch, 2023, p. 80²⁰).

Embora o objetivo deste trabalho seja lidar com a produção cinematográfica brasileira recente, seria válido colocá-la em perspectiva, afinal, como já destacamos, nosso ímpeto, ao notar uma recente difusão de obras nacionais do gênero distópico – que, diferente de produções estadunidenses e europeias, nunca fora produto brasileiro por excelência (Callou, 2020) –, foi

¹⁹ No original: “We must ask what kind of world is to be made visible by the images of cinema, as well as what other worlds might be suppressed or hidden by these images”.

²⁰ No original: “[...] in the contemporary culture industry, it is not only easier to imagine the end of the world than the end of capitalism but imagining the end of the world apparently also attracts more audiences and is therefore more in line with the profit interests of the production companies thriving under capitalist conditions. It comes to little surprise that these companies do not massively invest in cultural representations critically dissecting the status quo and offering a clearly outlined and believable alternative (see e.g. Artz 2015, Alford 2011, and Pötzsch 2019). Rather, as Beaumont (2014) puts it in his critique of the Hollywood disaster movie, popular culture opts to “conceal the corrosion of [...] capitalism beneath the biblical destruction of absolutely everything”.

de investigar e diagnosticar as causas e particularidades que se manifestavam na produção nacional. Ao considerarmos o contexto dessas histórias (nacionais e hollywoodianas), poderíamos encontrar o que as diferencia e o que as equivale?

Alguns estudos orientados na mesma direção deste também destacam a popularização das distopias no cenário contemporâneo e buscam apontar fatores que possam justificar essa disseminação – sobretudo ao considerarem um contexto de predominância do neoliberalismo em conformidade com o esvaziamento das possibilidades do campo futuro. Gregory Frame se propõe a interrogar a maneira com que uma determinada seleção de filmes distópicos (“*O preço do amanhã*”, de 2011; a série “*Jogos vorazes*”, lançados entre 2012 e 2015 e “*Elysium*”, de 2013²¹) extrapola a experiência de precarização das sociedades sob uma noção neoliberal de futuro – nesses filmes, o colapso das sociedades se dá, em geral, por consequências de um sistema baseado na exploração. Seu recorte leva em consideração filmes estadunidenses de grande orçamento e circulação que foram lançados na última década. Em sua tarefa, Frame (2019) nota um desnível em que coexistem utopia e distopia – mais no sentido desta como uma condição a ser superada –, destaca que “apesar das enormes barreiras à entrada, esses espaços (as utopias) funcionam como faróis de como a vida poderia ser se alguém tivesse a determinação, coragem e habilidade necessárias para persegui-la²²” (2019, p. 382).

Destaquemos que essa noção vaga de utopia está mais próxima do significado de “lugar ideal” – dentro da lógica do capital – do que de um “não-lugar” e que, por conseguinte, assemelha-se quase a um modelo de recompensas pela perseverança e resiliência do indivíduo enfim merecedor de uma boa vida. O que Frame apontou, poderíamos dizer, está em consonância com os “requisitos” do sujeito neoliberal, gerente de si e do próprio destino. É certo que as características mencionadas pelo autor são princípios morais amplos – e em perspectiva, um tanto genéricos – mas, sob a ótica do neoliberalismo, o sujeito-empresa se imbuí de determinados atributos a fim de se conduzir orientado pela lógica da competitividade – sua ética é a ética empresarial. Como bem observaram Dardot e Laval (2016, p. 333), “A ética da empresa tem um teor mais guerreiro: exalta o combate, a força, o vigor e o sucesso. Ela transforma o trabalho no veículo privilegiado da realização pessoal: sendo bem-sucedidos

²¹ Para resguardar uma condição de proporcionalidade, o filme “*O preço do amanhã*” (In Time, 2011), teve um faturamento mundial de US\$173.930.596 de acordo com o site especializado “Box Office Mojo” (disponível em encr.pw/Ycs6E), o menor entre as obras selecionadas por Frame. Bacurau, de 2019, o maior faturamento entre os filmes brasileiros citados anteriormente, obteve uma receita total de US\$3.554.178 de acordo com o mesmo site (11nq.com/SkBaB)

²² No original: [...] despite the enormous barriers to entry, these spaces function nonetheless as beacons of what life could be like if one has the necessary determination, bravery and skill to pursue it.

profissionalmente, fazemos da nossa vida um sucesso”. O sujeito das distopias hollywoodianas, assim como o sujeito contemporâneo, é um sobrevivente que parece ter se conformado ao cenário constante de disputa e ter de superar, dia após dia, as adversidades que surgem em seu caminho – o sequestro do futuro se dá pelo direcionamento de uma única possibilidade de sucesso, prosperidade, vitória etc. para além das atribulações que o sujeito vive. Uma outra preocupação apontada por Gregory Frame (2019) correlacionada à hiperindividualização contemporânea e à lógica de competitividade, é em relação à estrutura narrativa norteada pela “confiança problemática no arquétipo de o herói individual como meio de resolver o estado de precariedade em que o a maioria se encontra” (2019, p. 383). Essa particularidade é cara não somente a uma tradição cinematográfica transparente de Hollywood, de uma forma geral (Xavier, 2005), como também às ficções científicas distópicas elaboradas em outras mídias. Nesse sentido, Frame também notou nos filmes selecionados, uma justaposição no desfecho das narrativas, em que para os personagens de suas respectivas obras, o triunfo ou a libertação de suas condições poderiam ser alcançados pelo esforço individual e pela superação dos próprios limites – ou das condições precárias em que se encontravam. Por conseguinte, esse paradigma naturaliza o sofrimento enquanto um estado natural da vivência, ao passo que o único escape é suportar a purgação e manter a esperança de que o esforço possa recompensar os mais aptos.

O caso do filme "Elysium", já citado, é bastante emblemático nesse sentido. Escrito e dirigido pelo cineasta sul-africano Neill Blomkamp, lançado em 2013, trata-se de uma ficção científica que articula as disparidades sociais e econômicas condicionadas pelo capitalismo em um futuro distópico, mais precisamente, no ano de 2154. Nesse panorama, a Terra é um ambiente decadente, poluído e superpopuloso. Diante de tal cenário, as elites se deslocaram para um habitat espacial, chamado Elysium, nome cuja referência é o paraíso da mitologia grega. O contraste entre esses dois ambientes é bastante categórico – na cidade de Los Angeles, na Terra, há o predomínio da população latino-americana que habita grandes favelas; em Elysium, uma ambientação solar e aconchegante em que seus residentes, majoritariamente brancos, habitam mansões, ouvem música clássica e gozam de uma espécie de utopia tecnológica. A perspectiva desse contraste parece passar por uma orientação moral, como se as elites fossem imbuídas de um *traço de caráter* vil e a exploração e assujeitamento dos trabalhadores uma consequência desse “sadismo” – não se assumiria, portanto, uma condição de exploração entre classes e as relações de poder discrepantes entre esses sujeitos. A trama segue Max Da Costa, interpretado pelo ator hollywoodiano Matt Damon, um habitante da Terra que sofre um acidente trabalhista que o deixa com poucos dias de vida. Determinado a salvar-

se, Max busca acesso à tecnologia médica avançada disponível apenas em Elysium, onde a cura para sua condição está a pronto dispor daqueles habitantes – uma espécie de scanner que em poucos minutos recobra a saúde de qualquer um, por mais agressiva que seja a enfermidade. No desdobramento da narrativa, Max assume não apenas suas próprias responsabilidades, mas de todos os habitantes do planeta Terra; toma o lugar do herói individual, predestinado a grandes feitos – ainda que fosse a redenção coletiva, a salvação passa pela vontade, altruísmo e perseverança que se personifica em um sujeito.

Esses filmes reforçam muitos dos conceitos que buscam inicialmente questionar. Eles são, talvez inevitavelmente, indulgentes com o "otimismo cruel" descrito anteriormente: se você for forte o suficiente, engenhoso o suficiente, corajoso o suficiente e inteligente o suficiente, o pensamento continua, você pode superar e derrotar um meio de organização social que provou ser eficaz tão malevolamente adaptável quanto um vírus²³ (Frame, 2019, p. 395).

Outro caso interessante de se observar é a refilmagem de *Robocop* pelo diretor brasileiro José Padilha, lançado em 2014, baseado no filme de Paul Verhoeven de 1987, *Robocop: o policial do futuro*. Padilha dirigiu uma obra policial muito popular no Brasil, seu Capitão Nascimento, de *Tropa de Elite*, tornou-se um dos personagens mais marcantes da cinematografia nacional recente, especialmente por todas as controvérsias que circundaram o lançamento do filme. A violência gráfica espetacularizada e o discurso anticorrupção de Nascimento fizeram-no, diante de uma parcela conservadora da população brasileira, um herói cotidiano que age *contra* um “sistema corrupto”. A relevância que Padilha obteve com *Tropa de Elite* o alçou a Hollywood, diante de outra narrativa policial, cuja ambição aparentemente crítica é novamente solapada por imagens dinâmicas de ação, frases de efeito e um herói que luta contra uma polícia corrupta – não parece ser por acaso que o cinza habitual da armadura do policial-robô dos anos 1980 seja substituído por preto, a cor da farda de Nascimento (“uniforme tático”, nas palavras de um dos personagens). O *Robocop* de José Padilha se passa em 2028, um futuro que parece se justificar pelo acirramento da violência urbana e por tecnologias mais avançadas que as do presente. Antes de se tornar máquina, Alex, um detetive policial que investiga casos de corrupção dentro de seu departamento de polícia, sofre um atentado que o deixa à beira da morte, mas é mantido vivo devido ao aparato tecnológico que substitui a maior parte de seu corpo. O policial-robô, neosujeito, simboliza um indivíduo

²³ No original: “These films reinforce many of the concepts they seek initially to question. They are, perhaps inevitably, indulgent of the ‘cruel optimism’ outlined earlier: if you are tough enough, resourceful enough, brave enough, and clever enough, the thinking goes, you could outwit and defeat a means of social organization that has proved itself as malevolently adaptable as a virus”.

mecanizado – sua performance, enquanto agente de justiça, é medida pela velocidade e precisão com que abate seus alvos (“seres humanos hesitam, máquinas não” nos é reiteradamente lembrado) e resolve casos em seu trabalho.

Nessa leitura, poderíamos nos questionar se muitas das narrativas distópicas que pretendem primordialmente contestar determinadas situações sistêmicas do próprio capitalismo acabam por replicar soluções ineficazes que esse próprio sistema promove. Se em dadas obras existem maneiras de suplantar as adversidades, seria no mínimo contraditório que essas maneiras obedecessem às regras que o próprio sistema impõe – ao ser produto e produtor daquilo que “deseja criticar” (ou que incorpora em sua obra como crítica), o cinismo inerente à indústria cultural desvela sua faceta no capitalismo tardio, isto é, dentro dessa lógica, mesmo a revolta se torna produto. Valeria, portanto, destacarmos nesta equação, uma espécie de “precorporação”, como destacam Azevedo e Rodrigues Júnior (2002), uma formatação prévia aos anseios, desejos e esperanças dos próprios consumidores destes produtos – um aliciamento irresistível feito pelo neoliberalismo, de imagens intencionalmente críticas, muitas vezes a injustiças decorrentes do próprio sistema capitalista. São ocasiões em que as próprias obras performariam uma crítica anticapitalista para e *pelo* seu público, e que, dentro da lógica superficialmente permissiva do neoliberalismo, não apenas esvazia o discurso crítico como parece justificar uma certa “ordem natural das coisas” (o não-dito) em que nada de diferente pode ser feito. Se pensarmos nessa dinâmica tendo em consideração o regime de visibilidades a que está submetida, fica claro não somente a relação entre o sequestro do futuro e a passividade em relação à catástrofe que se antecipa como também a responsabilidade individual pela superação de suas dificuldades, concebida quase como à semelhança de um herói. A mensagem implícita é a de que a crítica ao capitalismo, por mais veemente que seja, não considere necessariamente sua destituição, o que se julga (assim como no caso das utopias) não apenas impraticável, mas também tido como simplório.

O dito e o não-dito, no caso das imagens que concebem um futuro, passam pelo êxito orientado por uma conduta previamente sistematizada na dinâmica neoliberal ou, em última hipótese, parece querer nos habituar com imagens de destruição. Neste sentido, o temor catastrófico e a noção de um futuro diferente se alinham na gest(a)ção do mal-estar contemporâneo, como afirmam categoricamente Azevedo e Rodrigues Júnior (2022, p.): “Neoliberalismo e futuro se relacionam de forma antípoda, isto é, aquele acelerando a vida na terra e as relações humanas para a mais completa destruição”.

Até então, tentamos atestar uma percepção inicial de motivos e temas recorrentes na cultura contemporânea, um mal-estar contumaz, relativo a diferentes aspectos em que se

experiencia a vida, um sentimento que se manifesta socialmente e, como se encarregou de demonstrar Kracauer (1988) em relação à mentalidade de uma determinada época, reflete-se nas artes – dentre outras, na tela cinematográfica. A maneira com que parece se encarar o futuro é uma destas condições – um futuro que precisa ser cada vez mais individualmente calculável, planejado e que por outro lado, parece não permitir brechas para que seja pensado como alteridade à experiência corrente e, como já expusemos, a própria noção de utopia pressupõe uma ideia de alteridade. Entretanto, para realizar um diagnóstico mais complexo, entendemos a necessidade de pensar as particularidades do contemporâneo, afinal, esses produtos culturais que são objeto deste estudo, são também produtos de seu próprio tempo. A partir da constatação de uma racionalidade neoliberal que se constitui hegemônica neste século e que não se restringe apenas à política ou economia, mas que permeia diferentes aspectos da vida, restaria compreender como a percepção de mundo e tempo está impregnado em tais obras, bem como, na lógica de causa-efeito com que lidamos, esses mesmos filmes produzem tal percepção.

De um lado, consideramos precipitado conjecturar que mesmo em um espaço fértil e significativo como as artes possam ser ignoradas ou limitadas formas de imaginar vivências e experiências que destoem da lógica hegemônica. Ora, Bloch (2005) já percebia a arte como um meio pelo qual o ímpeto utópico se manifestaria. Por mais que esse mal-estar impregnado no contemporâneo esteja tão evidente, até que ponto se pode imaginar ou produzir imagens que o desafiem? Uma questão que poderíamos nos fazer é: só se pode superar a distopia *dentro* da lógica que a produz (uma operação de práticas não-discursivas), seguindo as regras e orientações dessa lógica ou seria possível imaginar outras formas de organização social que a destitua? O neoliberalismo parece organizar um ímpeto implacável, afirmando reiteradamente uma ordem à qual não pode haver alternativa. Por conseguinte, podemos salientar como tal noção se articula culturalmente, bem como destaca o professor Rubens Casara (2021), é no imaginário que se trava uma disputa pela hegemonia de uma visão de mundo em detrimento de outras, da mesma forma que se constroem consensos sobre uma determinada racionalidade.

Essa particularidade é relevante para desdobrarmos o entendimento de Dardot e Laval (2016) de que o neoliberalismo não se restringe a um sistema econômico, mas que avança para outros aspectos da vida. Trata-se, como abordamos, de uma racionalidade que produz mutações de sentido, cultura e norma, isto é, estabelece novos limites para o que é aceitável e o que é absurdo. No entanto, por mais que essa racionalidade, de fato, preencha aspectos econômicos, políticos, sociais e culturais, também parece se resguardar quanto ao surgimento de outras formas de experiências, subjetividades e sensibilidades. Se hoje a ideia de uma alteridade relativa ao modo em que se vive parece inimaginável, assim como o termo “utopia” ter se

tornado sinônimo de algo impraticável (por mais auspiciosa que seja a ideia), questionamos, portanto, a naturalização de ideias que se instalaram de forma pragmática e então, predominante.

Para Foucault (1998), o poder não se restringe a um aspecto repressivo, pelo contrário, trata-se de uma força que, para além da negação, é também uma rede produtiva que permeia, induz, produz – saberes, discursos, prazeres, coisas, etc. – e esse seria um dos motivos de sua manutenção e aceitação. Por conseguinte, o poder, em Foucault, não atua em um aspecto institucionalizado e hierárquico, mas como algo que se exerce: uma rede de poderes. Entretanto, a partir dessa lógica, admitir-se-ia uma rede de relações assimétricas, em que a concentração e predominância de determinados discursos faz suprimir outros. Já à época de “A ordem do discurso”, o autor faz notar uma ligação entre discurso e poder e destaca que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault, 1996, p.10). Compreendamos como uma forma de prática de poder, mas que também é moldado por relações de poder existentes, ou, em uma interpretação mais sugestiva, tratar-se-ia da manifestação de uma verdade. O exercício que se propõe, portanto, é pensar nos diferentes aspectos que produzem o futuro – e, mais adiante, compreender a relação de poder a partir da racionalidade neoliberal. Outro conceito que se complementa ao funcionamento, organização, exercício e articulação do poder em Foucault, é sua noção de dispositivo; compreende, em primeiro lugar, um espaço ou uma rede em que circulam os enunciados dos discursos que abrangem, também, o próprio objeto a que se refere. De maneira objetiva, Foucault entende por dispositivo:

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (Foucault, 1998, p. 244).

Por elementos heterogêneos, compreende-se o “dito e o não dito”, ou seja, tanto aquilo que está institucionalizado quanto os costumes, o senso comum, as práticas silenciosas etc. Podemos considerar que é por meio dos vínculos entre tais elementos que se estruturam as relações de poder, e, como desdobramento, um mecanismo estratégico de dominação e manipulação. Mais recentemente, Giorgio Agamben (2005) se ocupou a dar contornos à terminologia apresentada por Foucault apontando como o “dispositivo” é um termo técnico e fundamental para a síntese do pensamento foucaultiano – por mais que a expressão não tenha sido formalmente sistematizada por Foucault. Agamben, por sua vez, se propõe a também

definir o dispositivo, e realiza uma generalização na qual avalia que as interferências feitas por quaisquer mecanismos de poder aos sujeitos atuam, desde já, como dispositivos. Noutras palavras, “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (Agamben, 2005, p. 13). Este conceito poderia ser aplicado, com algum exercício, a alguns dos elementos que integram este trabalho, entretanto, ao menos por ora, seria interessante pensar apenas o futuro (ou as diferentes condições que o produzem) como dispositivo.

O amanhã, como já argumentamos, não *é* – existe como condição de possibilidade, e toma forma a partir daquilo que o produz –, por sua vez, se o dispositivo, enquanto conjunto de práticas e técnicas organizadas em torno de um determinado objetivo estratégico, atua na ampliação do poder em uma determinada direção, pode produzir verdades e atravancar outras – não há modo de subjetivação que esteja descolado da maneira de produzir a realidade. Assim, pode-se estabelecer que tais representações e discursos que se articulam a partir de uma determinada noção de futuro podem operar como dispositivos que conduzem práticas e subjetividades em relação ao porvir. Nessa linha, Agamben (2005) sustenta que no capitalismo tardio há uma proliferação de dispositivos, de tal maneira que a captura do senso de futuridade pela própria racionalidade neoliberal não soa inverossímil.

Uma vez percebida a noção de dispositivo, cabe demonstrar como o futuro, ou também o aspecto discursivo de que se depreende alguma ideia sobre o porvir, pode atuar como dispositivo – seja a própria produção do presente, configurando-se em uma expectativa – nas palavras de Sanz e Pessoa:

Provavelmente porque mobiliza em torno de sua expectativa um conjunto heterogêneo de forças, engrenagens, práticas, discursos, saberes e imagens, trabalha fabricando o presente. Alavanca certas ações; legitima forças sociais, neutraliza outras; atribui sentidos ao real; dá corpo a uma racionalidade política e invalida outras; exige medidas de segurança e dispositivos de vigilância; opera regulando políticas públicas do mesmo modo que orienta decisões íntimas. Assegura certos gestos e modos de proceder coletiva e individualmente. Produz certa distribuição de olhares que, aliás, não vislumbra só o que virá. Assim, o futuro não é apenas uma ideia que remete um modelo produtivo de poder, mas um dispositivo produtivo desse modelo mais amplo (2020, p. 259).

E, dessa forma, compreendemos como o “dispositivo futuro” pode fabricar condutas, expectativas, lógicas, articular discursos que podem induzir e afetar subjetividades. Isto inclui a tomada de decisões, escolhas de vida, afirmação de compromissos para alterar práticas

cotidianas e transformar ou resistir a determinadas circunstâncias – trata-se, também de como pode ser (ou *se* pode ser) construído, enquanto condição de possibilidade. É, portanto, uma maneira de articulação do poder em que uma intervenção modula as relações discursivas (ou de força) sobre como o amanhã se dará: pode paralisar ou fazer mover; pode ser pensado com esperança ou rejeitado com medo.

Assim, se o senso comum, ou o não-dito, concebe o futuro de determinada maneira a partir das lógicas hegemônicas do capitalismo em que o futuro já está dado – permanece inalterado – a ponto de que qualquer possibilidade de alteração do sistema que condena o próprio porvir seja considerada “utópica”, no sentido de impraticável, irrealizável etc. Ter o porvir em tal condição, qual seja, comportando sua inalterabilidade, é a garantia da perpetuação das dinâmicas do capitalismo. Então, contestar *esse* futuro enquanto verdade sedimentada é uma tarefa de contra conduta; portanto, desafiar uma racionalidade que inviabiliza outras formas de subjetividade. Seria a oportunidade de pensarmos se o produto desses dispositivos está introjetado na cultura popular, nas artes, no entretenimento e, por fim, no imaginário – que por sua vez, engendra a mesma questão. Trata-se, novamente, da relação produto-produtor que orienta este trabalho. Os discursos, saberes e culturas são produzidos em contextos que estão sempre imbricados em relações de poder e, podemos admitir, instauram jogos complexos de forças, isto é, não se trata apenas de expressões neutras de ideias ou verdades, mas de estarem sempre implicados em relações de poder que influenciam diretamente a forma como são produzidos, recebidos e interpretados pelos sujeitos envolvidos.

Com a ascensão da hegemonia de uma racionalidade, emerge não apenas uma nova perspectiva ao lidar com o passado, mas também uma maneira de conceber o futuro. Essa hegemonia implica uma redefinição das próprias concepções históricas bem como engendra o conceito de projetos e visões prospectivas que, enraizados nessa nova racionalidade, procuram moldar e influenciar o curso dos acontecimentos vindouros. A questão do futuro é, pode-se dizer, muito cara ao pensamento contemporâneo. Se é, desde a modernidade, para onde se deslocariam os projetos de sociedades a serem desenvolvidos – o porvir enquanto condição de possibilidade –, especula-se, hoje, se (e quando) o horizonte parece ter se enturvecido. A colonização do pensamento referente ao futuro diz respeito a como se pode encarar *hoje* determinadas perspectivas, ou seja, como se produzem e se controlam formas de percepção, consciência e ação em relação a determinado objeto ou fenômeno – em um nível acima, diz respeito ao estabelecimento, manutenção e transformação de mecanismos de poder.

Devemos considerar que o cinema brasileiro, escopo desta pesquisa, possui particularidades que o diferencie de um cinema contemporâneo comercial predominante, –

especialmente em um nível mais autoral ou independente, como é o caso de muitas das produções que citamos – também em gêneros anteriormente não tão explorados por aqui como os filmes de ficção científica citados por Frame (2019). Se o neoliberalismo se instalou de forma coercitiva como uma experiência a ser testada, essa lógica consequentemente atravessou a história do cinema feito no país, e é com certo ressentimento que, ainda involuntariamente, essa questão foi discutida.

2.2 A racionalidade neoliberal e o sequestro do senso de futuridade



Figura 3 Cena do filme Sol Alegria, de Tavinho Teixeira (2013)

Temos como objeto específico, o cinema; assumamos que se trata de uma técnica que comporta uma heterogeneidade de discursos, – ao combinar imagem, som e movimento para criar significados, produz efeitos sobre o espectador – portanto, estão entrelaçados a relações de poder, intencionalidades, verdades etc. Não se trata somente das imagens contínuas, do que é dito e como é dito. Passa também por perceber como se articula todo o aparato cinematográfico, o efeito que determinadas combinações podem despertar no público, as condições em que determinadas narrativas emergem, o ambiente em que se desenvolve, etc.

Nesse sentido, é necessário notar como discurso e dispositivo podem ser operados dentro do mecanismo cinematográfico. O que Ismail Xavier chamou de “naturalismo”²⁴, sobretudo em relação ao cinema industrial estadunidense, está enraizado na noção de um “controle total da realidade criada pelas imagens”, ou seja, o cinema hollywoodiano, em sua tradição clássica, deve, via de regra, “parecer verdadeiro”, seja pelas atuações desempenhadas por seus atores, pelos cortes “invisíveis” que incitem identificação e não causem estranhamento no público ou mesmo pela escolha de gêneros narrativos estratificados, como os melodramas, as aventuras ou as fantasias. Na coerência do raciocínio, o naturalismo então “cumprir a função de projetar sobre a situação ficcional um coeficiente de verdade tendente a diluir tudo o que a história tem de convencional, de simplificação e de falsa representação” (Xavier, 2005, p. 43). A máxima do método naturalista se aplica também a universos fantásticos, como é o caso das ficções científicas, desde que a representação do fantástico *pareça* real.

Consideramos, certamente, que os filmes não surgem no vácuo, são produtos de uma determinada época, de uma determinada sociedade – são por sua vez nesse jogo de forças, produtos e produtores de formas de se assimilar, imaginar e agir no mundo. É necessário, portanto, compreender a ideia geral que se tem de futuro no contemporâneo, mais especificamente, o que aqui chamamos anteriormente de “senso de futuridade”. Se o dispositivo-futuro produz uma ideia contemporânea do que há de ser o porvir, o caminho que deve ser feito nesta investigação, a seguir, é procurar como é este amanhã que se sonha (ou se teme) hoje e como e por que ele é produzido – averiguar os vestígios dos poderes exercidos na contemporaneidade e notar como os discursos circulam dentro dos filmes da atualidade. O que circunda as conjecturas, até então é a noção de um mal-estar contemporâneo e, tangente a isso, um senso de que não existem experiências de alteridade que se possam construir em meio ao presentismo instaurado. Já foi destacado a compreensão de uma lógica predominante contemporânea que ordena os dispositivos de poder e, por conseguinte, orienta as subjetividades também como forma de se precaver de ameaças. Diante disso, destacamos outro eixo condutor desta pesquisa: uma *racionalidade* neoliberal.

Para Dardot e Laval (2016), o capitalismo contemporâneo se objetiva na ideia de uma racionalidade neoliberal, para além de uma ideologia ou política econômica, essa lógica – que “conduz a conduta” de governados e governantes – caracteriza-se por difundir e estimular um comportamento de concorrência, estendido a todas as esferas da vida. Dardot e Laval se

²⁴ Xavier é cuidadoso a distinguir o seu uso do termo “naturalismo” da corrente literária do século XIX embora possamos notar intersecções entre as duas ideias, Xavier refere-se à uma elaboração estética que reproduza fielmente a aparência do mundo físico.

orientam pelo conceito de “racionalidade”, termo empregado também por Michel Foucault e que advém da ideia de governamentalidade – foi a partir de um estudo preliminar do neoliberalismo que se compreendeu a existência de uma razão governamental a partir da qual se dirigiria a conduta dos homens. Em linhas gerais, tal racionalidade se apoia num pressuposto de liberdade como forma de orientar as condutas dos indivíduos. É conveniente que esboçemos uma linha de raciocínio que concatene as ideias a fim de compreendermos a relação entre governamentalidade e futuro. Um primeiro passo é definir que na contemporaneidade as ações são regidas com base em um funcionamento econômico, como explicitado por Dardot e Laval:

A razão econômica aplicada a todas as esferas da ação privada e pública permite eliminar as linhas de separação entre política, sociedade e economia. Sendo global, deve estar na base de todas as decisões individuais, permite a inteligibilidade de todos os comportamentos e deve ser a única a estruturar e legitimar a ação do Estado (Dardot; Laval, 2016, p. 214).

Consideremos a noção de poder difuso anteriormente discutida. Compreendemos, no entanto, que não se trata de perceber o aspecto econômico enquanto elemento condicionante do poder – bem como não podemos desconsiderar que de fato a esfera econômica condensa, também, tais relações de poder. Por outro lado, entende-se é que as dinâmicas da razão econômica passam a ser assimiladas por outras esferas da vida. O exercício proposto é, no limite, conciliar as relações de poder a uma noção de que, contemporaneamente, são regidas por um funcionamento econômico, ou, em outras palavras, baseadas em dinâmicas de concorrência. O futuro, então, passa a compor essa equação em diferentes variáveis.

Podemos admitir uma bifurcação a respeito de como se pretende lidar com o porvir neste trabalho: um “futuro inteligível”, estruturado por uma lógica do risco e um “futuro” enquanto condição de possibilidade, que possa ser ocupado por projetos de alteridade. Evidentemente, essas duas hipóteses podem se encontrar conectadas – e seria até conveniente que se encontrem, como pretendemos demonstrar a seguir. Entretanto, poderia ser inadequado considerar tais prognósticos sem se atentar para suas nuances. Partimos do pressuposto de que o desenvolvimento econômico e social na contemporaneidade é moldado pelas dinâmicas do capitalismo financeiro e que, portanto, compreender sua lógica é essencial para avançarmos nas hipóteses que pretendemos abordar. É notório que a imaginação em direção ao futuro preexiste ao capitalismo – fizemos o exercício de demonstrar no primeiro capítulo, e, ainda que brevemente, como a noção de futuro se deslocou pelo menos desde a modernidade – no entanto, se temos como intenção compreender sua configuração no presente, essa antecipação inevitavelmente se submete aos fundamentos hegemônicos vigentes.

Em primeiro lugar, um aspecto gerador, observado em “Segurança, território e população”, quando Foucault comenta sobre os planejamentos de cidades modernas, em específico a partir do século XVIII, percebe que os projetos passam a integrar uma noção de mutabilidade, passam a compreender, portanto, não mais uma ideia estática, mas aberta.

[...] a cidade não vai ser concebida nem planejada em função de uma percepção estática que garantiria instantaneamente a perfeição da função, mas vai se abrir para um futuro não exatamente controlado nem controlável, não exatamente medido nem mensurável, e o bom planejamento da cidade vai ser precisamente: levar em conta o que pode acontecer (Foucault, 2008b, p. 26).

O imprevisível, inerente ao futuro enquanto campo de possibilidades, levado em consideração nos planejamentos da modernidade é um dos componentes do que se passa a querer evitar. Se por um lado, um planejamento urbano adequado e eficiente consideraria cenários futuros e a consequente preparação para poder lidar com os desdobramentos desses cenários – implicaria em um planejamento mais flexível e adaptável, que pudesse se ajustar às mudanças e demandas que surgissem ao longo do tempo – por outro, buscaria eliminar ou minimizar o risco. Percebe-se, portanto, como os mecanismos associados ao amanhã são capturados por condições estruturantes baseadas num cálculo de custo-benefício que, levando em conta aquilo que pode acontecer, ou seja, ao notar o porvir enquanto campo de possibilidades, busca reduzir qualquer tipo do que *poderia vir a ser* perigo, ameaça ou adversidade.

Segundo o sociólogo alemão Ulrich Beck, para quem a noção de risco é fundamental, “na modernidade tardia, a produção social de *riqueza* é acompanhada sistematicamente pela produção social de *riscos*” (2011, p. 23, grifo do autor) dentro do que chama de “sociedade de risco”. Beck alerta para potenciais de “auto ameaça” estimulados pela própria modernização e se questiona sobre uma possível margem para a sustentabilidade no interior do modelo de produção com o qual lida, encontrando contrariedades que são sintomas do próprio desenvolvimento técnico-econômico. Entretanto, dentro da racionalidade neoliberal, expansão e exploração incessante são características inerentes e que se contrapõem a qualquer perspectiva de sustentabilidade. Beck (2011) assevera que a noção de risco precede à modernidade, muito embora lide com o conceito concernente a uma limitação mais individualizada; não que essa condição esteja abolida na contemporaneidade, mas constata que as escalas, hoje, tenham alcançado o nível de ameaça mundial, destruição da Terra. A quem poderia interessar *esse* futuro do planeta? Quem pode impedir um amanhã tão catastrófico como o que se desenha? Como, em um mundo individualizado, é possível planejar ações coletivas que consigam frear as ameaças globais? As condições que a ciência requer para impedir um cenário apocalíptico

soam *mais impraticáveis*²⁵ que o plano iminente de colonização de outros planetas – em palavras mais claras: o empenho em buscar outros lugares em que a vida humana possa ter continuidade parece mais evidente e factível do que a possibilidade da preservação da vida neste planeta. Não é por acaso que em muitas ficções científicas distópicas ou apocalípticas, o mundo acabou antes que a estrutura capitalista viesse a ruir.

Se, como alguém observou, é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, provavelmente precisamos de outro termo para caracterizar as visões cada vez mais populares de destruição total e extinção da vida na Terra, que parecem mais plausíveis que a visão utópica da nova Jerusalém, mas também bem diferentes das várias catástrofes (...) prefiguradas nas distopias críticas (Jameson, 2021, p. 318).

Sob o sustentáculo da racionalidade neoliberal, refletir o futuro parece desafiador: se por um lado dizemos que ele está cada vez mais presentificado, condicionado a uma cultura da antecipação, por outro, seu aspecto incerto e volúvel, sob a égide do capital, embasa e ao mesmo tempo serve como base para as necessárias crises cíclicas que esse sistema exige. Essa flutuação, no entanto, já está prevista dentro de sua lógica – em outras palavras, pressupõe o risco. É o que afirma Jens Beckert, pesquisador e sociólogo alemão, com destaque a esse último atributo:

A ficcionalidade, longe de ser um impulso lamentável, mas inconsequente da incerteza fundamental do futuro, é um elemento constitutivo da dinâmica capitalista, inclusive das crises econômicas. Uma economia sem incerteza seria uma economia sem expectativas ficcionais em que os atores pudessem agir de forma totalmente racional, mas também seria uma economia estática, sem novidade e sem tempo, em que tudo acontece ao mesmo tempo (Beckert, 2016, p. 12, tradução nossa²⁶).

Nesse cenário, a citada ficcionalidade se refere a aspectos criados pelos atores deste regime, ou, em outras palavras, imagens que considerem estados futuros do mundo e a maneira com que se formam relações causais bem como os resultados de tais relações. Podemos entender este fenômeno como um mecanismo de poder essencial para a continuidade e expansão da dinâmica capitalista. Todavia, não se referem a meras fantasias, mas de fato, a

²⁵ O descumprimento dos acordos climáticos firmados, como o realizado em Paris no ano de 2021, evidencia a dificuldade de se pôr em prática os planos para a redução dos efeitos da catástrofe climática produzidas no antropoceno, já há muito alertada por cientistas. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2022/10/a-menos-de-duas-semanas-da-cop-27-apenas-26-paises-aumentaram-suas-metas-de-combate-a-mudanca-climatica.ghtml>

²⁶ No original: “Fictionality, far from being a lamentable but inconsequential moment of the future’s fundamental uncertainty, is a constitutive element of capitalista dynamics, including economic crises. An economy without uncertainty would be an economy without fictional expectations in which actors could act fully rationally, but it would also be a static economy without novelty and without time, in which everything happens at once”.

expectações e imprevistos que habitam a mente como contingentes imaginários (Beckert, 2016). Assim, podemos deduzir que essa dinâmica passa também a entremear as relações e os imaginários, pois se há alteridade que pressuponha um estado permanente de estabilidade, a crise desse pensamento se justifica em uma realidade que exige incerteza e flutuação. Com efeito, é na concretude desse arriscado jogo de ganha e perde que a desigualdade social, as hostis mudanças climáticas e a destruição dos recursos naturais do planeta se intensificam. Beckert elabora, mais detalhadamente que:

Em primeiro lugar, as expectativas ficcionais podem ajudar os atores econômicos a trabalhar em conjunto diante da incerteza: se eles compartilham a convicção de que o futuro se desenvolverá de uma maneira específica e que outros atores se comportarão de maneiras previsíveis, eles podem usar essas expectativas para coordenar suas decisões (Beckert, 2016, p. 11, tradução nossa²⁷).

Parece paradoxal considerar que a instabilidade seja uma característica inerente à lógica capitalista de uma maneira geral, e, ao passo que rejeita a constância e a subsistência, implica a garantia de um estado permanente de segurança e antecipação, como precaução relativo a quaisquer obstáculos que possam surgir. Para Beck (2011), essa condição estava evidente ao introduzir o que chamou de “potencial político das catástrofes”. Considerando que a ficcionalidade desempenha um papel importante na gest(a)ção de crises, a lógica do porvir, nesse cenário, é o de *acondicionar* a flutuação. Percebe-se, portanto, que os efeitos colaterais sintomáticos de motes decorrentes do risco estão muito relacionados sobretudo a questões econômicas – perda de capital, mercado, prestígio; aumento de custos etc.

Isto é, vale-se de determinadas questões políticas e econômicas e ultrapassa a ideia de biopolítica proposta por Michel Foucault, em que determinadas técnicas são mediadas em função de intervir e ajustar processos que vão além da questão biológica. Portanto, não deveria surpreender, por exemplo, que a água, recurso natural imprescindível para a vida no planeta, tenha se tornado opção de investimento no mercado financeiro. Enquanto sua provável escassez vem sendo anunciada há décadas²⁸, o mercado financeiro se antecipa a reveses que possam vir a ocorrer. Um notável exemplo é o do investidor estadunidense Michael Burry, famoso por

²⁷ No original: “First, fictional expectations can help economic actors work in concert in the face of uncertainty: if they share a conviction that the future will develop in a specific way and that other actors will thus behave in foreseeable ways, they may use these expectations to coordinate their decisions.”

²⁸ O artigo científico “Water scarcity assessments in the past, present, and future” disponível em <https://agupubs.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/2016EF000518> destaca que, pelo menos desde os anos 1980 as pesquisas dedicadas à escassez de água chamaram a atenção do público. Hoje, outras variantes estão incorporadas a tais pesquisas e indicam, para o futuro, um aumento no número de pessoas que possam vir a sofrer com as consequências da escassez do recurso.

prever o crash que culminaria com a crise econômica de 2008 e por ganhar milhões apostando contra a bolha do mercado imobiliário, investe desde 2010 em fundos agrícolas, com interesse específico em água²⁹. Em 2021, um novo fundo, voltado para tecnologias de extração e tratamento do recurso, fez sua estreia na bolsa de valores³⁰ – não deixa de ser incômodo saber que a lógica, neste caso, é de que frente à escassez se encontram as oportunidades. É, ao menos curioso que *Bacurau* e *Uma história de amor e fúria*, duas obras já citadas que se passam em um futuro imaginado, incluem a crise de abastecimento hídrica entre os elementos presentes suas narrativas. Se ambos os filmes preveem ou não uma disputa pelo controle desse bem, não há como afirmar – sequer trata-se disso – no entanto, além de já ser uma questão que provoca certo desassossego, os caminhos trilhados até agora dão pistas para um trágico desenrolar. Se no capitalismo tudo vira mercadoria, o futuro não foge a essa lógica.

Na contemporaneidade, a atenção se concentra cada vez mais na realização de um plano de vida significativo que atenda às expectativas estabelecidas pela própria condição contemporânea submetida ao neoliberalismo, em que o indivíduo obedece a uma lógica empresarial, “gerentes da alma” (Dardot; Laval, 2018). Dentro da lógica neoliberal, personaliza-se a administração do futuro – a vida entra em uma série de cálculos em que alguns podem viver mais/melhor e outros menos/pior, a depender da capacidade emancipatória de cada indivíduo: grosso modo, vencem os mais aptos.

O sujeito empresarial está subordinado à ideia de risco e precisa levar a cabo uma série de questões individuais, isto é, expõe-se a riscos dos quais ele não pode se esquivar e a gestão destes riscos está vinculada a decisões estritamente privadas, dos quais os eventuais fracassos não implicam em nenhuma forma de contrapartida. Não por acaso, muitos bilionários estão investindo em *bunkers* (alguns até luxuosos) para enfrentar catástrofes que possam vir a ocorrer no futuro³¹. Nas palavras de Dardot e Laval (2018, p. 346): “Ser empresa de si mesmo pressupõe viver inteiramente em risco”. Essa noção, podemos considerar está atrelada ao risco de mercado que surge de uma necessidade de saber se proteger por meios de técnicas de garantia, bem como à ficcionalidade de Beckert a que fizemos menção anteriormente.

²⁹ Disponível em <https://www.infomoney.com.br/onde-investir/com-escassez-no-horizonte-agua-e-opcao-de-investimento-no-mercado-financieiro/>

³⁰ Disponível em <https://valorinveste.globo.com/produtos/fundos/noticia/2021/07/15/investir-em-agua-da-dinheiro-fundo-estrela-hoje-de-olho-em-mercado-bilionario.ghtml>

³¹ Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2022/11/07/por-que-bilionarios-tem-obsessao-por-bunkers.ghtml>

Agora, no entanto, tal estilo é generalizado, deixando de ser apenas destinado aos empreendedores. O diálogo que se pode delinear entre Dardot, Laval e Ulrich Beck a respeito do risco é presumir que, então, “O “risco” tornou-se um setor comercial, na medida em que se trata de produzir indivíduos que poderão contar cada vez menos com formas de ajuda mútua de seus meios de pertencimento e com os mecanismos públicos de solidariedade” (Dardot; Laval, 2018, p. 348). O afastamento do Estado social da garantia de direitos origina a condição empresarial a que o sujeito precisa se submeter dentro da lógica neoliberal, uma vez que, enquanto indivíduo livre, deve empenhar-se, empreender, ser ativo, assumir os próprios riscos e, em especial, planejar e construir o próprio futuro. Isso nos permite compreender como o sujeito coletivo passa a ser fragmentado em detrimento da própria noção de individualização, tão cara ao capitalismo, mesmo antes de atingir sua fase atual, como destacou Debord ainda no fim dos anos 1960:

O sistema econômico fundado no isolamento é uma produção circular do isolamento. O isolamento fundamenta a técnica; reciprocamente, o processo técnico isola. Do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das “multidões solitárias” (2008, p. 23) .

Hoje, o que Debord chamou “isolamento” também pode ser entendido como um processo de individualização – um processo que, dentro de uma lógica neoliberal, se intensificou e se expandiu para outras áreas da vida, como, novamente o próprio futuro. É certo que o planejamento do futuro de uma vida individual preexistia à essa hipótese, não é esse o ponto que se pretende esmiuçar, mas sim como um processo de responsabilização cada vez mais individualizado pela própria existência dificulte a constituição de um outro projeto. O desdobramento desse fenômeno em relação à construção do amanhã, aparentemente, está em curso e torna-se preocupante ao se conjecturar as possibilidades que as “multidões solitárias” são capazes de se encarregar. Outra decorrência da escassez de projetos coletivos é a falta de alcance das propostas de futuro que atravessem gerações e compartilhem uma perspectiva do “comum” – o planejamento cada vez mais particularizado, em contrapartida, limita-se ao indivíduo, a seus interesses e necessidades imediatas e tende a desconsiderar o impacto das decisões tomadas de forma isolada. É, poderíamos dizer, um mecanismo refinado de interesse à racionalidade neoliberal – enquanto dispositivo mantenedor do poder, um futuro sem extensão não sustenta e sequer gesta ideias incompatíveis com a ordem hegemônica, assegura-lhe, portanto, o eterno presente. Nesse sentido,

A nova norma em matéria de risco é a da “individualização do destino”. A extensão do “risco” coincide com uma mudança em sua natureza. Esse risco

é cada vez menos “risco social”, assumindo por determinada política do Estado social, e cada vez mais “risco ligado à existência”. Em virtude do pressuposto da responsabilidade ilimitada do indivíduo, da qual se falou antes, o sujeito é considerado responsável tanto por esse risco como pela escolha de sua cobertura (Dardot; Laval, 2018, p. 349).

Ao considerarmos a “individualização do destino” em desfavor de uma “coletivização do destino”, como seria possível enfrentar, individualmente, crises vindouras que possam afetar populações inteiras, quicá o planeta, como foi o caso da pandemia de Covid-19, já que Dardot e Laval atentam-se para a ilimitação da responsabilidade individual cada vez mais severa dentro dessa lógica? Esse é um dos pontos em que se pode perceber a inconsistência deste modelo: o indivíduo livre, gerente da alma, deve ser senhor de suas escolhas a partir do pressuposto de que possui todas as condições necessárias para realizá-las, bem como de que ele é completamente responsável pelas próprias decisões. Esse comportamento condicionado (o não-dito) normatiza os riscos, responsabiliza o indivíduo e imputa-lhe os custos. Não se depreende dessa situação, por exemplo, o colapso de interesses coletivos, as desigualdades, a exploração dos recursos naturais, ou a decorrência das crises cíclicas do sistema econômico. O risco adentra a dimensão do futuro quando é necessário *prever* situações que simplesmente inexistem. Sob a racionalidade neoliberal o indivíduo precisa se antecipar a cenários imponderáveis, antever das maiores tragédias às menores adversidades, e se preparar para o previsível e o imprevisível.

Outra dimensão do senso de futuridade que não se detém à individualização do destino ou à habituação do risco é a percepção do que podemos denominar “sequestro de futuro” (ou “sequestro da expectativa”), uma expressão que passou a ser adotada ao se pensar a questão do futuro e da alteridade no contemporâneo neoliberal. Fernanda Bruno, professora e pesquisadora da UFRJ, em entrevista ao *podcast* “Tecnopolítica”³², em junho de 2020 fez uso da expressão para se referir ao surgimento de um regime de probabilidades – a previsão do futuro é em si uma forma de sequestro pois, se um conjunto aberto de possibilidades ou uma reserva ampla de “possíveis” for conduzida a apenas uma possibilidade, como se essa fosse a melhor, mais viável ou mais natural, seria então, um “sequestro do futuro”.

A pesquisadora Fabiane M. Borges também faz referência ao termo destacando, por sua vez, o roubo de sonhos e memórias em obras de ficção científica, e argumenta que este sequestro é resultado da soma “tecnociência + capitalismo corporativo + inteligência artificial de Deus = sequestro dos sonhos e do futuro” (2019, p. 10). O eixo a que Borges se direciona é em um sentido abrangente; além de atentar-se para a memória de projetos de futuro que foram possíveis

³² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bkFGbd5KK5Q>

de se formular no passado, questiona se o próprio senso de futuridade se dissipou no presente: “Onde foram parar os projetos de futuro sucumbidos no passado? Esse futuro que estamos vivendo agora foi disputado antes de nós, e todas as outras projeções futuristas foram e estão sendo desativadas em nome desse projeto de supercontrole” (2019, p. 14).

Embora notemos nuances em cada uso da expressão, notamos a crise de projetos de sociedade, de modos de experienciar e vivenciar, como um eixo comum; de forma geral, a ausência de uma alteridade radical. Ora, a condução de possibilidades a uma naturalização de um único cenário viável (*there is no alternative*) é, como destacou Mark Fisher (2020), o artifício que fez do neoliberalismo o único “sistema” crível – realismo capitalista. Talvez a maior conquista do capitalismo em seu estágio tardio, consistiu em submeter não somente as mentes, mas sobretudo, o próprio domínio do inconsciente – uma vitória que garantiu à ordem estabelecida a possibilidade de se apresentar, por algum período, como uma realidade irrefutável e absoluta, afirmando-se quase como um fato inerente à natureza. No limite, poderíamos supor que, na tecitura do poder, o visível e o invisível são assim articulados pelas mesmas forças que podem preservar e extinguir campos de possibilidades, isto é, afirmar-se como único discurso à medida que desconstrói outros.

De uma maneira geral, poderíamos compreender o sequestro do futuro como um fenômeno da atualidade que arrefece os sujeitos contemporâneos, impedindo-os de vislumbrar um amanhã diferente daquilo que se prospecta hoje; que os enclausura no estado de estagnação presentificado. “Sequestro” porque toma à força, domina, mas também porque esteriliza o campo das possibilidades, impede o desabrochar de ideias que possam ameaçar a ordem hegemônica e, em última escala, parece produzir a anuência ao inevitável destino catastrófico que, no limite, está apenas sendo acelerado. Justifica a conjectura indicial de que os discursos utópicos perdem espaço para discursos distópicos – neste caso, poderíamos supor a alteridade direcionada para o futuro perde espaço para o presentismo –; se colocados à luz das relações de poder já apresentadas anteriormente e, pode-se perceber, a atuação dos dispositivos que novamente fabricam as possibilidades do amanhã.

Nesse sentido, a leitura do contemporâneo parece se contaminar por um mal-estar sintomático do próprio sequestro de futuro – seria esse estreitamento do horizonte uma das razões para a apatia generalizada? Quais são as utopias gestadas no seio da racionalidade neoliberal? Não seria, afinal, contrassenso discutir utopia, um conceito coletivo, inserido em uma lógica fragmentada e individualista? O retorno ao embate utopia-distopia certamente não foge a essa discussão, de certa forma estão entranhadas – ao que nos concerne, podemos nos ater a observar o que “evapora” desse fervilhamento, como partículas que se desprendem de

um estado e tornam-se um produto. São indícios relevantes, pois “todo momento histórico gesta a sua própria utopia e produz idealizações por meio das quais podemos vislumbrar o que há de profundamente errado em tal situação histórica” (Azevedo; Rodrigues Júnior, 2022, p. 06). Nesse sentido, o argumento de Walidah Imarisha (2016, p. 3) é o de que toda articulação política, ao se confrontar com o realismo capitalista, passa a ser ficção científica:

Quando falamos sobre um mundo sem prisões; um mundo sem violência policial; um mundo onde todo mundo tem comida, roupas, abrigo, educação de qualidade; um mundo livre da supremacia branca, patriarcado, capitalismo, heterossexismo; estamos falando sobre um mundo que não existe atualmente. E sonhá-lo coletivamente significa que podemos começar a trabalhar para fazê-lo existir.

A distopia pode existir como condição; talvez possa ser, de fato, o termo que melhor traduza as distorções sociais que irromperam no estágio atual de incertezas e pessimismo em relação ao amanhã. Pensar alternativas para fugir ao futuro catastrófico que se prospecta dentro das possibilidades existentes também precisa deixar de ser “utópico” – e “utópico” precisa deixar de ser “irrealizável”. As práticas não-discursivas fundamentadas sob poderes hegemônicos induzem, hoje, a uma perspectiva arbitrária do porvir – o paradoxo parece ser desafiar os quadros predominantes de poder, ou, ao menos negá-los *fora* das condições de possibilidades que se colocam como únicas alternativas.

CAPÍTULO 3: DAQUI A ALGUNS ANOS... FOI FELIZ PARA SEMPRE?



Figura 4 Cena do filme Bacurau, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019)



Figura 5 Cena do filme Brasil ano 2000, de Walter Lima Jr. (1969)

O cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho, diretor de *Bacurau* na época do lançamento de seu filme disse em entrevista³³ que o efeito especial mais barato que um filme pode ter é inserir o letreiro “Daqui a alguns anos...”, como fez na referida obra; a intenção, ele acrescentou seria deslocar o espectador imediatamente para outra atmosfera sem ser necessário apelar para artifícios digitais ou práticos que possam demandar trabalhos adicionais. Podemos notar como esse recurso foi introduzido na montagem: logo nos primeiros minutos, enquanto a câmera tenta se aproximar de um caminhão-tanque que corta o sertão do Nordeste, temos a

³³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P8b_XONFjE8.

visão de sua traseira, quase como se o veículo quisesse se afastar do espectador – nesse plano, uma frase surge em *fade in*: “OESTE DE PERNAMBUCO”. A cena é cortada e em sequência, vemos agora o caminhão de frente, movimentando-se em direção à câmera (que agora parece querer se afastar), quase cambaleante, desviando dos buracos da estrada – outra frase surge em *fade in*: “DAQUI A ALGUNS ANOS”. Essa curta cena de apresentação sugere a aproximação quase violenta de uma impetuosa máquina como poderíamos inferir, a locomotiva benjaminiana do progresso (Benjamin, 1994), um futuro (ou progresso) que se aproxima cada vez mais veloz. *Bacurau* talvez seja o expoente mais conhecido entre os filmes de antecipação feitos no Brasil na última década – e, por filmes de antecipação, podemos inferir como Lipovetsky e Serroy (2009) se referem a obras, geralmente do gênero de ficção científica, que se passam em algum lugar no futuro, mas, também, como uma forma de presentificar o porvir, uma cultura da antecipação (Sanz, 2019), uma vez que o futuro retratado em *Bacurau* apresenta um Brasil sem diferenças substanciais em relação ao que vivemos hoje.

A cena inicial descrita assemelha-se muito a uma das cenas iniciais de *Brasil ano 2000*, filme de longa-metragem de Walter Lima Jr. lançado em 1969. Neste, a estrada vazia, novamente, é tomada pela impetuosidade de um caminhão que persegue a objetiva, que por sua vez, tenta se afastar do automóvel. No para-choque do veículo, estão inscritos os versos icônicos do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade “*Tupi or not tupi, that is the question*”, em alusão ao modernismo artístico dos anos 1920 com que a Tropicália do fim dos anos 1960 guarda uma taxativa relação. A rima visual sugere uma conexão entre as duas obras, e os contextos em que ambas foram produzidas; relação que se observa em outros momentos, como o uso da canção “Não Identificado” composta por Caetano Veloso e interpretada por Gal Costa, também lançada no ano de 1969.

A canção, que refletia o momento da corrida e exploração espacial da Guerra Fria, parece brincar, tanto em sua poesia quanto em sua melodia, a partir de uma perspectiva terceiro-mundista. “*Uma canção de amor / para lançar num disco voador*”, parece desvelar esse aspecto um tanto “fora de lugar” da experiência brasileira em relação aos avanços tecnológicos incessantes inserido no contexto da corrida espacial, como um comentário a respeito do deslocamento de um Brasil alheio às inovações tecnológicas, mas, ao mesmo tempo que lida com o estranhamento em notas desarmônicas, incorpora-o. A parte musical articula sons de origem acústica, como cordas e sopro, e sons de origem eletroacústica, como teclados, gravações manipuladas e processadas – à época, marco tecnológico –, que ora soam inarmônicos e até mesmo estranhos quando somados aos elementos convencionais da música, ora harmônicos, acompanhando os demais instrumentos. É a canção que encerra a obra de

Walter Lima Jr., embalando o andar de sua protagonista em direção ao horizonte, numa estrada muito semelhante à do cenário inicial – o caminhar, vetorizado pela estrada é nas palavras de Ismail Xavier (2014, p. 120), “metáfora do tempo”. A câmera exerce um duplo movimento de *travelling*, elevando-se e lentamente se afastando da personagem que caminha ao centro na estrada vazia, até a vermos pequena em meio ao espaço da cena, em um grande plano geral; por fim, um letreiro surge em *fade in*: “e foi feliz para sempre”.

Cinquenta anos mais tarde, a canção volta a ser utilizada, agora em Bacurau. A melodia se inicia junto a uma imagem do espaço sideral, aos poucos, a câmera se movimenta lateralmente até revelar o planeta Terra – um satélite artificial corta o plano ao passo que a imagem gerada digitalmente se aproxima do território brasileiro. Ao fim da canção, a imagem do espaço se dissolve na de uma estrada, a mesma descrita anteriormente no início deste capítulo, também semelhante à estrada vista em *Brasil ano 2000*. Encontramos nessas pistas um conector, indícios da retomada de algo deixado no futuro que Walter Lima Jr. imaginou em *Brasil ano 2000* – uma questão talvez ainda não resolvida ou que tenha voltado para nos alertar –, algo que parece ser um grande paradigma que ecoa em *Bacurau*. Poderíamos compreender a continuidade sugerida entre as duas narrativas tanto como um comentário a respeito da natureza cíclica de eventos que reiteradamente assombram algum projeto nacional – seja como uma percepção de futuro de seis décadas atrás ou mesmo do final da década de 2010, como uma repetição do fracasso – ou como uma espécie de desafio às incursões alheias que, de certa forma, ignoram a auto idealização/autodeterminação do próprio povo brasileiro. Se em *Brasil ano 2000* o subdesenvolvimento transforma o estigma em vantagem, ou seja, os civilizados *se matam* enquanto o periférico sobrevive (Xavier, 2014), em Bacurau a lógica é menos sarcástica, a desigualdade é escancarada na imagem de um povo que se torna alvo, mas que se vê obrigado a fazer frente para sobreviver – os civilizados *matam* o periférico que luta para escapar às atrocidades.

Brasil ano 2000 é lançado em 1969, em plena ditadura militar, momento em que a esperança (refletida tão evidentemente no cinema do início daquela década) enfraquece. Nesse futuro fictício, no início do século XX, seus personagens fogem de Brasília após uma guerra nuclear mundial devastar parte do território nacional. O prenúncio – ou resignação – da derrocada de um dos últimos respiros da utopia moderna brasileira, encarnados na nova capital, tornava-se evidente na fuga desses personagens, em um movimento de contrafluxo migratório, que agora rumavam ao norte do país, até chegarem à cidade de Me Esqueci, território que assim como a cidade de Bacurau, perde seus referenciais geográficos – embora no caso daquela possa também fazer menção às origens apagadas do território nativo, já que, como é mencionado, ali

em Me Esqueci não existem mais indígenas – “No seu diagnóstico geral, o filme de Walter Lima Jr. fala de um país que, ao recalcar sua história, embaralha sua modernização” (Xavier, 2014, p. 120).



Figura 6 Cena do filme Bacurau, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019)

Tanto em *Brasil ano 2000* quanto em *Bacurau*, define-se um espaço-tempo diegético³⁴ localizado em um futuro que certamente guarda relações especulares com o contexto que lhes é contemporâneo, artifício bastante comum nas ficções científicas. O primeiro parodia o gênero, sintetizado, por exemplo, não apenas por se deslocar para futuro, mas como na cena em que um foguete seria lançado pelo governo militar em direção ao espaço, como uma alegoria que reflete as convicções modernas de progresso científico e tecnológico que cingiam o espírito quase messiânico de um Brasil enquanto terra do futuro durante a ditadura militar – o foguete, centro dos olhares de todos em cerimônia na cidade de Me Esqueci, em um movimento completamente anticlimático, não decola. *Bacurau*, por sua vez, evoca a ficção científica de forma menos irônica – a iconografia comum ao gênero, como o drone caracterizado como um disco-voador, tantas vezes relacionado à ideia de invasão (habitualmente alienígena), é um disfarce rapidamente identificado pelos habitantes da cidade: não apenas não os engana, como se distancia de qualquer abordagem mais convencional à ficção científica. A história se desenrola, como se sabe, em alguns anos no futuro, em uma cidadezinha fictícia no oeste de Pernambuco, que empresta seu nome ao título da obra. O espectador logo é apresentado aos moradores do local, seus hábitos e mitos, como são muito bem habituados às tecnologias e nada ingênuos como pressupõem os invasores, apresentados mais tarde como um grupo de estrangeiros, munidos de toda sorte de armas, que praticam um jogo sádico: caçam e matam como esporte, distribuindo, entre si, pontos por cada assassinato que cometem uma espécie de *rankeamento*

³⁴ Diegese é a instância representada no filme; a própria narrativa, o espaço, tempo e demais elementos fílmicos – o universo ficcional dentro de sua representação e lógica interna (AUMONT, 2003).

macabro – e, nesse caso, definiram a população daquela cidade como seu alvo. Não demora muito até o povo de Bacurau perceber que está sob ataque e que fugir não seria uma opção – os apáticos sucumbem; assim, se querem sobreviver *devem* se defender. Encurralados, juntam-se para derrotar os invasores.

A violência a que assistimos, entretanto, não tem equivalência: enquanto os estrangeiros matam por prazer, em uma ação obscena, libidinosa – muito bem ilustrada pela cena em que dois dos invasores têm relações sexuais, em êxtase após a consumação do assassinato de um casal em fuga –, os nativos, dominados *reagem* à barbárie, reafirmando sua soberania. A referência ao filme de Walter Lima Jr., décadas depois talvez se fundamente como uma tentativa de sugerir como o epíteto “país do futuro” pudesse justificar as atrocidades reiteradamente cometidas no passado brasileiro, assim como o uso da repetição em *Uma história de amor e fúria* que narra, em diferentes momentos, episódios de dominação e resistência. É possível considerar o eco de *Brasil ano 2000* em *Bacurau* como sugestão de uma recorrência histórica, ou a provocação de um senso de futuridade semelhante ao melancólico desenlace que interrompeu a continuidade (ou ao menos o senso) de uma normalidade institucional. Esse rompimento é citado, por exemplo, no texto da jornalista Eliane Brum, publicado no ano de 2018, às vésperas das eleições presidenciais que resultaram na eleição de Jair Bolsonaro.

Mais uma vez, a tessitura do presente foi suspensa por um projeto autoritário. A democracia, no Brasil, vive aos soluços, interrompida pela exceção. Tem sido essa a nossa história. Quando começamos a discutir um projeto original de país, quando os indígenas e os negros e as mulheres começam a ocupar novos espaços de poder, o processo é interrompido. Quando começamos a ter paz, a guerra recomeça. Porque, de fato, a guerra contra os mais frágeis nunca parou. Arrefeceu algumas vezes, mas nunca parou. Desta vez, a perversão é que, até agora, o projeto autoritário vem se estabelecendo com a roupagem da democracia.

Nas palavras de Ismail Xavier (2014, p. 121), “Se é próprio à alegoria³⁵ especializar seus conceitos, Me Esqueci, como foco da representação explicita os termos do diagnóstico no seu próprio nome: lugar periférico, ele não tem memória e não se tem memória dele”. Em *Bacurau*, o apagamento é ação externa, a cidade desaparece dos mapas gerados por satélites e o extermínio de seus cidadãos poderia culminar na completa eliminação de quaisquer resquícios de memória de seu povo. Este aspecto, isto é, a luta por (re)conhecer a própria história bem como se fazer lembrá-la é, por algumas vezes, retomado como nos convites sempre rejeitados para se conhecer o museu da cidade, ou mesmo ao deixarem que os sinais da sangrenta luta

³⁵ Para Benjamin (1984) a forma alegórica apresenta a própria abstração de seu conceito como imagem, Xavier (2014) se apoia no autor alemão e trabalha o conceito de forma a evidenciar a natureza do jogo intertextual entre os filmes bem como a correlação entre forma e conjuntura desejada a partir de sua análise.

permanecessem em suas paredes como uma trágica (mas necessária) lembrança do episódio violento que vivenciaram. Aqui, poderíamos destacar de imediato a noção de Bacurau e Me Esqueci como microcosmos de suas sociedades, ou mesmo alegorias da violenta constituição do Brasil ao considerarmos o apagamento histórico de grande parte de seus povos nativos, escravizados e população marginalizada, seus saberes e sua cultura. Há que se considerar, evidentemente, como o contexto histórico tenha impactado a conjectura de aspectos recorrentes em tais obras, sobretudo ao apontar como os caminhos tomados em ambos os momentos históricos sugerem a ameaça à própria existência dessa parcela mais vulnerável da sociedade brasileira.

Nesse aspecto, Xavier (2014) é categórico ao sugerir uma relação de totalidades semelhantes ao comentar *Brasil ano 2000*, uma vez que a alegoria pressupõe uma permanência de estrutura (contextos, poder, relações) e uma diferença de superfície (Me Esqueci), onde se encena o futuro com o intuito de desnudar a condição presente – lógica que podemos estender também ao filme de Kleber Mendonça Filho. Em ambos os casos, podemos notar que ao deslocar para o futuro uma tensão estabelecida como questão histórica, sugere-se uma condição cíclica, um mal crônico da sociedade brasileira, ou, como bem sintetiza Ismail Xavier (2014, p. 120), “nos termos em que a experiência se dá, não há promessa de que o futuro venha redimir o passado”. Se ao final dos anos 1960 a desilusão irrompe com o golpe militar, nos anos 2010 parece se manifestar após o emergir de forças reacionárias e o golpe parlamentar de 2016. Na introdução do livro “Três roteiros”, Kleber Mendonça Filho relata como os três filmes que lançou na década passada se afetaram a partir das mudanças no cenário político e social brasileiro e global:

Durante a turnê com Bacurau [...], diálogos com a crítica e espectadores me levaram a entender algo de que eu apenas suspeitava: houve uma *subida de tom* nos três filmes, e isso já se evidenciava nos três roteiros. A subida acompanhou as alterações de rota observadas no Brasil, na sua história recente (Mendonça Filho, 2020, p. 12, grifo nosso).



Figura 7 Cena do filme Bacurau, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019)

Bacurau, como sugerem seus realizadores, tangencia a ficção científica distópica - gênero muito popular no cinema de apelo comercial, especialmente hollywoodiano, mas que na última década, aproximou-se do cinema autoral brasileiro. Talvez encarar Bacurau como uma distopia de imediato, seja o entendimento mais natural, como também destacam Torres e Rocha (2021). Entretanto, a despeito de toda a violência e horror a que aqueles habitantes são submetidos, Amneris Maroni (2020, p. 275) surpreende ao categorizar de maneira oposta: “Bacurau é fictícia, ela não existe, é lugar nenhum, é utopia – cujo significado etimológico é exatamente ‘lugar nenhum’. *Um mundo possível*. E se dá em um futuro recente, tempo possível para além do presente. Utopia” (destaque nosso).

Como toda escolha cinematográfica, fazer com que a história se passe no porvir, ainda que próximo, não deixa de ser um desígnio consciente. Se as imagens ali projetadas refletem uma lógica perversa da história brasileira, Bacurau parece reiterar esses eventos, lançando para um amanhã não menos presentista o que parece ser uma constante no país – ou, como herança de nosso passado colonial, ferida aberta que o longa não deixa de cutucar, a paz tende a assumir o rosto de uma “guerra sem fim” (Mbembe, 2018b). Os invasores têm a chancela do Estado – na figura de um caricato prefeito –, e assim, a barbárie toma forma de projeto. No entanto, se as distopias se configuram pela necessidade de sobreviver, ou melhor, por quão resilientes podem ser seus personagens, o longa brasileiro parece recusar esse argumento, assim como recusa a apatia reinante no contemporâneo, e impõe a resistência como única chave para um desfecho positivo. E, se não oferece a esperança como tônica – a frase final do filme é proferida por Michael, líder dos invasores, que, antes de ser enterrado vivo em uma cela subterrânea, dispara: “*This is only the beginning!*” –, talvez reitere, condescendentemente, a necessidade de uma refundação contínua do projeto de utopia brasileira. Como destaca Fred Coelho (Coelho,

2019), nota-se a perspectiva de um “Brasil como frustração”, de privação, por interferência interna ou externa, daquilo que se almeja. Brasil como uma crença vinculada ao futuro, por sua vasta potencialidade que no entanto, lida com o subdesenvolvimento como uma condição crônica – parafraseando o referido autor, não é o atraso que frustra, mas a obrigação de futuro.

Direcionamos nossa atenção para o ideal utópico e a manifestação da crise presente nas produções cinematográficas contemporâneas brasileiras. Neste contexto, buscamos analisar como os filmes refletem as condições históricas e contemporâneas do Brasil, bem como uma ponderação sobre a representação da utopia no cinema, especialmente dentro dos paradigmas do Cinema Novo, além do inconformismo do período de retomada e um cinema de elogio ao artifício no presente – especulativo, engajado na proposição de outras realidades e possibilidades. Observamos, ainda, como as próprias questões políticas permeiam intensamente a produção artística deste período. O paradoxo que emerge reside na percepção de um cinema autoral em meio a um paradigma contemporâneo caracterizado pela hegemonia da racionalidade neoliberal.

3.1 Vítimas do progresso

Há um elemento crítico em comum visto em *Bacurau*, *Amor e Fúria* e mesmo em outras obras já citadas como *Voltei!* e os filmes de Adirley Queirós, qual seja, os recorrentes episódios de violência que estiveram envoltos na constituição do Brasil – e que, nessas obras se deslocam para um futuro especulativo, como sinal de uma condição imanente à lógica que perpetua a desigualdade, como uma configuração que permanece, ou *permanecerá*, inalterada. O que se pode denotar, em diversas circunstâncias é a reiteração de uma barbárie justificada por projetos de progresso, como uma ideia sacrificial de utopia. Rolnik (2021) explicita como a reiteração dos traumas fundamentados em experiências modernas coincide com a imposição do modelo neoliberal. No Brasil, esse trauma, além de instrumentalizado pela própria condição neoliberal, reatualiza experiências que remetem a outros episódios de violência histórica, desde a própria fundação do país sob o regime colonial-racializante-capitalístico. Trata-se de uma violência (ou episódios de violência) jamais reconhecida, responsabilizada ou punida. “Resulta disso que este trauma permanece sob um recalque que não para de retornar, convocando as mesmas estratégias defensivas, o que dificulta que possamos sair efetivamente, do domínio de suas sequelas” (Rolnik, 2021, p. 81). Não obstante, o mecanismo de antecipação a que muitos dos filmes aqui

citados recorrem, sugere um estado histórico crônico, de um país que jamais conseguiu se desvencilhar de suas condições historicamente segregacionistas.

Necessário demonstrar que toda a caracterização do que chamamos de racionalidade neoliberal deve ainda ser considerada sob a perspectiva da camada histórica de sua experimentação no continente latino-americano, uma vez que sua condição foi gestada através de um violento processo de recrudescimento político e social. Durante os anos 1970 e 1980 a América Latina serviu como um tubo de ensaio do neoliberalismo, experimento este que se viabilizou pelo amparo de forças repressoras das ditaduras militares instauradas no continente. Nas palavras de Lazzarato, (2019, p. 22) “A subjetividade do “governado” só pode se construir sob a condição de que uma derrota, mais ou menos sangrenta, o transforme de adversário político em “vencido””. Não apenas a imposição enquanto “única alternativa possível”, a violenta desmoralização e o esvaziamento das possibilidades que o trauma repressor causou, permitiu o triunfo do neoliberalismo nos termos em que se dispõe na contemporaneidade.

A crença na promessa religiosa de um paraíso capitalista é o que sustenta o abuso bem-sucedido das potências subjetivas. O sentimento de culpa que esta crença produz e a esperança de um dia “chegar lá”, e escapar da vala dos segregados, mobiliza o desejo de realizar os mundos *prêt-à-porter* que o mercado oferece [...] (Rolnik, 2021, p. 64).

Seria possível pensarmos nesse sentido, o paraíso a que Rolnik faz menção como uma ideia utópica, conceitos não muito distantes e que se interseccionaram à época das primeiras utopias, inclusive ao alimentar os ideais messiânicos na busca pelo “paraíso terrestre” no período renascentista. Conforme pontuamos no capítulo anterior, a subjetividade produzida pelo neoliberalismo – o chamado “neosujeito” – dispõe em termos gerais, de uma espécie de “utopia individualizada” como farol desse sujeito que, se for resiliente, perseverante, vigoroso o bastante, etc. consegue superar sua condição, prosperar e quem sabe, ser digno de sua própria utopia. Nesse sentido, podemos admitir que o experimento neoliberal se trata de mais um projeto, uma espécie de reatualização do tubo de ensaios da utopia moderna. A ideia de exploração colonial do território brasileiro parece, nesse caso, permanecer inalterada – um projeto eminentemente alheio que se constrói sobre as “vítimas do progresso”. Como bem destaca Lazzarato (2019, p. 23) “Foi por isso que os Chicago Boys se precipitaram como abutres sobre a América Latina. Havia uma subjetividade devastada pela repressão militar, cujo projeto político fora estraçalhado e sobre a qual se podia operar “livremente”.

A crítica de Lazzarato é contundente ao questionar a sugestão de uma ideia que possa desconsiderar os métodos de implementação do neoliberalismo ao fim do século XX, bem como os efeitos que sua manutenção inquestionável possa causar no presente, sobretudo nas parcelas

mais vulneráveis da população da periferia do capitalismo global. É justamente por não explicitar que os mecanismos de atuação de tal lógica possam ignorar os limites de uma violência estrutural que recai sobre os mais vulneráveis de forma mais grave. Não que tal comentário exclua, certamente, a própria violência “psíquica” que acomete também a subjetividade dessa mesma população. Para o autor, parece se tratar de uma ação coordenada: “Jamais se teria conseguido convencer essa subjetividade de que aceitando o mercado, o Estado, a empresa e o individualismo ela tomaria “as rédeas de sua própria vida”, podendo controlá-la e conduzi-la individualmente para a realização pessoal” (Lazzarato, 2019, p. 22).

Necessário demonstrar, portanto, que para além dos mecanismos psíquicos (Han, 2018), o neoliberalismo se mantém *também* em um aspecto físico e repressor, não somente em sua experimentação forçada como principalmente em sua manutenção na periferia do capitalismo global contemporâneo e na violência sofrida pela população marginalizada. Ao pensarmos nessa dinâmica levada para o cinema, a distopia atual brasileira parece reforçar mais essa circunstância ao abordar uma violência que retorna, também, ao corpo – biopolítica ou necropolítica, dinâmica presente desde a fundação do país. É o que se vê em *Bacurau*, *Amor e Fúria*, *Voltei!* e em obras de Adirley Queirós (*Branco sai, preto fica*; *Era uma vez Brasília*). Em entrevista à revista digital *iDeiasDesign*, Adirley comenta sua percepção no que diz respeito à precariedade enquanto condição do contemporâneo e como imprime tais questões em seus filmes a partir de algumas lógicas da ficção científica distópica.

[...] a distopia na ficção científica geralmente é narrada pelo mundo ocidental. Tem muito a ver com essa ideia de um futuro europeu, no qual o mundo vai acabar. Então, vamos arrumar um monte de foguetes e se mandar daqui, enquanto vocês, da América Latina, que se virem. Por isso, acho que já vivemos o futuro. A nossa distopia, o nosso presente, já é a narrativa do futuro. É quase uma premonição. Quem mora em periferia já vive esse massacre coletivo. Então, a distopia não é o futuro, é o presente. Não estamos nos preparando para o fim do mundo, estamos preparados para combater o fim do mundo (Ulhoa, 2020, p. 120).

Ao que parece, a distopia se tornou, para muitos realizadores, um dos vetores de um mal-estar latente na sociedade brasileira – dentro das características de um gênero fundamentado na epistemologia e que desafia a própria noção de devir histórico, faz sentido que se olhe para o futuro com desconfiança, especialmente ao se considerar a “história cíclica” de exploração e despojo a que seu povo foi submetido. A expressão formal do ressentimento, não apenas atual, como também relativo ao passado e até mesmo ao porvir, sobretudo em relação a projetos que se refundam como novas formas de atravancar a auto idealização e/ou autodeterminação do povo brasileiro – mas que parecem encontrar na promessa de uma terra

atrelada a prospectos utópicos uma pretensa justificativa para se intervir (ainda que forçosamente). A utopia de uns é a distopia de outros. Se olharmos em perspectiva, um outro momento histórico em que a distopia se manifestou de forma mais incisiva, seja no cinema ou na literatura, deparamo-nos com o período da ditadura militar, em que “um processo de modernização forçada aconteceu de mãos dadas com um regime militar repressivo e tecnocrático, obras distópicas demonstraram a relevância do gênero para a realidade brasileira” (Ginway, 2005, p. 33). Neste sentido, podemos compreender a distopia não apenas como uma espécie de subgênero das ficções científicas, mas não seria exagero lidar com este conceito também como uma condição, tom ou sentido que permeia as narrativas contemporâneas.

Por outro lado, é bastante pertinente considerar também a ideia de utopia sob uma ótica mais pragmática. Vladimir Safatle (2016) segue essa linha ao pontuar que um tempo orientado pela utopia é, simultaneamente, um tempo de expectativas; expectativa e utopia, enquanto afetos, potencializam a direção do tempo rumo a um futuro previamente projetado, isto é, trata-se de uma imagem de porvir já determinada que orienta o presente. Quando essa imagem se aproxima, intensifica a esperança; quando se distancia, retraindo o horizonte de expectativas, estimula a melancolia. É de certa forma, curioso que Safatle proponha a recusa ao tempo da expectativa (tempo marcado pelas utopias) e a reconciliação com o presente absoluto – mas não um presente autoritário, e sim conectado às suas complexidades temporais, que admita suas contradições e potencialidades. Por conseguinte, um tempo que abarca, no presente, todas as condições para as transformações que se fizerem necessárias. Essa perspectiva parece orientar a compreensão dos filmes brasileiros desse período – não a reinstauração do tempo das expectativas, dos projetos utópicos em defesa da força de transformação política, mas a reconciliação com as condições de possibilidade de nossa época.

Essa lógica pode ser vista por exemplo em *Era uma vez Brasília*, de Adirley Queirós. Nesse filme, um viajante do tempo denominado WA4 é enviado para o passado em que sua missão é assassinar o então presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília, mas sua nave se perde e ele acaba caindo em Ceilândia, no ano de 2016, no dia em que os parlamentares votavam pela instauração do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff. O viajante se junta a outros guerreiros e formam um exército com o intuito de derrotar os monstros que habitam os prédios-símbolos do poder institucional de Brasília. Na sinopse disponibilizada, há o complemento: “Este é um documentário gravado no ano 0 P.G. (Pós Golpe), no Distrito Federal e região”³⁶.

³⁶ Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/a-cena-muda/>

É interessante pensar a centralidade do ano zero como um paradigma para sua narrativa. Podemos retornar à escrita de Lúcia Nagib ao analisar a produção no cinema da retomada, mais especificamente nos filmes *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *O primeiro dia* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1999) e *Latitude Zero* (Toni Venturi, 2000), Nagib (2007) concebe, a partir desses filmes que carregam já em seus próprios títulos, a ideia de um marco central, o epicentro de um país preso entre passado e futuro, em que o zero ao mesmo tempo significa a disposição e a negação da utopia – assim como em *Alemanha, ano zero* (1948), Roberto Pasolini lida com os destroços e o recomeço na cidade de Berlim após o fim da segunda guerra e Godard com a reunificação da Alemanha e o fim da história em *Allemagne 90 neuf zéro*³⁷ (1991). O que se vê em *Era uma vez Brasília* é o resultado de uma derrota, o abalo decorrente de uma ruptura institucional; o ano zero do golpe é anticlimático, – formalizado pela própria direção de Adirley em planos extensos e personagens que pouco dialogam, nem mesmo a luta contra o monstro que se preparam para combater é consumada – o amanhã dessa ficção é anunciado em *voice-overs* de Michel Temer inseridos sobre a diegese, noticiando o plano de governo “Ponte para o futuro”. Trata-se de um filme que retrata a decadência, rejeitando qualquer chance de catarse. Simultaneamente, é uma representação de paralisia, em que a ficção oferece uma forma de expressão que transcende a fetichização da derrota.

De certa maneira, Adirley embaralha o tempo: presente, passado e futuro se misturam em uma confusão esquemática, um sinal de seu próprio momento – descaso com o espaço de experiência, achatamento do horizonte de expectativas e um presente absoluto; o tempo está represado, materializado pelos planos longos, pelas ações sem objetividade, pela imobilidade narrativa. E se em *Era uma vez...* a distopia é uma condição posta, a utopia também não é perseguida, são valências de polos opostos cingidas pelo medo ou pela esperança do porvir; para além disso: é o projeto utópico de Brasília que condena esses sujeitos. Nesse cenário, poderíamos compreender a contraconduta como mote, isto é, a negação ao que está posto pode se configurar como chave, mas essas ações esbarram na errância e na estagnação de um país cuja noção de tempo está embaraçada.

O pesquisador e crítico Hermano Callou (2021) argumenta que a produção cinematográfica nacional da última década se ocupou em dar traços aos acontecimentos efervescentes daqueles anos, especialmente a partir de 2013. Faz notar que a produção de imagens desse período revela uma desconformidade evidente na postura combativa que obras como *Branco sai, preto fica*, *Brasil S/A* e *A Seita* demonstravam em relação à experiência do

³⁷ “*neuf zéro*”, em francês possui tanto o sentido de “nove-zero” quanto de “novo” zero, alusão ao “novo começo” do país.

tempo histórico. Destarte', sob a ótica da época, o ofuscamento de uma noção de futuro – a qual, certamente, num nível macro, não se limita a eventos particulares do país, embora, se conduzíssemos a discussão que envolvem as vicissitudes do período poderíamos concluir que seja produto de “algo maior”, inevitavelmente associado à implementação de políticas neoliberais – adiciona à equação a particularidade do momento histórico brasileiro a sensação de irregularidade institucional, política e social, indício que se imprime na própria produção cinematográfica. O convívio com a crise parece ter atabalhoado uma certa percepção de projeto de progresso, colocado em prática muito tardiamente em nossa história, como bem se percebe em *Era uma vez Brasília*.

A produção cinematográfica passou a questionar as possibilidades que se avizinhavam e o porquê de o pressentimento de instabilidade persistir em sua antevisão. São filmes que se imbuem de criticidade, em relação à história do cinema brasileiro, às instituições, ao pensamento retrógrado etc. Na verdade são obras que parecem conscientes de sua condição, de seu papel e do tempo em que se formalizam – partem do subdesenvolvimento e da precariedade (do país e do fazer cinematográfico) para refletir (e negar) o tempo enquanto vetor do progresso. A figuração do tempo (e suas irregularidades) enquanto elemento repetidas vezes distorcido, parece ter sido agregado, assumido como um traço que justifica o próprio momento histórico. Às vezes um futuro bastante atual, outras vezes, são os desdobramentos e atenuações de situações contemporâneas que guiam uma percepção cética em relação ao porvir. O cinema brasileiro desse período será marcado, provavelmente, também por seu empenho em destoar do sentido de tempo (e progresso) que se configurou, sobretudo, nos anos 2000. O horizonte de incertezas crescente que capturou a percepção e a produção dessas imagens se engendrou em um momento que nem mesmo as frágeis garantias do pacto de redemocratização estariam a salvo.

3.2 Tempo em descompasso: a manifestação da crise no cinema brasileiro contemporâneo

“Se não montarmos uma máquina revolucionária capaz de fazer cargo do desejo e dos fenômenos de desejo, o desejo continuará sendo manipulado pelas forças de opressão e repressão, ameaçando por dentro nós, máquinas revolucionárias” – Diálogo de Sol Alegria

É um tanto evidente que os filmes considerados distópicos buscam de alguma forma tangenciar a realidade experienciada no Brasil dos anos 2010 e mesmo de relacionar sua história ao que então lhes era contemporâneo. De fato, seria possível apontar também para o aprofundamento da crise nos episódios vivenciados no panorama brasileiro de forma geral. Apesar do relativo pouco distanciamento que se tem hoje em relação aos acontecimentos no cenário político e social brasileiro, poderíamos conjecturar algumas questões reiteradamente trazidas à tona em obras produzidas no período a partir de um breve panorama histórico, como um cinema que se voltou para as dinâmicas de opressão e resistência.

As manifestações de junho de 2013, por exemplo, compilam um quadro bastante complexo de insatisfação e a necessidade de transformação social, considerando que inicialmente pareciam incorporar os anseios pela melhoria dos serviços públicos prestados à população, principalmente nas áreas de saúde, educação e mobilidade urbana. Este último aspecto, inclusive, parece ter sido o grande vetor do início das manifestações, com a grande insatisfação a partir do anúncio do aumento das tarifas de ônibus em São Paulo e em outras capitais do país. Prestes a sediar a Copa do Mundo de futebol, a ebulição que tomava conta do país foi inicialmente contida por uma violenta repressão policial, até se espalhar e se tornar uma grande manifestação de massas que ocupou as ruas de grandes cidades.

Nessa segunda fase, o caráter “apolítico” apregoado nos protestos, ao menos institucionalmente, passou a caracterizá-los: bandeiras de movimentos sociais e partidos políticos foram reprimidas e o clamor anterior por uma agenda mais inclusiva e progressista foi ocupado por uma insatisfação particularizada, principalmente direcionada à então presidenta Dilma Rousseff e ao Partido dos Trabalhadores. Na leitura desse cenário, o sociólogo Jessé Souza (2022, p. 89) aponta o momento como sendo crucial para a canalização da ebulição social contra a presidenta:

As manifestações de junho marcam o ponto de virada da hegemonia ideológica até então dominante e das altas taxas de aprovação aos presidentes dos governos petistas. Na verdade, representam o início do cerco ideológico até hoje mal compreendido pela enorme maioria da população. A grande questão é como protestos localizados com foco em políticas municipais foram manipulados de tal modo a se “federalizar” e atingir a popularidade da presidenta Dilma Rousseff, cujo governo àquela altura gozava dos mais altos índices de aprovação.

Nas eleições presidenciais do ano seguinte, Dilma e o então senador Aécio Neves protagonizaram o início de uma grande polarização política e social. A disputa entre projetos parecia se personalizar na postura quase antagônica dessas figuras políticas. Nesse ínterim, personagens como o deputado federal Jair Bolsonaro ganhavam destaque em programas

televisivos e em redes sociais – seus comentários e postura, relativizados como meramente “polêmicos”, alcançavam uma parcela da população que parecia se ver representada no sujeito simplório e chauvinista. As redes sociais passaram a integrar a equação explicitando uma postura mais combativa de posicionamentos opostos, o que acirrou a polarização. A derrota de Aécio, contestada pelo próprio congressista, juntou-se ao coro, até então tímido, de uma parcela que exigia o afastamento do Partido dos Trabalhadores das instituições políticas – aos poucos, pôde-se notar, também, emergir um perigoso discurso saudosista em relação aos anos de ditadura militar. O recrudescimento social se efetivou na eleição de um congresso mais conservador em relação às eleições anteriores, bastante adverso às políticas e à figura de Dilma Rousseff e seu partido. No final de 2015, o então presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, deu abertura ao processo de impeachment de Rousseff. Os episódios aprofundavam a crise institucional que vivia o Brasil em meio a manifestações pró-impeachment, o rompimento com o vice-presidente Michel Temer, o afastamento da presidenta e a concretização de seu *impeachment*.

Da transmissão histórica da votação do Golpe no Congresso Nacional em abril de 2016 à eleição de Trump ou à perseguição insólita ao ex-presidente Lula, estávamos numa nova lógica que parecia ameaçar o lado mais estridente do roteiro. A ameaça virou estímulo e regulagem, e Bacurau assim foi construído em pouco mais de 120 páginas. O resultado me lembra uma febre, quando o corpo se protege corretamente de uma infecção (Mendonça Filho, 2020, p. 18).

Os anos seguintes ainda reservavam as reformas estruturais de cunho neoliberal coordenadas pelo governo de Michel Temer, a prisão de Luís Inácio Lula da Silva e uma eleição presidencial conturbada, vencida por Jair Bolsonaro, apoiado por setores industriais e empresariais. Conforme já comentado, o rompimento da ordem institucional parece ter atabalhado a percepção de “normalidade” em curso; em pouco mais de duas décadas, o frágil projeto de democracia instalado no Brasil parecia novamente ameaçado. É certo que os anos em que o Partido dos Trabalhadores governou o país não passaram ilesos, as acusações de corrupção e a pontual adoção de políticas conservadoras fizeram crescer a insatisfação e descrença, sobretudo em setores que apoiaram o partido em seus pleitos. No entanto, a escalada do “tom”, como comenta Kleber Mendonça Filho, reflete-se também em uma escalada na violência que aflige, especialmente, atores sociais historicamente oprimidos – consequentemente, não surpreende o ciclo vicioso temporal a que tais filmes se referem. Essa fase mais recente do cinema brasileiro, de uma forma geral, aponta para um posicionamento

combativo mais enérgico, uma presença mais marcada não apenas nas narrativas apresentadas, mas no próprio fazer cinematográfico, como a abertura de espaços anteriormente privilegiados.

É sobretudo na década de 2010 que uma importante transformação acontece no cenário audiovisual. A abertura de oportunidades a indivíduos ou grupos mais diversos caracteriza um dos grandes pontos ao se analisar o contexto artístico daquele momento. Até então, desde a formação ao acesso às condições de produção cinematográfica eram, de certa forma, viáveis a um grupo muito restrito, seja por posição geográfica, condições financeiras e, para além, questões de gênero, raça e sexualidade também eram elementos integrantes de tal equação – tratar-se-ia de minimizar, não extirpar tal desigualdade. Desde 2003, buscou-se tornar a produção mais acessível e plural – o resultado, anos depois foi um cinema de maior diversidade e, dentro do contexto específico que tais sujeitos históricos ocupavam, enxergava-se um espaço de protesto, que irrompia tensões acumuladas e insurgia em sua forma e conteúdo, seja contra as condições de opressão histórica ou contra um cinema ressentido.

É neste ambiente em que vários coletivos de cinema, a partir de outros agenciamentos minoritários, começaram suas produções dialogando com uma nova forma de enxergar o país, afastando-se da mera lógica da representação, criando outros territórios estéticos. Caracterizado pela insurgência, este cinema rompeu o cenário audiovisual brasileiro, apresentando propostas contra hegemônicas, como um chamado para uma ampla e impactante atuação de diferentes grupos identitários no audiovisual (Barbosa *et al.* 2022, p. 23).

Em meio aos anos turbulentos do cenário brasileiro que se somaram a outras circunstâncias de grande impacto – a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos e a anuência aos seus discursos, a pandemia de Covid-19 e a Guerra da Ucrânia, por exemplo –, o termo “distopia” passou a ser expresso em condições distantes dos cenários de ficção científica, na verdade parecia, muitas vezes, ser usado para se referir aos próprios acontecimentos da contemporaneidade; a realidade conturbada, para muitos assemelhava-se (ou superava) os absurdos das histórias de ficção.

No período politicamente conturbado dos anos 2010, o cinema parece ter encontrado uma forma aproximada (também) nas distopias – uma possibilidade de discutir tais questões tão pulsantes em dado momento. A distopia brasileira parece transcender questões notavelmente presentes em obras do gênero se considerarmos que além da perversão social e política ou da ruína ambiental que outras ficções abrangeriam, as feridas abertas de um país historicamente saqueado emergiam não apenas como ressentimento, mas como um clamor de mudança. Se o ciclo vicioso a que o Brasil está submetido inevitavelmente tende a perdurar, seria necessário interrompê-lo, e a solução encontrada, em muitas das narrativas visitadas,

acompanha o “tom” que ressoa no país. Nesse sentido, as distopias se voltam aos mitos nacionais e aludem à narrativa do sequestro de uma identidade genuinamente brasileira e, ao rejeitar a tecnologia, símbolo de uma modernização desenfreada, adotam os mitos da natureza como seu antídoto (Ginway, 2005). Tal aspecto é particularmente apropriado à condição da utopia no país, principalmente ao observarmos como se lida com os mitos nacionais, seja de uma terra edênica, da harmonia racial, de grandeza nacional ou, do espaço urbano.

Essas representações da natureza perpetuam a percepção da terra como o Outro colonizado, pela qual ela se torna uma vítima de atitudes patriarcais ou paternalistas tradicionais, e não ganha respeito pela autonomia de seus próprios processos internos ou por seus ecossistemas únicos (Ginway, 2005, p. 140).

Isto é, acrescenta-se uma condição debilitante às possibilidades que se expecta em relação ao Brasil e seus projetos. Inevitavelmente se submete tais processos a circunstâncias hegemônicas e se desconsidera as próprias condições de possibilidade particulares de determinado contexto em que se encontra o país. Se considerarmos a máxima “a utopia de uns é a distopia de outros”, o projeto de utopia brasileira, eminentemente alheio, talvez estivesse sempre mais próximo da imagem de uma distopia para aqueles que de fato sofreram as consequências de seu processo.

Nesse sentido, é possível apontar para o movimento histórico de formação da sociedade brasileira, sempre submetido a uma lógica de dominação e opressão e, por conseguinte, vetor de uma desigualdade que perdura aos dias atuais. As transformações impostas à dinâmica da sociedade brasileira, quando se fizeram necessárias, nunca romperam de fato com tal lógica e, portanto, não alteraram o ciclo histórico a que seus atores estiveram submetidos. Tais condições desafiam os mitos nacionais fundados sob projetos de utopia atribuídos à terra do futuro.

As mudanças registradas na construção da sociedade brasileira até a contemporaneidade não foram capazes de erradicar a intensidade e prevalência da preponderância da sua classe dominante e tampouco da desigualdade social e do preconceito como legado deixado pela escravidão estabelecida por séculos no país. Nesse panorama nasce a sociedade brasileira, formada por pessoas originárias de vários países e continentes, constituída tanto por indivíduos que excluem seus iguais, como por vítimas dessa mesma exclusão, dominada por uma pequena elite que se alterna no poder, semelhante ao sistema de castas (Sales; Sales; Cardoso, 2020, p. 34-35).

A terra edênica, da democracia racial e do homem cordial, jamais alcançou seus respectivos prospectos, ao contrário, perpetuou e aprofundou uma crise instalada desde o início de sua formação. Mais recentemente, e já não sob a égide utópica, a racionalidade neoliberal espalhou seus tentáculos sobre o país, uma transformação que submete a sociedade brasileira a

novas lógicas não menos fomentadoras da desigualdade que aflige o país. A utopia de uma minoria, nesse caso, é a realidade distópica daqueles que experimentam a materialidade de tal projeto e suas consequências.

Em uma perspectiva menos apegada às convenções de gênero, podemos ainda pensar a distopia se tornando uma condição, um tom ou uma inflexão que orienta as obras de determinado período. Nessa condição, desconsidera-se o *novum* ou a imagem de um futuro distorcido *per se*, e coloca-se em foco a realidade de uma alteridade imaginada como a ruína de um projeto ou mesmo a percepção de uma brecha quase inexistente pela qual se pode sonhar. É nesse sentido que Lúcia Nagib (2007) considera que o filme *O Invasor* (Beto Brant, 2001) sumariza a percepção datada de um país “cronicamente inviável”, uma distopia urbana que se manifesta em um país imerso na lógica excludente do capitalismo, conduzida pela tensão entre centro e periferia e protagonizada por figuras imorais. Tal tensão é retomada de forma recorrente no cinema brasileiro contemporâneo, muito em virtude, também, de uma nova geração de realizadores que privilegiam novas perspectivas, sobretudo a partir de espaços historicamente excluídos, como outras regiões que não se incluíam no circuito de produção e circulação das obras ou mesmo a partir da própria periferia de centros urbanos às quais a realização estava restrita.

um motivo que sempre permeou a imaginação do futuro no Brasil: a experiência de não-simultaneidade entre o centro e a periferia do capitalismo global. A ordem moderna do tempo baseou-se na convertibilidade de diferenças espaciais em diferenças temporais, das distâncias geográficas em distâncias históricas, no qual o centro apresentou-se como uma imagem das expectativas de futuro da periferia (Callou, 2021).

Podemos, também, perscrutar como essa distopia latente se manifesta no cinema contemporâneo para além de um formalismo de gênero, ou seja, enquanto inflexão que sintetize o mal-estar. Enquanto os filmes da retomada precisaram “assimilar” o processo de redemocratização em que a anistia demoveria a responsabilização dos algozes da ditadura, o cinema brasileiro contemporâneo lidou com uma postura menos combativa do que parecia se esperar anteriormente aos primeiros governos do Partido dos Trabalhadores. De certa forma, coincidem com noções não consumadas de uma utopia, ou, melhor, condições deformadas de tais projetos. Aqui a distopia parece se configurar pelo ressentimento originado pela não realização de um desígnio de esperança. Rogério de Almeida destaca em “O som ao redor” de 2012, também de Kleber Mendonça Filho, como a distopia se articula a um sentimento inconformado de uma democracia (ou *ideal* de democracia) jamais atingida. Tal obra não deixa

de referenciar o processo de modernização a que se submeteu o país e, portanto, coincide com a utopia imaginada, bem como destaca Almeida:

Como toda obra distópica, *O Som ao Redor* incute uma boa dose de negatividade ao tempo presente, faz dele fonte de temor e infelicidade e almeja, assim, persuadir-nos sobre a urgência de mudanças e transformações. É aqui que a distopia se distancia radicalmente da utopia, pois enquanto esta acreditava saber o que e como mudar (projeto moderno), o imaginário distópico silencia sobre as alternativas para o porvir (2020, p. 64).

Novamente, vemos o projeto moderno se relacionar diretamente à formação do Brasil e os desdobramentos que incutiram em sua consolidação enquanto uma sociedade desigual e subdesenvolvida, nos termos aqui condicionados, trata-se de uma deturpação de projeto que ocasionou o “cenário distópico” para grande parcela da população. Seja enquanto condição ou assumidamente enquanto gênero (ainda que de forma alegórica ou parodial) a distopia a que se conecta o cinema nacional funciona de modo a refletir as atribuições sociais, políticas, culturais ou históricas que se manifestam mais vigorosamente em determinado momento.

Reitera-se a máxima de Kracauer, de que seria possível compreender bastante de determinada sociedade a partir de sua produção cinematográfica em dado contexto. Nesse sentido, o cinema como o duplo do real incorpora os sonhos, medos e esperanças que se sublevam de tempos em tempos. No contexto recente da história brasileira, essas questões se formalizam em suas próprias produções, como assegura Nagib:

Desde a sua retomada em meados da década de 1990, o cinema brasileiro tem demonstrado consistentemente, de forma coerente e dinâmica, que a ficção continua a ser um meio importante para obter uma melhor compreensão da experiência histórica contemporânea do Brasil, tendo como pano de fundo vários projetos políticos fracassados (Nagib, 2007, p. 11³⁸).

Nagib, no entanto, não deixa escapar seu aspecto mais otimista no que se refere à produção recente, admitindo o cenário pós-utópico em que o cinema nacional se encontrou após sua retomada, no início dos anos 1990. A autora percebe na articulação dessa imagem, mesmo uma imagem histórica, as potencialidades que o cinema, enquanto arte, oferece em seu aspecto reflexivo.

Na verdade, os filmes proporcionaram aos brasileiros não apenas uma saída para seus sonhos, mesmo quando há pouco com o que sonhar, mas também um meio para lidar com sua autoimagem, sua turbulência interior, mesmo

³⁸ No original: “Since its rebirth in the mid-1990s, Brazilian cinema has consistently demonstrated, in a coherent and dynamic fashion, that fiction continues to be an important means for gaining a better understanding of Brazil’s contemporary historical experience, set against a backdrop of various failed political projects”.

quando têm dificuldade em reconhecer vêem-se no espelho, dada a extensão em que foram desfigurados ao longo dos anos (Nagib, 2007, p. 11³⁹).

A arte brasileira, enquanto vetor de aspirações maiores, ao longo de sua história, incorporou utopias alheias e criou suas próprias – na intersecção de gêneros, movimentos, plataformas ou disciplinas, idealizou-se um país, uma sociedade e uma nova arte. O cinema teve sua própria utopia, uma muito marcada, característica da primeira fase do Cinema Novo que, no mínimo, estabeleceu um paradigma, ao qual as gerações de realizadores seguintes inevitavelmente pagaram seus tributos. Um dos maiores marcos do período foi *Deus e Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, produzido antes do golpe militar de 1964 e lançado meses depois, em julho do mesmo ano. Para Lúcia Nagib (2007), o filme sintetiza uma das mais famosas utopias do cinema brasileiro nos versos de sua canção final: “O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão” – a esperança pela (aparente) iminência de uma revolução ou a crença no inevitável florescimento de um espírito transformador que rompesse com as estruturas de exploração do país. “O filme termina com o aparente cumprimento da profecia utópica: a famosa imagem do mar que substitui a do sertão⁴⁰” (Nagib, 2007, p. 3) – o mar, enquanto imagem (*motif*), passa a ser dotado de um simbolismo muito caro para a cinematografia nacional a partir de então.

A obra seguinte de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, de 1967, já imbuída de um pessimismo gestado pela consolidação da ditadura – e pelo sequestro dos ideais utópicos de sua geração –, dialoga com a distopia, tanto em sua forma como em seus temas. É, por se dizer, uma ficção especulativa, se passa em uma terra imaginária que articula paralelos alegóricos com a situação política do Brasil do fim dos anos 1960. Não seria coincidência que Rocha lançasse mão, novamente, de uma imagem do mar – em uma operação consecutiva que dialogasse com sua obra anterior – dessa vez logo na abertura de *Terra em Transe*, ainda enquanto os créditos iniciais se dissolvem na tela, a imagem do oceano que toma a tela em grande plano geral vai aos poucos se movendo para a direita, revelando o continente – não a terra seca de outrora, e sim uma região montanhosa e verde – até que essa nova imagem preencha o quadro por inteiro. O próprio movimento de câmera parece sugerir não apenas a

³⁹ No original: “Indeed, films have provided Brazilians with not only an outlet for their dreams, even when there is little to dream about, but equally a means for getting to grips with their self-image, their inner turmoil, even when they find it difficult to recognize themselves in the mirror, given the extent to which they have been disfigured over the years”.

⁴⁰ No original: “The film ends with the apparent fulfilment of the utopian prophecy: the famous image of the sea, which replaces that of the backlands”.

renúncia (ou a tomada) de um potencial revolucionário, mas também a confirmação da existência de um paraíso que, ao que parece, permanece fora do alcance de uma maioria (Nagib, 2007). O mito edênico de uma terra da forma idealizada pela modernidade renascentista, muito bem caracterizado pela dialética terra-mar no cinema brasileiro, estabeleceu-se no imaginário nacional e se desdobrou em outras imagens e motivos que se vincularam a esse imaginário, entre eles o próprio epíteto de “país do futuro”.

O tom do cinema brasileiro, de forma geral, passava da expectativa promissora sintetizada nos versos finais cantados em *Deus e o Diabo* para o ceticismo dos anos finais da década de 1960, incorporado também pelo já citado *Brasil ano 2000* de Walter Lima Jr. – é verdade, também, que não deixa de existir um tom satírico em grande parte das obras do período, incluindo *Brasil ano 2000*, como deixa evidente Fernão Pessoa Ramos:

No final dos anos 1960, quando a sensibilidade de 1922 retorna a todo vapor no veio tropicalista, [...]. Pela contracultura, oscilando entre curtição e horror, o pulso antropofágico é incorporado no segundo fôlego do Cinema Novo – desde *Terra em transe* até *Macunaíma*, *O dragão da maldade* e *Brasil ano 2000* –, sendo radicalizado em seu extremo pelo Cinema Marginal (Ramos, 2018, p. 153).

Necessário destacar como o modernismo brasileiro de início de século estabelecia uma discussão inquietante sobre uma identidade nacional essencialmente brasileira – em perspectiva, porque não uma “utopia essencialmente brasileira”? Esse período mais “cético” do cinema brasileiro moderno, inspirado diretamente pelo ímpeto *antropofágico* dos anos 1920, surge também como reação às produções da primeira fase do cinema novo: o deslocamento feito em direção à *Tropicália* desvela a formulação de uma crítica ao que se apontava como populismo anterior à 1964; crítica que se articulava a uma autoanálise do próprio intelectual e sua autoria ao narrar a experiência da derrota (Xavier, 2014).

Para os modernistas antropofágicos, a cultura brasileira se constituiria a partir da deglutição ou do abandono de outras culturas, isto é, afasta-se do que a debilitaria e aproxima-se do que a fortaleceria (Rolnik, 2021) – uma miscelânea que pode sugerir o amálgama de temas, estilos e gêneros nas artes do fim dos anos 1960, como acontece no próprio filme de Walter Lima Jr. ainda que de forma paródica, em que a comédia satírica brasileira encontra gêneros profícuos em cinemas estrangeiros como a ficção científica e o musical. A postura antropofágica da vanguarda nacional, no entanto, guarda questões bastante particulares em sua relação com as utopias vanguardistas europeias, nas quais o “outro” é idealizado como seu completo oposto – “Refletem-se nesse espelho, com valor invertido, as imagens racializadas

que, desde o século XVI, os europeus projetaram sobre os povos que eles colonizaram” (Rolnik, 2021, p. 41).

A contradição posicional dos modernistas brasileiros se percebe ao admitir uma aversão às políticas culturais dominantes, mas que ao mesmo tempo atribuía a si a posição deste “outro” idealizado, uma espécie de fetichização da imagem do brasileiro – processo que se articula inevitavelmente ao lugar marcado pela colonialidade. Neste sentido, articula-se ainda uma noção próxima à crítica assumida pelos modernistas brasileiros em relação às condições de dominação, mas resulta em um deslocamento possivelmente contestável relativamente às figuras de alteridade, como aponta Suely Rolnik (2021, p. 47): “[...] tal fetichização contribui para manter obstruído o acesso ao outro em sua presença viva em nossos corpos, de que depende o potencial transfigurador de uma relação efetiva com a alteridade”.

O cenário pós-ditadura, mais especificamente o período chamado de Retomada do cinema brasileiro, nos anos 1990, dispôs do resgate de muitos dos mitos fundacionais e dos impulsos vinculados à formação do Brasil enquanto nação, o que possibilitou um breve ressurgimento do pensamento utópico, ainda que talvez anacrônico ou mesmo que apenas pelo intermédio de um sentimento nostálgico. Houve uma certa euforia, muito impulsionada pela continuidade de políticas institucionais direcionadas para o audiovisual que tinham como objetivo garantir sua prática após as ações desastrosas de Fernando Collor – tal euforia se refletiu até mesmo no aumento do público consumidor das obras produzidas no período e no prestígio que determinados filmes alcançaram em festivais e premiações (Ikeda, 2015). Esteticamente, no entanto, o que se viu foi um cinema que despertou em meio ao ambiente “pós-história” de um mundo globalizado que articulava ideias e estilos de forma um tanto homogênea, e lidava com o próprio passado de maneira paradigmática, o que se reafirmava no tom nostálgico empregado nesses filmes.

[...] num mundo globalizado e pós-utópico, praticamente desprovido de ideias políticas, onde os projetos nacionais há muito deram lugar a estéticas e relações transnacionais, uma nova utopia brasileira só poderia surgir como uma referência ao passado e uma reavaliação de antigas propostas centradas na nação (Nagib, 2007, p. 4⁴¹).

Caracterizado tanto pela nostalgia (Nagib, 2007) quanto pelo ressentimento (Xavier, 2018), as imagens produzidas até o início do século seguinte parecem não conseguir se

⁴¹ No original: “in a globalized, post-utopian world, virtually devoid of political ideas, where national projects have long since given way to transnational aesthetics and relationships, a new Brazilian utopia could only emerge as a reference to the past and a re-evaluation of old proposals centred on the nation”.

desvencilhar de seu passado trágico e de um futuro que lhes foi negado. Os temas e propósitos do cinema moderno se assentaram como paradigmas para a geração de cineastas do fim do século. Raul Lemos Arthuso (2016) tece comentários a respeito de um cinema inconformado na primeira década dos anos 2000. O momento refletia, de certa forma, uma “mágoa” anticlimática se contraposta à esperança de uma ruptura com a sociedade de classes que perpassou a história brasileira. Ao passo que a técnica parecia receber a anuência da indústria cinematográfica internacional, dado o sucesso de produções como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1999) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), em contraponto, a condição de um produto universal parecia causar preocupação. O que se viu, então, foi um cinema que priorizou, formalmente, um realismo estrito que obedecia às convenções de uma tradição clássica.

O célebre artigo de Ivana Bentes “Da estética à cosmética da fome” publicado no *Jornal do Brasil*, em 2001, sintetiza a criação de sentido do cinema da retomada – a autora reitera a relevância de espaços como o sertão e a favela, o “outro” do Brasil moderno, símbolos de apelo imaginário, outrora “metáforas do intolerável”, criando um paralelismo entre o texto de Glauber Rocha (*Uma estética da fome*) e o cinema brasileiro produzido nos anos 1990, em que a “miséria é cada vez mais consumida como um elemento de “tipicidade” ou “natureza” diante da qual não há nada a fazer (Bentes, 2001, p. 4). Passamos então de uma “estética” a uma “cosmética”, primando pelo apelo técnico, pela valorização do belo, como uma maneira quase inadvertida de lidar com o peso do próprio passado cinematográfico.

A reação a esse cinema, tanto estética quanto politicamente, despontou anos mais tarde, quando o realismo preponderante dos anos 2000 cede lugar a narrativas mais ambíguas, a uma espécie de “realismo sob rasura” (Prysthon, 2015). Essa reação desvelou um desgaste da forma explorada ou da própria maneira de se fazer cinema no Brasil após a ditadura militar, ou da própria maneira com que se encarou a justiça de transição e a instalação do modelo neoliberal no país. Discute-se também a importância da cultura e das políticas que seriam direcionadas a esse tema numa esfera governamental, já que o próprio cinema nacional, em sua história, manteve uma relação muito dependente das políticas institucionais.

O cinema respondia aos impulsos gerados na sociedade de consumo. Isto é, em decorrência, as produções dos anos seguintes pareciam novamente “acompanhar o tom”, justificado pelo processo de recrudescimento e ruptura institucional que desalinhou o (frágil) curso da democracia liberal. As obras produzidas nessa última década desafiaram tanto o caráter retraído do cinema feito no período anterior, quanto as próprias condições que se acirravam no horizonte político. O sentimento de estabilidade agora abalado, concorreu para a maior

proximidade de uma arte que desafiasse as convenções estabelecidas de uma gramática cinematográfica clássica e que pudesse extrapolar a condição de mal-estar. Nesse sentido, as figuras do subdesenvolvimento pareciam se desprender do lastro melancólico e passaram a protagonizar suas próprias rebeliões.

O cinema brasileiro da última década se ocupou em dar forma ao processo de transformação do horizonte de expectativas do país iniciado de maneira emblemática em junho de 2013. O chamado Novíssimo Cinema Brasileiro havia se desenvolvido em meados dos anos 2000 em um país marcado por um pacto social que garantia um sentido estável de direção do tempo (Callou, 2020).

Desde os primeiros indícios de desconformidade ou mudança no panorama político e social, passou-se a questionar – talvez em um ansioso impulso involuntário – o porvir. Esse questionamento ganha forma, quase como um pressentimento (ou um *deja vu?*), na produção de cinema brasileiro do período, em contraposição àquele desenvolvido em um contexto de maior estabilidade e expansão. Nessas circunstâncias, outros temas, gêneros e estilos assumem relevância. A continuidade (de desenvolvimento, do progresso, política, do próprio tempo), agora ameaçada, despertava uma potencialidade aparentemente mais enérgica a partir de uma conjuntura em que o pessimismo perdurava no espírito do tempo.

Nesse período, a relação que a arte desenvolve com seu próprio tempo parece caminhar para uma negação do processo experienciado na década de 2000. “O Cinema brasileiro recente tem, pois, trazido à tona com uma frequência contundente “versões” do real a partir de temporalidades estranhas, diferentes, dissonantes. Temporalidades que desfiguram e transfiguram o real” (Prysthon, 2015, p. 68). Reiteramos que não se trata de uma tendência predominante ou movimento organizado, mas, que na verdade, se evidencia bastante ao ponto de se fazer notar uma orientação distinta relativamente às produções do período anterior.

Acrescentamos ainda, o uso de aspectos canônicos de outros gêneros marcadamente taxativos (e talvez, até mesmo “fora de lugar” do referencial nacional), como o horror ou suspense⁴². São manifestações de um cinema que, ao que parece, quis se desprender tanto de suas próprias normas e costumes recentes quanto das próprias temáticas e representações sedimentadas nas décadas anteriores; da mesma forma, poderíamos compreender que também

⁴² *Morto não fala* (2018, Dennison Ramalho), *Verão Fantasma* (2022, Matheus Marchetti), *Animal Cordial* (2017, Gabriela Amaral Almeida), *Trabalhar cansa* e *As Boas Maneiras* (2011 e 2017, Marco Dutra e Juliana Rojas), *Clube dos Canibais* (2018, Guto Parente), *Nervo Craniano Zero* (2012, Paulo Biscaia Filho), *O Banquete* (2018, Daniela Thomas), *O Rastro* (2017, J.C. Feyer), *Histórias Estranhas* (2017, Ghiorzi et al.), *Noite Amarela* (2019, Ramon Porto Mota), *Fogaréu* (2022, Flávia Neves), *O Juízo* (2019, Andrucha Waddington), *Mate-me por favor* (2019, Anita Rocha da Silveira), entre outros.

floresceu como um ímpeto de experimentação, não somente tributário de uma arte paradigmática, mas que também não a negasse e concorresse para novas possibilidades a partir das próprias potencialidades que lhes eram permitidas.

Não obstante, aponta-se uma atitude maneirista em relação ao cinema feito nesse período, seja pela reação concernente ao período anterior, seja pela maneira com que se articula estética e politicamente essa reação. O que se percebe, de forma geral, é uma acentuação do real para que se construa novas narrativas – não deixa de tangenciar, como reiteramos, o fator epistemológico a que Jameson (2021) atribuiu às utopias e ficções científicas: a especulação (ou fabulação) daquilo que é possível conceber a partir das condições de possibilidades materiais. A representação nesses filmes é marcada pela ideia de transfiguração ou desfiguração do real que é utilizada justamente para criar mundos (ou realidades) alternativos (Prysthon, 2015, p. 68). Nesse sentido, poderíamos compreender que a fabulação dessas realidades alternativas desvela como o sentido de tempo e o que se projeta para o futuro se articulam diante dos acontecimentos da realidade material da última década.

É coerente que algumas escolhas, até mesmo estilísticas, em muitos desses filmes, tendessem a carregar uma intenção política bastante evidente, sobretudo enquanto negação no processo de recrudescimento social pelo qual o país atravessou nos últimos anos. As convenções da FC servem como um dos vetores de articulação desses discursos, curiosamente um estilo afeito ao entretenimento, pejorativamente reputado como inferior; na consideração de Angela Prysthon (2015, p. 69), seria fundamental refletir tais convenções “nessa sua encarnação mais alternativa do cinema brasileiro contemporâneo, como um elogio do artifício, como uma afirmação da imaginação sobre a realidade”. Mesmo a partir dos elementos formais e estilísticos da arte cinematográfica, extrapola-se visões de mundo para buscar construir o que aparentemente é negado por uma lógica que condiciona o próprio horizonte de possibilidades a uma única realidade. Nesse sentido, o que se nota são dinâmicas criadas a fim de se projetar alguma alteridade na própria experiência de tempo e espaço, o que, de acordo com o que expusemos está condicionado narrativamente a um certo nível de hermetismo, uma barreira a qual o pensamento não pudesse “atravessar” – o trunfo da ficção científica a partir desse paradoxo, é o de poder dramatizar essa própria contradição (Jameson, 2021). A criação (ou distorção) de espaços com dinâmicas próprias, de certa forma, carrega o peso de articular uma negação ao real sem deixar de o refletir – nesse sentido, como afirma Prysthon, “os filmes propõem potentes heterotopias fílmicas, exercícios de resistência ao real ou premonições sombrias, e se revelam extremamente pertinentes para pensar o contemporâneo” (2015, p. 69). Portanto, se Kleber Mendonça Filho relata que sua obra, ao longo dos anos 2010 “subiu o tom”,

seria possível delinear o mesmo movimento sendo feito em obras distintas em momentos diferentes? O que os elementos distópicos poderiam oferecer aos realizadores que passaram a compreender a situação do Brasil a partir de um determinado momento histórico?

3.3 A construção de uma subjetividade contra hegemônica na distopia de *A Seita*



Figura 8 Cena do filme *A Seita*, de André Antônio (2015)

Dentro do contexto em que a distopia emerge como um paradigma predominante, surge a indagação sobre como lidar com sua imposição. Diante das condições catastróficas e do pessimismo iminente que delineiam nosso horizonte, é crucial explorar as estratégias-chave para lidar com essa realidade. Será viável superar a distopia a partir de sua própria configuração? Por outro lado, não parece ser o objetivo primordial pensado nesse cinema, buscar a restauração das utopias como guias para nossa experiência no tempo. O que se observa é uma forma de contraconduta, ou mais precisamente, uma resistência à autoridade imposta pela distopia. O desafio, então, reside em discernir estratégias eficazes para lidar com a distopia enquanto paradigma e, simultaneamente, explorar formas de resistência e superação que transcendam sua lógica intrínseca.

Para Roger Koza (2019) essas distopias atuavam quase em caráter premonitório, como “sismógrafos” do cenário político de um Brasil que se desenhava no futuro a partir dos episódios que se desenrolavam ao longo dos anos 2010. O “tom” subiu e foi preciso responder à altura – foi preciso *sonhar* à altura. São filmes autorais, que, aparentemente, incorporavam

cada vez mais o panorama político-institucional em suas narrativas, quase tangenciando a realidade que nos foi presente. Distante de uma ficção científica contemporânea condicionada pela reiteração do “mito” do neosujeito, a distopia brasileira parece se servir do subdesenvolvimento e da precariedade, em meio ao autoritarismo da racionalidade neoliberal, para não necessariamente se debruçar em um novo projeto de refundação. Podemos considerar, ao contrário, uma narrativa que no geral busca pela experimentação, ao radicalizar a condição de subalternidade, quase antecipando a frustração.

A *Seita* é um filme de ficção científica realizado pelo cineasta pernambucano André Antônio lançado em 2015. A obra é narrada por uma espécie de “dândi do futuro”, não nomeado, que, já velho, recluso em sua “torre de marfim”, relembra o período de sua vida em que voltou a viver na cidade de Recife, no ano de 2043. O filme estabelece estruturas próprias, mas evidentemente decorrentes de uma sociedade ainda muito marcada pela desigualdade. No conto fantástico de André Antônio, as elites se retiraram para as chamadas “colônias”, povoamentos espaciais, enquanto os desafortunados permaneceram na Terra. O recorte de tal experiência é a cidade de Recife, representada como um espaço vazio, decadente, silencioso, ocupado por construções deterioradas e abandonadas por onde o personagem vagueia errantemente. Outro elemento necessário à narrativa proposta pelo diretor, nesse futuro distópico, é a inserção de uma vacina obrigatória que havia interrompido o ciclo do sono de todos os habitantes do planeta e das colônias, aos moldes da pior hipótese conjecturada por Jonathan Crary em “24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono” (2016). Nesse cenário, não se dormia, e, conseqüentemente, não se sonhava – ou ao menos era o que acontecia ao protagonista.

Em primeiro lugar, é interessante notar que um dos motivos que fizeram com que esse personagem deixasse a vida nas colônias, ao menos em seus relatos, era o tédio que sentia lá. Esse fator poderia soar paradoxal diante das escolhas estéticas que André Antônio toma, ao propor uma abordagem lenta e constante – os planos se prolongam sem que nenhuma ação esteja acontecendo, contemplamos imagens de cenários, objetos, locais vazios e até mesmo algumas ações executadas pelos personagens são deliberadamente dilatadas, quase como um desafio ao observador acostumado ao ritmo frenético da experiência do cinema contemporâneo.

Para o próprio protagonista, a vida em Recife é um fascínio apesar (ou *por causa*) da monotonia encenada na cidade. Suas andanças pelas ruas vazias, os encontros amorosos com outros homens e, sobretudo seus momentos de contemplação ou devaneios parecem lhe proporcionar uma espécie de deslumbramento com o qual, aparentemente, não pôde experimentar em sua vida na colônia – um *flâneur* no futuro distópico. A partir da experiência

contemporânea, esse paradoxo criado por André Antônio talvez pudesse ser traduzido nas palavras de Byung-Chul Han (2017, p. 34): “o tédio constitui o ponto alto do descanso espiritual. Pura inquietação não gera nada de novo”. Esse ponto é muito caro ao filme, pois aparenta traduzir como “tédio” o que talvez seu protagonista compreenda como um “excesso de estímulos” – embora não sejamos deslocados para a realidade nas colônias, a narrativa sugere uma continuidade da dinâmica liberal-burguesa nos poucos diálogos e imagens a respeito da vida na colônia e os conflitos entre a família e seu personagem principal; por outro lado, podemos também nos ater às condições já experienciadas em nosso próprio momento histórico, a vida sob a égide da racionalidade neoliberal praticamente impossibilita o ócio ao produzir hiper estímulos constantes.

A ideia do “tédio”, sobretudo na modernidade, esteve muito atrelada, por exemplo, à ocupação profissional de um ofício repetitivo – em linhas gerais, Fisher (2020, p. 157) argumenta que o neoliberalismo absorveu e instrumentalizou essa crítica ao tédio: “Os neoliberais rapidamente associaram as fábricas fordistas, e a estabilidade e segurança da social-democracia, com o tédio, a previsibilidade e a burocracia vertical. No lugar disso, os neoliberais ofereciam emoção e imprevisibilidade”, que, no entanto, produz uma ansiedade permanente.

Mas se a forma contemporânea do capitalismo extirpou o tédio, não superou o entediante. Pelo contrário – é possível argumentar que agora o entediante se tornou onipresente. [...] Mas ninguém fica entediado – porque não há mais nenhum sujeito capaz de se entediar. Pois o tédio é um estado de absorção – um estado de alta absorção, na verdade, e é por isso que é um sentimento tão opressivo (Fisher, 2020, p. 158).

Em sequência, Fisher ainda destaca que o capitalismo não pode nos oferecer tais formas de absorção, o que faz, então, é nos distrair com o entediante. Nesse sentido, as figuras do dândi ou *flâneur* são bastante coerentes dentro da lógica proposta em *A Seita*, em menor escala por refletir a marginalidade com que tais figuras “desafiam” a dinâmica capitalista ao dispensarem a disposição de um tempo matemático (frenético), e, de forma mais contundente, por trabalhar esteticamente o ócio como um elemento fílmico.

De certa forma, essa é uma experiência – a desaceleração dos ritmos, a dilatação dos planos, a inação etc. – trabalhada em algumas das obras do período, talvez como uma das reações possíveis à vertiginosa frequência dos produtos hegemônicos, resgata o *slow cinema* numa contraposição à velocidade dos cortes cada vez mais rápidos e planos cada vez mais curtos – uma lógica do hiper estímulo –, ao passo que oferece ao espectador, a oportunidade da contemplação da imagem. Portanto, não seria por acaso que os arquétipos do dândi ou *flâneur* sejam tão explorados em *A Seita*; figuras surgidas na modernidade, são aqui deslocadas para

um futuro distópico a fim de se explorar seu comportamento conflitante com dinâmicas ainda mais aceleradas em comparação com o momento em que surgiram. As indumentárias, o corte de cabelo e a postura, encenados como miscelâneas desses modos de subjetivação moderna (aqui reimaginados em um futuro especulativo), sugerem os padrões de comportamento do protagonista ao longo de sua trajetória como um explorador fascinado pelo subdesenvolvimento distópico.

O próprio diretor, André Antônio, declarou em entrevista⁴³ que sua inspiração maior na composição do personagem foi a figura do dândi, conceito ao qual podemos atribuir determinadas particularidades – “O dandismo faz do celibato e da ociosidade um mecanismo de resistência à moral da família burguesa” (D’angelo, 2006, p. 241). A figura do flâneur, sobre a qual discorreu Benjamin em seus ensaios sobre Baudelaire, guarda semelhanças com o dândi e parecem deliberadamente se confundir ainda mais em *A Seita*, embora aquele não esteja necessariamente ligado a uma condição aristocrática. A composição desse personagem condiz com o andamento da obra, sobretudo por buscar desafiar a lógica do hiper estímulo, dependente do tempo matemático, objetivo e produtivo – embora, destaquemos, tal modo de subjetivação não tenha sido concebido como uma *ameaça* à ordem hegemônica moderna, ou melhor “sem um fervor revolucionário autêntico já que suas preocupações estavam mais restritas à sua autoimagem e ao ócio, que poderia se dar ao luxo de desfrutar” (Gruda, 2017) o “dândi distópico” é aqui mais uma negação – talvez uma forma de contra conduta frente aos não-ditos da contemporaneidade que fazem incorporar a dinâmica empresarial, produtiva e objetiva a todas as esferas da vida – do que um pressuposto-antítese do comportamento empresarial.

Destacamos ainda que, André Antônio, também pesquisador, embora articule essas características do dandismo à frivolidade, em sua tese chega a questionar essa razão fundamental de uma rebeldia talvez “injustificável” em detrimento de um radicalismo da frivolidade. Nesse sentido “Talvez, porém, o dândi comportasse uma ambiguidade que a urgência do modernismo não tinha interesse de ruminar. Algo de confuso que não propunha uma saída, uma solução, mas antes uma espécie de jogo” (Barbosa, 2017, p. 55). Além disso, o diretor se orienta por uma sensibilidade *camp*, que também insere em seu longa. Para Sontag (1987), o *Camp* é a resposta ao problema de como ser um dândi na era da cultura de massa, ou, de forma mais enfática – e evidenciada no filme em questão, em uma referência ao trecho a seguir, em que o personagem declara consumir literatura de ficção científica estando longe do julgamento dos pais, que condenavam o gênero popular:

⁴³ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_b4i9PJJ7QI

O conhecedor do *Camp* encontrou prazeres mais criativos. Não na poesia latina e nos vinhos raros e nos casacos de veludo, mas nos prazeres mais rudes, mais comuns, nas artes das massas. A ficção científica é arte de massas. [...] O dândi no estilo antigo odiava a vulgaridade. O dândi novo estilo, o amante do *Camp*, aprecia a vulgaridade (Sontag, 1987, p. 334).

O observador-ator vagueia, contempla e se diverte em meio aos espaços, sem parecer se preocupar – para Callou (2021b), “O dândi que conduz o filme não teme a distopia, mas a persegue com fascínio, embebido por sua atmosfera decadente”. Em suas andanças depara-se com sinais da “seita”, um coletivo resistente às políticas impostas da vacinação compulsória que desenvolveu um antídoto que invalida o efeito da vacina no corpo, permitindo que possam dormir e sonhar. O fim do sono, aqui, também se articula à mesma lógica do ócio como elemento narrativo distópico, além de ser apresentada como uma política coercitiva. A última barreira natural a qual o capitalismo tardio não pôde suplantar é também vetor do sonho, que, para além das imagens que surgem enquanto se dorme, carrega também um significado bastante relevante que se aproxima do próprio conceito de utopia – sonho não somente cenário onírico, mas como um ideal.

Nesse sentido, podemos articular a clara metáfora ao conceito de sequestro de futuro (ou senso de futuridade) que buscamos desenvolver anteriormente; ao se proibir o sonho, proíbe-se também a idealização de outros cenários, saberes, poderes, subjetividades etc. Quando mencionamos à minguagem das utopias, buscamos relacioná-la com a emergência de uma racionalidade que se resguardasse do surgimento de outras alternativas, mesmo a *imaginação* de outras possibilidades estaria comprometida. Portanto, ao se condicionar a existência a uma continuidade ininterrupta, engendra-se um “eterno agora”, ou, de maneira mais elaborada: “Um mundo 24/7 iluminado e sem sombras é a miragem capitalista final da pós-história, de um exorcismo da alteridade, que é o motor de toda mudança histórica” (Crary, 2016, p. 13).

À época de sua produção e lançamento, o panorama político e social dava sinais evidentes do princípio de sua instabilidade, sobretudo após as manifestações de 2013 e as eleições de 2014, embora a racionalidade neoliberal já se manifestasse de forma estridente nas relações cotidianas no país. Talvez a ficção científica de André Antônio também indicasse (como o sismógrafo mencionado por Roger Koza) a inclinação para a crise vindoura. A inserção de uma figura moderna no futuro distópico demonstra um deliberado anacronismo, ou melhor, um descompasso com o senso de direção de tempo e progresso que foram então abalados.

O tempo adquiriu, assim, um sentido claro de direção. Em um momento em que a retórica de desenvolvimento que animou o país no início da década sofria o começo de uma retração catastrófica, o filme realiza uma série de torções no modo de experiência periférica do tempo, a

partir do tratamento singular que oferece a seu personagem fora do compasso histórico (Callou, 2021b).

Para o crítico Hermano Callou (2021b), “A imaginação distópica em *A Seita* expressa, portanto, menos o temor pelo futuro catastrófico que nos aguardava, que o desejo de desertar dos horizontes disponíveis de redenção histórica, em nome da invenção de uma maneira *queer* de estar no tempo”. Por mais que seja mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, como argumenta Fisher (2020), muitas dessas obras, como é o caso de *A Seita*, parecem mais interessadas em tentar imaginar outras formas de subjetividade, não apenas como resistência contra hegemônica, mas, talvez, simplesmente como uma maneira de existir. De certa maneira, o dândi distópico de André Antônio se contrapõe ao neosujeito contemporâneo (ou ao herói hollywoodiano) enquanto recusa de um comportamento empresarial que glorifica o esforço individual – uma conduta, como já assinalamos, orientada pela autorrealização pessoal, em que o alcance do sucesso profissional culmina na consecução da própria vida como uma realização exitosa.

De certa maneira, a tônica do cinema que observamos, parece ser a consciência de seu tempo, de suas limitações, do (seu) peso da história cinematográfica nacional; da mesma forma que não se entrega ao conformismo, também não parece refletir um voluntarismo incongruente às instabilidades institucionais que atabalhoaram a própria percepção de normalidade e progresso que orientavam o país nos anos anteriores. O apelo aos *gêneros*, como a ficção distópica não parece ser ocasional: colocar o futuro no centro das discussões, ainda que acentuando o mal-estar, articula o desconforto com o próprio presente. Nesse sentido, o porvir especulativo ofereceria uma crítica extemporânea que nos permite conceber suas imagens como um duplo distorcido de nossa realidade (Albuquerque, 2019). O que se percebe é a articulação da compreensão de uma crise quase crônica, circular, manifesta contundentemente em determinadas ocasiões de nossa história, seja como projetos de obrigação de futuro ou a descontinuação de tais programas. Trata-se de uma produção que parece florescer pelas brechas, negando aquilo que está posto e, de forma simultânea, é despretensiosa ao não oferecer conclusões extrínsecas às fraturas que procuram expor. O que há é o presente, absoluto, mas não autoritário, complexo, concentrado de tensões e contradições – nele já se encontram as condições para mudanças profundas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS ou SOBRE FUTUROS POSSÍVEIS

Uma das premissas em que nos apoiamos ao longo deste trabalho é o diagnóstico do sentimento de futuro de nossa época – como pressuposto, um horizonte estagnado, ou, na pior das hipóteses, adverso, em condições piores do que as do presente. Esse mal-estar pressentido parecia se materializar nas próprias imagens, discursos e narrativas produzidas na contemporaneidade, mas também no não-dito, nos sentidos de imobilidade e desconforto que se atribui ao futuro: histórias que perpetuam ou acentuam estados sociais degradantes; nesse cenário, o cinema seria um dos vetores das imagens construídas sob esse pessimismo. Nesse mesmo panorama, as utopias, enquanto projetos políticos de futuro, esvaziavam-se, tornavam-se sinônimos de impossibilidade. Fez-se necessário compreender essas distorções históricas, como os discursos e as práticas não-discursivas se articulavam aos conceitos ao longo do tempo, como se conectavam, produziam ou recusavam outros significados.

O olhar genealógico se lançava, então, a partir do contemporâneo em direção à história em razão de (também) se compreender as condições percebidas no presente. Se as distopias emergiram em um momento coincidente com o enfraquecimento das utopias, não se trataria de uma causalidade, mas de uma complexidade de fatores que se articulam às práticas históricas ao deslocamento dessas ideias. O que se percebe é um cinema que lida de forma paradoxal com o próprio regime em que está inserido. Se por um lado, muitas vezes demonstra-se crítico às questões que aborda – as contradições do capitalismo, a desigualdade e violência que se produz nesse sistema, a incessante exploração do homem pelo homem, do homem sobre o meio etc. – por outro, esbarra nas condições de possibilidade que os poderes hegemônicos engendram, perpetuando imagens de ruína e figuras imbuídas das subjetividades delineadas *dentro* de sua própria racionalidade.

A distopia, na contemporaneidade, parece superar uma condição primitiva, taxativa de gênero, ligada sobretudo a obras fantásticas, e se instaurar como uma tônica, uma espécie de paradigma da contemporaneidade. O que se vê são obras que, ainda que não assumam uma postura fundamentalmente pessimista, ambientam-se em uma conjuntura desoladora e se norteiam pela superação ou negação dessa configuração posta. Refletimos a condição de nosso tempo e território sob um regime histórico de verdades e imagens; como um ideal de nação, fundado e refundado sob a perspectiva (e obrigação) de potência – sempre atrelado ao futuro como uma condição quase imanente –, localiza-se na contemporaneidade, sob um senso de futuridade pessimista.

As manifestações desse paradoxo (a do “país do futuro” se perceber sem um amanhã que superasse as crises do presente) parecia passar também pela história do cinema brasileiro, tanto pelo peso de sua produção pretérita, as vicissitudes do presente quanto pelas perspectivas do porvir – fossem elas trágicas ou combativas. O que poderíamos constatar são imagens, de forma geral, autoconscientes (de seu passado, presente e futuro, de seu peso, e condição histórica). Se não conseguem fugir à lógica hegemônica, poderíamos dizer, parecem ao menos negá-la, como chaves de resistência às práticas discursivas e não-discursivas da contemporaneidade; nesse sentido, parecem também fugir das armadilhas de uma criticidade nula que se incorpora à própria condição do capitalismo. Não seria contundente, de certa forma, questionarmos a escassez de futuros utópicos – reiteramos, como já exposto no capítulo dedicado às distopias no contemporâneo, a possível incongruência de um fazer artístico que restituísse voluntariamente à utopia um aspecto que lhe foge no contemporâneo (a de um projeto de futuro melhor).

A imagem que compõe o frontispício deste trabalho é um contraste desse paradoxo: se o Cristo Redentor que conhecemos hoje é o símbolo histórico de uma nação promissora, a estátua violada no futuro de fim de século exibida em *Uma história de amor e fúria* parece representar a ruína dos projetos utópicos que se associaram ao Brasil, como a reiteração constante da necessidade de resistir à distopia. Por outro lado, o declínio das utopias parece permitir uma conexão com a responsabilidade histórica de presente e futuro; demonstramos como a utopia se originou ligada a uma lógica sacrificial, do hoje em detrimento de um amanhã, como promessa de progresso – lógica sob a qual se formou um ideal de nação para o Brasil. Essa condição, qual seja, a renúncia aos projetos utópicos e a resistência às configurações distópicas, parece ser a chave que orienta esses filmes. A complexidade dessa questão se mantém para além deste trabalho, restando aqui, talvez, mais interrogações que certezas.

As certezas, nesse sentido, se percebem nos estudos sobre o contemporâneo, nas reflexões sobre futuro e, fatalmente, na atrofia do pensamento utópico e na abrangência de estudos a respeito da história do cinema brasileiro contemporâneo, suas tendências, motivos, particularidades etc. Além dos conceitos e ideias que orbitam e tangenciam as questões centrais, inevitavelmente as atravessando. Desde a organização do estado da arte para o projeto de seleção do mestrado até o momento em que este trabalho se encerra, observamos a necessidade crescente de se discutir o futuro, especialmente a partir das lógicas contemporâneas. O cinema nos possibilita tatear tais questões, sendo simultaneamente, produto de uma determinada época, é também produtor dos discursos e práticas não-discursivas dessa época, sendo, portanto, parte indissociável de nosso tempo, vetor, também das questões que nos atravessam. As

interrogações, por outro lado, permeiam também as mesmas matérias. Refletir com a produção cinematográfica brasileira contemporânea, suas particularidades formais, temáticas e históricas requer um refinamento característico diante das concepções hegemônicas de outros cinemas. As complicações do país parecem se transpor para as questões colocadas em tela, e, desafiá-las fez com que tais questões se desdobrassem, o que complexifica a pesquisa.

No entanto, apesar das vicissitudes que permearam a trajetória de estudo, pesquisa e escrita, podemos perceber os percalços não como limitações às respostas que buscamos alcançar, mas (assim como dissertamos sobre futuros abertos) como oportunidades para desenvolvimento de trabalhos e investigações posteriores, tanto as interrogações centrais – as imagens de futuro no contemporâneo; o cinema brasileiro – como as subjacentes – a incorporação e “produtificação” das críticas às lógicas hegemônicas de poder, dentro do regime em que se produz tal racionalidade. As lacunas ensejam a continuidade do trabalho, a articulação de conceitos que exploramos (e outros ainda a serem explorados) e o refinamento da pesquisa.

Nesse sentido, os vinte e quatro meses dedicados ao mestrado acadêmico foram de grande valia; a pesquisa, o senso crítico e as ideias inevitavelmente se aprofundaram. Cinema, futuro, utopia, distopia, capitalismo e racionalidade neoliberal – a escrita se enriquece como uma composição impressionista ao nos demandar empenho a pontuar e articular os fundamentos, tangenciar as questões umas às outras, produzir significados etc. A composição é, também, produzida por suas (inter)conexões, aos poucos ganha forma, preenche-se e, ao mesmo tempo, engendra outros pontos de contato, como um movimento contínuo ao qual buscamos, da mesma forma, conter. O trabalho não se esgota em si, passa a compor outras constelações.



Figura 9 Cena do filme Brasil ano 2000, de Walter Lima Jr. (1969)

REFERÊNCIAS

A SEITA. Direção: André Antônio. Brasil: Surto & Deslumbramento, 2015 (70 minutos). Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/a-seita/>. Acesso em 30 de janeiro de 2024.

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. 1^a. São Paulo: Livraria Duas Cidades e Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1998.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **A exceção e o excesso**, n. 5, p. 9–16, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>>. Acesso em: 30 abr. 2022.

ALBUQUERQUE, Alana Soares. Ser imortal diante do fim do mundo: corpo, ciberutopia e transcendência. **Estudos Históricos. Rio de Janeiro**, v. 33, n. 69, p. 133–151, 2020.

ALMEIDA, Rogério de. Utopia e distopia no imaginário cinematográfico contemporâneo. *In: Faces da utopia: inferno ou paraíso?* São Paulo: FEUSP, 2020.

ALMEIDA, Sílvio de. Necropolítica e Neoliberalismo. **Caderno CRH**, v. 34, n. e021023, p. 1–10, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/view/45397>. Acesso em: 28 ago. 2022.

ALVES, Felipe. **Com escassez no horizonte, água é opção de investimento no mercado financeiro**. InfoMoney. Disponível em: <https://www.infomoney.com.br/onde-investir/com-escassez-no-horizonte-agua-e-opcao-de-investimento-no-mercado-financeiro/>. Acesso em: 27 ago. 2022.

AMADEU, Sérgio. Tecnopolítica. *In: [s.l.: s.n., s.d.]*. (Dataficação e o sequestro do futuro). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bkFGbd5KK5Q>. Acesso em: 18 mar. 2023.

ARTHUSO, Raul Lemos. **Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro**. Dissertação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

AZEVEDO, José Henrique Alexandre; RODRIGUES JÚNIOR, Ruy de Carvalho. Cultura e Catástrofe no Capitalismo Neoliberal. **Kalagatos Revista de Filosofia**, v. 19, n. 1, 2022.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Brasil: Vitrine Filmes; França: SBS Distribution, 2019. 1 filme (132 minutos). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=VbBm_Iln44A. Acesso em 30 de janeiro de 2024.

BACURAU é um filme de resistência, defendem os diretores Kleber Mendonça e Juliano Dornelles [S. l.; s. n.], 2019. 1 vídeo (7 minutos e 50 segundos). Publicado pelo canal

CartaCapital. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=P8b_XONFjE8. Acesso em 30 de janeiro de 2024.

BARBOSA, André Antônio. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro**. Tese, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BAZIN, André. **O cinema - ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BECKERT, Jens. **Imagined Futures: Fictional Expectations and Capitalist Dynamics**. Cambridge: Harvard University Press, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENTES, Ivana. Da estética à cosmética da fome. **Jornal do Brasil**, 90. ed. p. 1, 4 e 6, 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_12&hf=www.google.com&pagfis=45306. Acesso em: 19 out. 2023.

BENTIVOGLIO, Julio. **História & distopia: a imaginação histórica no alvorecer do século 21**. 2ª. Vitória: Editora Milfontes, 2019.

BENTIVOGLIO, Julio. O futuro das utopias e das distopias em tempos presentistas. **Esboços: histórias em contextos globais**, v. 27, n. 46, p. 390–404, 2020.

BERARDI, Franco. **Depois do Futuro**. São Paulo: Editora Ubu, 2019.

BEZERRA JR., Benilton. A retomada do futuro: tempo e utopia na subjetividade contemporânea. In: SOUZA, Solange Jobim e (Org.). **Mosaico: imagens do conhecimento**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

BLOCH, Ersnt. **O Princípio da Esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. 3v.

BOOKER, M. Keith. **Historical dictionary of science fiction cinema**. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2010.

BORGES, Fabiane M. Futuros sequestrados X o anti-sequestro dos sonhos. **Manzuá: Revista de pesquisa em Artes Cênicas**, v. 2, n. 1, p. 44, 2019.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012.

BRASIL ano 2000. Direção de Walter Lima Jr.. Rio de Janeiro: Mapa filmes do Brasil, 1969. 1 DVD (95 min.).

BRUM, Eliane. **Como resistir em tempos brutos - Um manual para enfrentar as próximas três semanas e transformar luto em verbo**. El País. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/08/opinion/1539019640_653931.html. Acesso em: 15 out. 2023.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.

BUARQUE, Chico. *Fado tropical*.

BURGESS, Anthony. **Laranja Mecânica**. São Paulo: Aleph, 2004.

CALLOU, Hermano. **Maneirismo e catástrofe**. *Cinética - Cinema e crítica*. 2021a. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/maneirismo-hermano-2021/>. Acesso em: 28 ago. 2022.

CALLOU, Hermano. **Um dândi na periferia do futuro**. *Cinética - Cinema e crítica*. 2021b. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/hermano-a-seita-2021/>. Acesso em: 12 set. 2023.

CAMPELO, Luanda. **Hackeamento do futuro**. Dissertação, Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

CASARA, Rubens. **Contra a miséria neoliberal**. 1. ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2021.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 5ª. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

CHANDRAN, Nyshka. **Why do we find comfort in terrifying stories?** BBC. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20200508-why-depressing-dystopia-stories-are-popular-during-covid-19>. Acesso em: 20 ago. 2022.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre utopia. **Ciência e Cultura**, v. 60, n. spe1, p. 7–12, 2008. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 ago. 2022.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia: A Natural History**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2017.

CLAEYS, Gregory; SARGENT, Lyman Tower. **The Utopia Reader**. Nova Iorque: New York University Press, 1999.

COELHO, Fred. O Brasil como frustração. **Revista Serrote**, n. 31, 2019. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fred-coelho/> Acesso em: 20 jan. 2024.

COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. **Estudos Avançados**, v. 20, n. 56, p. 237–251, 2006.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A Nova Razão do Mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. São Paulo: [s.n.], 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. 1ª. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. 1ª. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.
- DUARTE, Pedro. A utopia do pensamento. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **Mutações: o novo espírito utópico**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- DUFOUR, Éric. **Le cinéma de science-fiction**. Paris: Armand Colin, 2011.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral**. 4ª. 2012: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- EDRAL, Adriana Stela Bassini. **Distopias do hoje: as semelhanças das narrativas distópicas Black Mirror e The Handmaid's Tale com o contemporâneo brasileiro**. Tese, Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2020.
- EDUARDO, Cléber. Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, v. 2. 2v.
- ERA uma vez Brasília. Direção: Adirley Queirós. Brasil: Cinecei, 2017. 1 DVD (99 minutos).
- FABBRINI, R. N. Outros espaços nas artes visuais. **Gragatoá**, v. 26, n. 56, p. 462–489, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/47755> Acesso em: 20 jan. 2024.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. Genealogia, comunicação e cultura somática. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 20, n. 1, p. 163–178, 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495551013010>. Acesso em: 25 ago. 2022.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FISHER, Mark. **Realismo Capitalista - É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** 1. ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7ª. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 20. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

FRAME, Gregory. The odds are never in your favor: the form and function of American cinema's neoliberal dystopias. **New Review of Film and Television Studies**, v. 17, n. 3, p. 379–397, 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 1ª. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FUKUYAMA, Francis. **The End of History and the Last Man**. 1. ed. Nova Iorque: Macmillan, 1992.

GINWAY, M. Elizabeth. **Ficção científica brasileira**. São Paulo: Devir, 2005.

GOEKING, Weruska. **Investir em água dá dinheiro? Fundo estreia hoje de olho em mercado bilionário**. Valor Investe. Disponível em: <https://valorinveste.globo.com/produtos/fundos/noticia/2021/07/15/investir-em-agua-da-dinheiro-fundo-estrela-hoje-de-olho-em-mercado-bilionario.ghtml>. Acesso em: 27 ago. 2022.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GORDIN, Michael D.; TILLEY, Helen; PRAKASH, Gyan (Orgs.). **Utopia/dystopia: conditions of historical possibility**. New Jersey: Princeton University Press, 2010.

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. Análise do discurso: lugar de enfrentamentos teóricos. In: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. C. dos (Orgs.). **Teorias linguísticas: problemáticas contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU, 2003.

GRUDA, Mateus Pranzetti Paul. Dândi e flâneur: modos de subjetivação da modernidade e os Mods ingleses. **Psicol. Estud. (Online)**, v. 22, n. 4, p. 517–527, 2017. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/biblio-1102420>. Acesso em: 17 out. 2023.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso Amplo Presente - O Tempo e a Cultura Contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HAN, Byung-Chul. **Bom entretenimento: uma descontinuação da história da paixão ocidental**. Petrópolis: Vozes, 2019.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica - O neoliberalismo e as novas técnicas de poder**. 1ª. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural**. 17ª. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HOCKE, Gustav. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**. São Paulo: Summus editorial, 2015.

IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. 2ª. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2013.

JACOBY, Russell. **Picture imperfect: Utopian thought for an anti-utopian age**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2005.

JAMES, P. D. **The Children of Men**. Nova Iorque: Vintage Books, 1992.

JAMESON, Fredric. **Arqueologias do Futuro: O desejo chamado Utopia e outras ficções científicas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

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

KOSELLECK, Reinhart. **Historias de conceptos: Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social**. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2012.

KOSELLECK, Reinhart. **The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts**. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 2002.

KOZA, Roger. Las ficciones proféticas del nuevo cine brasileño. Disponível em: <http://www.conlosojosabiertos.com/las-ficciones-profeticas-del-nuevo-cine-brasileno/>. Acesso em: 24 out. 2023.

KRACAUER, Sigfried. **De Caligari a Hitler**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LECONTE, Cécile; PASSARD, Cédric. Avant-propos : Retour vers le futur ? La dystopie aujourd'hui. **Quaderni: Communication, technologies, pouvoir**, n. 102, p. 9–12, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/quaderni/1847>. Acesso em: 10 jan. 2023.

LEPORE, Jill. **A Golden Age for Dystopian Fiction**. The New Yorker. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction>. Acesso em: 28 ago. 2022.

LIEBEL, Silvia. Utopias: entre a ideia e o gênero literário. In: LIEBEL, Silvia (Org.). **Das utopias modernas às distopias contemporâneas: conceito, prática e representação**. 2ª. Belo Horizonte: Fino Traço, 2021.

LIEBEL, Vinícius. Distopias - um gênero na história. In: LIEBEL, Silvia (Org.). **Das utopias modernas às distopias contemporâneas: conceito, prática e representação**. 2ª. Belo Horizonte: Fino Traço, 2021.

LIMA, Carlos. **Genealogia dialética da utopia**. 1ª. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

LINS, Arthur. A (re)invenção do cinema brasileiro em seu diálogo com o gênero de ficção científica. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 12, n. 1, p. 01–23, 2023. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/934>.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

LISSOVSKY, Mauricio. **Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LUZ, Rogerio. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

MARONI, Amneris. Bacurau, “bacurando-me”, “bacurando-se”. **Jornal da Psicanálise**, v. 53, n. 98, p. 273–288, 2020. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v53n98/v53n98a21.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2022.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

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

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MESQUITA, Cláudia. O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em Branco sai, preto fica. In: ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando (Orgs.). **Brasil distópico**. Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017.

MINOIS, Georges. **História do Futuro: dos profetas à perspectiva**. São Paulo: Unesp, 2015.

MORUS, Thomas. **Utopia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

NAGIB, Lúcia. **Brazil on screen: Cinema novo, New Cinema, Utopia**. Londres, Nova Iorque: I. B. Tauris, 2007.

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. São Paulo: Labcom Books, 2010.

NOVAES, Adauto. Onze notas sobre O novo espírito utópico. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Mutações: o novo espírito utópico**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. Dissertação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PELBART, Peter Pal. **A vertigem por um fio: políticas de subjetividade contemporânea**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2000.

PINTO, Manoel da Costa. A distopia do presente. **Revista Cult**, n. 287, 2022. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/distopia-do-presente/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

PLATÃO. **A República (ou sobre a justiça, diálogo político)**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

POLAK, Fred. **The Image of the Future**. Amsterdã: Elsevier Scientific Publishing Company, 1973.

PORTELA, Millena Cristina Silva; PINTO, Maria Aracy Bonfim Serra. Um presente para o futuro: a distopia contemporânea e suas interseções com a experiência pós-moderna.

Literatura e autoritarismo, v. 22, p. 121–136, 2019. Disponível em:

<https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/39202>. Acesso em 15 jan. 2023.

PÖTZSCH, Holger. Toward a Diagnostics of the Present: Popular Culture, Post-Apocalyptic Macro-Dystopia, and the Petrification of Politics. *In: **Microdystopias - Aesthetics and Ideologies in a broken moment***. Londres: Lexington Books, 2023.

PRYSTHON, Angela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Eco Pós**, v. 18, n. 3, 2015.

PUCCI JR., Renato Luiz. Cinema Pós-Moderno. *In: MASCARELLO, Fernando (Org.)*. **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **The Future of the Image**. Londres: Verso, 2007.

ROBERTS, Adam. **A Verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas**. São Paulo: Seoman, 2018.

ROBERTS, Phillip. **Cinema and Control**. Dissertação, Cardiff University, País de Gales, 2013.

RODRÍGUEZ, Aloma. **A nova era dourada das distopias**. El País. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/06/cultura/1507305334_572081.html. Acesso em: 20 ago. 2022.

ROLNIK, Sueli. **Antropofagia Zumbi**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

SADLER, Darlene J. **Brasil imaginado: de 1500 até o presente**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SALES, Handerson Leonidas; SALES, Cyntia Mirella Cangassu Fernandes; CARDOSO, Antônio Dimas. Utopia ou distopia brasileira: origens e reflexões. **Revista Humanidades e Inovação**, v. 7, n. 2, p. 33–43, 2020.

SANZ, Cláudia Linhares. **Fotografia e tempo: vertigem e paradoxo**. Tese, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

SANZ, Cláudia Linhares. Future-se, porque quem o futuro faz é você: relações contemporâneas entre educação e responsabilização do porvir. *In: DRAVET, Florence; PASQUIER, Florent; COLLARDO, Javier; et al (Orgs.)*. **Transdisciplinaridade e Educação**

do Futuro. Brasília: Cátedra UNESCO da Juventude, Educação e Sociedade; Universidade Católica de Brasília, 2019.

SANZ, Cláudia Linhares; PESSOA, Mirella. Imagens do futuro: Risco e responsabilização na gerência neoliberal do amanhã. **Tempo Social**, v. 32, n. 2, p. 257–277, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/160462>. Acesso em: 30 abr. 2022.

SEVERO, Cristine Gorski. Bakhtin e Foucault: apostando em um diálogo. *In*: DE PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (Orgs.). **Círculo de Bakhtin: pensamento interacional**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2013, v. 3. (Série Bakhtin - Inclassificável).

SOBCHACK, Vivian. **Screening space: the american science fiction film**. 2^a. Nova Iorque: Ungar, 2004.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, Jessé. **A herança do golpe**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

SUPPIA, Alfredo. **Atmosfera rarefeita: a ficção científica no cinema brasileiro**. São Paulo: Devir, 2013.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of science fiction - on the poetics and history of a literature genre**. New Haven e Londres: Yale University Press, 1979.

TEIXEIRA, Cristina; PESSOA, Mirella. Utopia, distopia... Pandemia! Os sonhos de futuro e a temporalização das imaginações do porvir. **Alceu**, v. 21, n. 43, p. 6–23, 2021. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/index.php/alceu/article/view/208>. Acesso em: 28 ago. 2022.

TORRES, J. W. L.; ROCHA, W. S. Crônica de uma resistência anunciada: os traços da distopia crítica em Bacurau, de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. **Gragatoá**, v. 26, n. 55, p. 718–748, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/47273/29121>. Acesso em: 18 ago. 2022.

ULHÔA, Marco Túlio. Futuro e imaginário na etnografia de Adirley Queirós. **iDeia design**, v. 5, p. 124–131, 2020.

VIEIRA, Patrícia. Utopia and dystopia in the age of the anthropocene. **esboços: histórias em contextos globais**, v. 27, n. 46, p. 350–365, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/72386>. Acesso em 05 jun. 2022.

VOLTEI!. Direção: Glenda Nicácio; Ary Rosa. Brasil: rosza filmes, 2021. 1 DVD (77 minutos).

WOLFF, Francis. As três utopias da modernidade. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **Mutações: o novo espírito utópico**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento - cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990. **Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 5, n. 2, 2018.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZAMYATIN, Yevgeny. **Nós**. São Paulo: Aleph, 2017.

ZIZEK, Slavoj. **Vivendo no fim dos tempos**. São Paulo: Boitempo, 2012.