



UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL DA LUSOFONIA
AFRO-BRASILEIRA
INSTITUTO DE HUMANIDADES E LETRAS
BACHARELADO EM HUMANIDADES

GUTEMBERG DE QUEIRÓS LIMA

FICÇÃO CIENTÍFICA: O GENERO DO CONTRAFCTUAL NO CINEMA AFRICANO DE
DISTRITO 9

Redenção
2016



UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL DA LUSOFONIA
AFRO-BRASILEIRA
INSTITUTO DE HUMANIDADES E LETRAS
BACHARELADO EM HUMANIDADES

GUTEMBERG DE QUEIRÓS LIMA

FICÇÃO CIENTÍFICA: O GENERO DO CONTRAFCTUAL NO CINEMA AFRICANO DE
DISTRITO 9

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Bacharelado em Humanidades da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Bacharel.

Prof. Orientador: Ramon Souza Capelle de Andrade

Redenção
2016

**Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro- Brasileira
Diretoria do Sistema Integrado de Bibliotecas da Unilab (DSIBIUNI)
Biblioteca Setorial Campus Liberdade - BSCL
Catalogação na fonte**

Bibliotecário: Gleydson Rodrigues Santos – CRB-3 / 1219

L696f Lima, Gutemberg de Queirós.

Ficção científica: o gênero do contrafactual no cinema africano. / Gutemberg de Queirós Lima. – Redenção, 2016.

69 f.: il.; 30 cm.

Monografia do curso do Bacharelado em Humanidades do Instituto de Humanidade e Letras da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira – UNILAB.

Orientador: Prof. Dr. Ramon Souza Capelle de Andrade.
Inclui Figuras e Referências.

1. Cinema. I. Título.

CDD 790

Para meu bisavô Assis *Vidal*, três vezes pai.
In Memoriam

AGRADECIMENTOS

Sou grato em primeira estância a toda minha família, meus pais por nunca me negarem apoio, em concordarem com minhas escolhas intelectuais e me guiarem pela minha vida. A minha mãe, Verônica, agradeço por exercer tamanha função tão difícil, de ser mãe. A meu pai, Lindemberg, agradeço por cada filme que assistimos juntos, sem você esse trabalho não seria possível.

Aos meus amigos de cidade, com quem cada conversa me foi útil e cada cineminha improvisado foi prazeroso. Guilherme, Felype, Magno, Tiago, Joel, Wermerson, Italo, Jonathan, José, Luan, Lucas e Igor, vocês são incríveis!

Aos amigos de república, Wellison, Edvan e Fabricio. Aos meus amigos de graduação, sempre presentes com os trabalhos e para emprestar aqueles dez centavos faltando para o RU. Nayane, Tatiane, Ruthe, Ailton, André, Mickael, Maynara, Manoelly, Anderson. A amizade de vocês é grande e eterna.

Em especial sou grato também pela longa amizade, carinho e ternura de Samyla e Eliza, e pelo amor de Vânia/Saumensch. Aos meus irmãos, Kayan, por ser um irmão mais velho e Gustavo, por ser meu eterno padawan.

Agradeço pelo meu orientador Ramon Capelle, pela atenção e valorosa ajuda, por reconhecer meu esforço e ver valor em uma temática tão diferente. Aos professores da banca, por aceitarem o convite, Rosália Menezes e Gledson Ribeiro, e a todos os professores com quem caminhei, que colaboraram na minha vida acadêmica, em especial à Carlos Eduardo, Ricardo Arruda, Roberto Kennedy, Carlos Henrique, Ronald Apolinário e Tiago Martins.

E a todos que, de alguma forma, fizeram possíveis as próximas palavras.

In an infinite, eternal universe, the point is
that anything is possible.
Stanley Kubrick

RESUMO: O objetivo do presente trabalho de conclusão de curso é oferecer uma caracterização e classificação dos múltiplos significados de ficção, sobretudo da ficção científica. Buscamos, também, entender como a ficção científica pode ser usada como forma de expressão de crítica social. Por fim, empreendemos uma reflexão acerca da concepção de pessoa presente no longa-metragem de ficção científica, sul-africano, *Distrito 9*.

Palavras-Chave: CINEMA, FICÇÃO CIENTÍFICA, PESSOA.

ABSTRACT: The aim of this work is to provide a characterization and classification of the multiple meanings of fiction, especially science fiction. We also seek to understand how science fiction can be used as an expression of social criticism. Finally, we undertook a reflection on the conception of person present in the South African science fiction movie District 9.
Key-words: CINEMA, SCIENCE FICTION, PERSON

GUTEMBERG DE QUEIRÓS LIMA

FICÇÃO CIENTÍFICA: O GÊNERO DO CONTRAFACUTAL NO CINEMA AFRICANO DE
DISTRITO 9

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Bacharelado em Humanidades da
Universidade da Integração Internacional da
Lusofonia Afro-Brasileira, como parte dos
requisitos necessários para a obtenção do título
de Bacharel.

Aprovado em: _____/_____/_____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ramon Souza Capelle de Andrade
UNILAB

Profa. Dra. Francisca Rosália Silva Menezes
UNILAB

Prof. Dr. Gledson Ribeiro de Oliveira
UNILAB

Redenção
2016

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1.0 Capítulo 1: Ficção em ficções.....	13
1.1 Ficção Científica, contrafactual e multi realidades.....	14
1.2 Realidade virtual e a ficção científica.....	16
1.3 Fantasia na Ficção Científica.....	18
1.4 Ciência na Ficção Científica.....	20
1.5 Religião e Ficção Científica.....	23
2.0 Capítulo 2 – Ficção Científica.....	28
2.1 Subgêneros da máquina criticizadora.....	29
3.0 Capítulo 3 – O cinema africano e a Ficção Científica.....	38
3.1 O cinema africano e a questão identidade.....	39
3.2 A Ficção Científica africana e o afrofuturismo.....	43
4.0 Capítulo 4 – Distrito 9: Entre a ficção e a realidade.....	49
4.1 Distrito 9: Migração, segregação e concepção de pessoa.....	50
4.2 Uma ficção realista.....	56
Considerações Finais.....	60
Referências Bibliográficas.....	61
Filmografia.....	64

INTRODUÇÃO

A ficção científica, gênero oriundo da literatura, teve sua participação no cinema já em seu início com George Mèliés. A ficção científica se mostrou como um mundo de possibilidades e de alargamento expressional. Mas primeiramente devemos nos pôr a par do que é ficção. Ficção se estabelece como um termo que agrega significado a qualquer narrativa irreal, imaginária, simulatória, ilusória ou mesmo fantasiosa, mas que se une a fatos reais para a composição de sua narrativa. E, em alguns casos, tendo em si, elementos contrafactuais, fazendo ilustrar, em nossos pensamentos, diferentes possibilidades ou impossibilidades.

É interessante salientar a importância do pensamento contrafactual no que diz respeito à própria ficção científica. Considerando que este gênero comumente procura por personificar o futuro, e que o pensamento contrafactual, segundo Byrne & Quelhas (1999, p. 713-4), tem uma função preparatória (de antecipação futura de cenários possíveis), notamos que a ficção científica busca nos capacitar, fomentar para as possibilidades futuras. Mais especificamente, imaginar diferentes mundos possíveis e, desta imaginação, extrair consequências práticas capazes de nos ajudar a moldar uma conduta adequada aos nossos objetivos e propósitos.

A partir disso, podemos ver a ficção não só como gênero literário/cinematográfico, mas também como um salão de realidades alternativas, de mundos possíveis, sejam eles reais ou potenciais, como afirma ser David Lewis (1986), em que teoriza a existência real de uma pluralidade de realidades (de mundos possíveis).

Uma realidade, a qual pode ser caracterizada como ficcional, é a chamada realidade virtual, que hoje se encontra tão presente em nossa sociedade, que cada vez mais vem digitalizando as relações e interações humanas.

Tendo, então, caráter de descritora de uma realidade diversa a nossa, e assim contendo em seu discurso aspectos que não condizem com o real, ou que simulam de forma não totalmente coerente, poderia então a ficção ser tratada como mentira? Algo que se contrapõe a verdade?

Outra vertente em que se encaixaria a ficção é no que diz respeito a religião. A religiosidade humana, como relata J.C Adam (2012, p. 554), é uma nova forma de ser/estar no mundo, a recusa da natureza como o último complexo. E a visão do homem passa, então, a se embasar no imaginário, no ficcional.

De antemão, o objetivo do presente trabalho de conclusão de curso é oferecer uma caracterização e classificação das múltiplas faces da ficção (sobretudo a ficção científica) e, também, entender como a ficção científica pode ser usada como forma de expressão de crítica

social. Buscamos, também, refletir sobre a concepção de pessoa presente no longa-metragem de ficção científica, sul-africano, *Distrito 9*.

Capítulo 1: Ficção em ficções

Neste capítulo trataremos alguns conceitos que se atrelam ao termo ficção, e analisamos como esses mesmos conceitos são utilizados em obras de ficção científica. 1.1 Contrafactuais e multi realidades. 1.2 Realidade virtual e Ficção Científica. 1.3 Fantasia e Ficção Científica. 1.4 Ciência e Ficção Científica. 1.5 Religião e Ficção Científica.

1.1 Ficção Científica, contrafactual e multi-realidades

A princípio, vamos delinear sobre essas vertentes que se encaixam com o sentido de ficção. Primeiramente trataremos sobre o condicional contrafactual, e daremos alguns exemplos de como esse mecanismo atua em produções da própria ficção científica.

Um contrafactual é um condicional cujo antecedente é falso no mundo atual, e o “Se fosse o caso que”, do antecedente, reflete isso. (ANDRADE, 2011, p. 279). O pensamento denominado contrafactual, segundo Faccioli (2013, p. 24), se caracteriza basicamente quando pensamos como seriam os fatos se algo no passado tivesse ocorrido de forma diferente. Ou seja, criamos uma outra realidade a partir dos nossos pensamentos, uma ficção psicológica.

Callender, Brown, Tatá e Regan (2007 apud Faccioli 2013, p. 8) concebem o pensamento contrafactual como uma reação cognitiva no qual um indivíduo simula uma alternativa diversa a um evento ocorrido. A ficção se desenrola propriamente a partir disso. Uma narrativa com diversas possibilidades. E a ficção científica é um gênero em que tais possibilidades são maiores, e possuem menos risco de perderem a lógica, principalmente as obras com temáticas futuristas, tendo em vista que, o que não aconteceu, pode acontecer futuramente.

Válido de interesse, salientemos aqui como um determinado pensamento contrafactual impulsionou a criação da história que servira de enredo para a aclamada franquia, *De Volta para o Futuro* (1985), de Robert Zemeckis e Steven Spielberg. A trama começou a ser elaborada quando o roteirista Bob Gale indagou se seria amigo de seu próprio pai em sua adolescência se tivessem estudado juntos.

Durante toda a franquia, composta por três filmes, vemos claramente como as viagens temporais do protagonista, Marty McFly, personagem de Michael J. Fox, acaba alterando a sua realidade prima. Destaquemos ainda o paradoxo de realidades exposta pela personagem Dr. Brown, papel de Christopher Lloyd, em *De Volta para o Futuro II*, em que demonstra como um determinado fato acabou alterando drasticamente a linha temporal da realidade. No caso, uma realidade alternativa desencadeada desde o ano de 1955 a 1985.

Esse complexo de elaboração de realidades alternativas, ou simulatórias, também são mostradas de forma mais simples na produção *Matrix* (1999), dos irmãos Wachowski's. Um clássico da ficção científica, em que Neo, o protagonista interpretado por Keanu Reeves, descobre que todos os humanos vivem em estado de escravidão e expostos a uma falsa realidade para servirem de energia para as máquinas.

Essa produção dos Irmãos Wachowski's se torna ainda mais complexa quando analisada à luz do Realismo Modal de Lewis (ROCHA, 2010, p. 69) que defende a existência de vários mundos tão reais quanto o nosso. Em *Matrix*, a maioria dos seres humanos vivem numa pseudo-realidade, mas que possui, em sua essência, um nível de verdade e acomodamento digno para não ser combatido. Vale então citar aqui que, dentro da própria trama, o personagem Cypher, interpretado por Joe Pantoliano, não se satisfaz com a verdadeira realidade, onde os humanos sobrevivem em Zion, e prefere viver no mundo criado pelas máquinas. O que estamos a demonstrar é como o pensamento contrafactual está presente na elaboração de histórias fictícias, em específico, em produções da ficção científica. Um dos melhores exemplos de uma obra contrafactualista é o livro de Philip Dick, *O Homem do Castelo Alto*, em que com uma complexa linha temporal redesenhada, o Eixo formado por Itália, Japão e Alemanha, vence a Segunda Guerra Mundial.

Essa é uma obra que se encaixa em uma das categorias literárias analisadas pelo crítico italiano Umberto Eco, a Ucronia, que seria uma narrativa do “que teria acontecido se o que realmente aconteceu tivesse acontecido de modo diferente” (ECO, 1989, p. 168)¹. Vemos aqui que essa designação dada por Eco em relação a obras com caráter de Ucronia, condiz claramente com condicionais contrafactuais e, por consequência, obras assim designadas são elaboradas a partir de pensamentos contrafactuais.

A Ucronia, considerada um subgênero da literatura, se caracteriza principalmente por suas narrativas não terem um tempo, ou período definido certamente. Essas histórias, como relata Piassi (2007, p. 97), muitas vezes são chamadas de histórias alternativas, apesar de diferente conceituação, e estão geralmente relacionadas a obras de ficção científica.

A História Alternativa, outro subgênero literário, em que a trama se passa em uma realidade em que a história detém um ponto de convergência da nossa realidade, se desenvolve de forma semelhante. A narrativa se inicia da mesma forma da Ucronia, sob a pergunta de “o que teria acontecido se a história fosse diferente?”.

Esses dois subgêneros, também conhecidos como ficções contrafactuais, comumente associados a literatura de ficção científica, demonstram como o pensamento contrafactual se alia a este gênero, e como tais subgêneros fornecem uma maior liberdade de criação, dando aos escritores novos espaços e tempos logicamente possíveis. Ainda no âmbito literário há os chamados elementos contrafactuais que:

¹ Umberto Eco trabalha sobre quatro categorias a qual designa obras da literatura fantástica. Sendo elas a Alatopia, Utopia, Ucronia, Metatopia/Metacronia.

(...) na ficção científica são uma das bases para se estabelecer a chamada “suspensão de incredibilidade”. Em outras palavras, são instrumentos narrativos e ajudam o autor a convencer o leitor que a história é verossímil, para que o espectador realmente “entre” na história (PIASSI, 2007, p. 181).

Piassi continua, afirmando que “esses elementos são contrafactuais porque são inco-muns em relação ao que se esperaria em nosso mundo cotidiano” (PIASSI, 2007, p. 181). Ainda segundo ele, tais elementos “não são artefatos do cotidiano e, para o expectador, apresentam-se inusitados e colocam a narrativa em um contexto específico” (PIASSI, 2007, p. 182). Ainda segundo Piassi (2007, p. 123), os elementos contrafactuais são de tamanha importância para o gênero da ficção científica, porque são esses elementos que definem uma obra como tal.

É clara a semelhança conceitual entre condicional contrafactual e os elementos literários contrafactuais, pois ambos são antecedentes falsos em nosso mundo real. Isso ressalta ainda mais a presença do fator contrafactual na ficção científica, sendo uma produção literária ou cinematográfica.

Criar uma nova realidade é algo substancial na ficção científica. Há uma necessidade de se criar uma nova existência, nem tão diferente e nem tão igual a nossa, para nos mostrar o que é imaginável, e até mesmo o que é possível.

Na ficção científica, somos um pouco de Deus, criando um universo de possibilidades que nos apontem saídas para a angústia diante da limitação da existência (ADAM, 2012, p. 558).

Cabe ressaltar a significância de outros tipos de realidade. O próprio cinema, se mostrando como uma expressão artística que apresenta imagens, movimentos e sons, pode ser visto como uma realidade ilusória. Uma outra realidade acessível e de criação humana, e hoje tão presente em diversos aspectos da sociedade, é a chamada realidade virtual, que assim como o cinema, fornece uma falsa imagem de realidade.

1.2 Realidade virtual e Ficção Científica

Realidade virtual é toda aquela situação, espaço, criado artificialmente por alguma tecnologia. A internet é hoje o mais conhecido e habitado desses espaços virtuais. As redes sociais se mostram cada vez mais como substitutas das relações sociais físicas, demonstrando uma acelerada digitalização das ações humanas. A cada dia, se prefere mais uma conversa por aplicativos online, através de vários dispositivos digitais, do que um diálogo cara-a-cara.

Como ressalta Goés (2007, p. 35), essa invasão tecnológica proporciona o embate homem e máquina, e que a integração entre ambos se apresenta como uma simbiose, acarretando no mito do ciborgue. A interação do homem com os gadgets se fortalece diariamente, o que

torna compreensível a caracterização do ser humano com a figura de um ciborgue, metade humano e metade mecânico. Essa relação, que se desenvolve monstruosamente, como veremos mais a frente, é uma temática frequente na ficção científica.

O mito do ciborgue aparece para lembrar que nos transformamos em seres híbridos, devido a conexão imposta pela técnica, através das micro-máquinas, das redes digitais e da realidade virtual. A situação atual já não permite mais distinguir onde termina o homem e começa a máquina. (GOÊS, 2007, p. 37)

A realidade virtual hoje mais consumida é também uma das maiores fontes de entretenimento do mundo, ao lado do cinema. Os programas de vídeos-games (jogos eletrônicos) são os exemplos mais claros de realidade virtual. Nesses programas o jogador é levado a outros mundos, com suas próprias regras e história. Mas tal regra não se encaixa apenas em jogos eletrônicos, mas em outras programações de criação humana.

A internet e os programas imitam o nosso mundo e a nossa maneira de agir, porque foram criados por nós. Desta forma, eles refletem os nossos anseios, sendo uma continuação nossa (IRWIN, 2003, p. 20).

Por certo que os jogos eletrônicos se desenvolveram sempre em busca de parecer os mais reais possíveis, logicamente tomando por base o mundo real. Porém, assim como no cinema, esses jogos não se saciam apenas com o possível, buscando apresentar também novos mundos, diferentes realidades.

Os jogos eletrônicos que possuem um enredo baseado na ficção científica são muitos. Entretanto os mais populares são *Doom*, alguns games da franquia *Call of Duty*, e a aclamada série *Halo*. Esses jogos possuem ambientações geralmente espaciais, relatando o encontro da raça humana com outros seres em uma era futurista. *Halo*, da *Microsoft*, teve inclusive *webserie*, e depois editado como longa e disponibilizado em DVD, intitulado *Halo 4: Em direção ao amanhecer*, classificado logicamente como ficção científica.

No cinema, o maior exemplo de realidade virtual é *Matrix*. O mundo de sonhos que simula nossa realidade para a manutenção dos humanos pelas máquinas. Nesse contexto pode referenciar a relação homem-máquina como uma simbiose ciborgue, em partes. Na trama, máquinas necessitam dos humanos para fins de produção de energia (bio-eletricidade), e a maioria dos humanos se tornaram passíveis e desejosos pela realidade de *Matrix*. Assim como outros filmes de mesmo período, *Matrix* revela um temor diante da virtualização dos mais variados espaços sociais, e, ao mesmo tempo, uma carência sensitiva não saciada pela realidade.

Na década de 1990, a informatização do mundo, a virtualização da realidade e a capacidade de criar artificialmente estímulos sensoriais e perceptivos estão presentes num conjunto de filmes que traduzem, por um lado a incapacidade de apreender cognitivamente a realidade, por outro algum desencanto em relação ao mundo real, cada vez

menos contido nos limites físicos impostos pela ancoragem no tempo e no espaço (RODRIGUES, 2013, p.).

Vale ainda destacar que, tal desencanto pelo mundo real, e/ou o desejo por uma realidade alternativa, em geral mais favorável aos nossos sentimentos e anseios, é o que está, de um ponto de vista psicológico, na base de criação de cenários possíveis, em substituição aos cenários reais, que caracteriza o raciocínio ou pensamento contrafactual.

1.3 Fantasia na Ficção Científica

Outra conceituação a qual se encaixa a ficção é a de fantasia, tendo em seu significado duas vertentes. Uma como um processo cognitivo, e outra de gênero literário. Verifiquemos aqui a definição de fantasia dada por Ximenes:

1. A faculdade de imaginação. 2. Criação da imaginação. 3. Capricho da imaginação. Devaneio. 4. Vestimenta de folião. 5. Joia falsa. 6. Sonho, ficção (XIMENES, 2000, p. 425, grifos nossos).

A partir da designação de Ximenes, podemos associar fantasia com imaginação, que é outra vertente a qual comparamos ficção em nossa introdução. Segundo ele, imaginação se estabelece como:

1. Ação ou efeito de imaginar. 2. Faculdade de imaginar. 3. A coisa imaginada. 4. Faculdade criativa exercida pela combinação de ideias. 5. Ideia, invenção. 6. Fantasia (XIMENES, 2000, p. 509, grifo nosso).

A imaginação se torna mais complexa aqui. Uma vez que o ato de imaginar cria imagens, ou situações reais ou irreais. A imaginação pode instigar a memória, apresentando uma lembrança, ou criar uma situação nunca vista, uma ficção. “A imaginação é um tipo de processo cognitivo que nos permite criar universos ficcionais, que podem ou não coincidir com o mundo descrito pela ciência” (PEREIRA JUNIOR; CRUZ; ANDRADE. 2012, p. 18). Percebemos assim o caráter criativo da imaginação, atrelado a um fenômeno que podemos chamar de iluso-construção. Elaborar um plano ilusório. Criar ficções é um dos propósitos da imaginação.

O sonho como uma iluso-construção da imaginação é outra ficção criada involuntariamente pelo psicológico. O fenômeno do sonho pode ser considerado um processo amplo de verossimilhança, onde a realidade tenta ser copiada. Para Freud (1972), os sonhos são manifestações de desejos contidos. O surrealismo constituiria resultado das imagens que só eram possíveis no mundo da imaginação e dos sonhos.

Freud influenciou o movimento artístico do surrealismo, que também encontrou espaço no cinema, e teve como maior representante o filme *Um cão andaluz* (1928) de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Na ficção científica, a temática do sonho foi profundamente explorada no filme

A Origem (2010) de Christopher Nolan. A trama segue Dom Cobb (Leonardo DiCaprio), especialista em invadir o inconsciente de suas vítimas e roubar informações durante o sonho. No desenvolvimento da estória, é mostrado que o mundo dos sonhos pode ser moldado e distorcido, como uma falsa realidade apta a se modificar de várias formas.

No que se diz sobre a fantasia, analisaremos como gênero ou movimento literário. Segundo Tolkien (1964 *apud* Jeha, 2001, p. 4), a fantasia se estabelece como uma capacidade racional que busca a criação de um universo com propósito de encantar o leitor.

David Allen, em *No Mundo da Ficção Científica*, como veremos mais à frente, coloca a fantasia como uma categoria da própria ficção científica. Tal fato costuma ser mal visto, tendo em vista que a fantasia, como um gênero altamente complexo, possui pouca ligação com a ciência. Entretanto Allen (1973, p. 24) expõe isso, e chega a afirmar que a ligação do gênero com o conhecimento científico é ínfima.

Porém não se pode negar um elo entre a fantasia e a razão. “A fantasia seria uma atividade inata ao ser humano, que não combate, mas se alia à razão na tarefa de diferenciar entre o que é e o que não é real” (Jeha, 2001, p. 4). A fantasia está sim atrelada a ficção científica. As estórias desse gênero dependem das criações fantasiosas para se estabelecer. Portanto, vemos uma correlação, entre esses dois gêneros literários, que chegam a se confundir. Não à toa que *O Senhor dos Anéis*, grande marco da fantasia épica de Tolkien, é “muitas vezes encontrado nas prateleiras de ficção científica nas livrarias” (PIASSI, 2007, p. 125). Mas essa confusão remonta antes mesmo de Tolkien, como relata Michael White:

Em termos de popularidade global, o gênero fantástico é hoje um dos mais importantes, mas quando Tolkien começou a escrever, a “ficção fantástica” (ou os “romances épicos” como é chamado por alguns) estava muito à margem e era sempre incluída entre obras seminais de ficção científica. (WHITE, 2013 p. 87).

White (2013, p. 88) não professa crença em uma ligação mais profunda entre a ficção científica e o gênero da fantasia, afirmando que após Júlio Verne e H.G. Wells os gêneros se afastaram, pois os escritores de fantasia buscavam elaborar suas obras em um contexto com maiores possibilidades, sem “bloqueios científicos” e explicações aprofundadas, e que fossem distantes da realidade o quanto desejassem.

Para uma melhor compreensão, podemos avaliar a ficção científica e a fantasia não como gêneros ainda extremamente relacionados, mas como um gênero que substituiu o outro pela modernidade. Era na fantasia que estavam ancorados os eventos extraordinários e fantásticos, que eram explicados com deuses e poderes mágicos, ou então não eram explicados. Na

ficção científica, os acontecimentos costumam ter uma explicação ou uma razão de base científica, ou que transpareça ser de origem científica.

Essa evolução do campo literário pode ser compreendida como um espelho da mudança de perspectiva do pensamento humano. Da fantasia para a ficção científica, dos mitos ao empirismo. Na ficção científica, o ser humano encontra algo maior para si, e que é conquistado com base na sua própria invenção, a ciência. A ficção científica pode também ser vista como um gênero de meio termo entre o realismo e o fantasioso, como esclarece Rodrigues:

Ao contrário do realismo, que pretende oferecer um retrato do mundo como ele é, ou da fantasia que pretende afirmar o que o mundo não é, a ficção científica mostra o que esse mundo poderá ser. Não parte dele para o negar (fantasia) nem para o afirmar (realismo), mas para mostrar que (e como) poderá ser diferente. (Rodrigues, 2011, p. 35)

Apesar de tudo isso, Rodrigues (RODRIGUES, 2011, p. 39) nos chama atenção para a contrariedade do termo ficção científica, que forma um oxímoro entre fantasia e razão, o irreal e o real. Entretanto, essas duas posições não se distanciam entre si. Pelo contrário, chegam a um grande nível de relação com troca de fatores, como ocorre com a ciência e a ficção científica.

1.4 Ciência na Ficção Científica

No próprio pensamento científico encontramos elos com a ficção. Podemos avaliar a hipótese, uma afirmação científica não comprovada, como uma ficção. Temos ainda uma das vertentes do raciocínio científico, a proposição, que “é uma afirmação acerca da realidade, que pode ser analisada em termos de verdadeiro ou falso” (PEREIRA JUNIOR; CRUZ; ANDRADE. 2012, p. 35). Outra vertente é a falácia que “são raciocínios incorretos, que aparentam ser corretos, nos quais as premissas e/ou a conclusão podem ser verdadeiras, mas a forma de obtenção da conclusão é incorreta” (PEREIRA JUNIOR; CRUZ; ANDRADE. 2012, p. 36). A falácia, então, é uma ficção contida no raciocínio científico.

Se considerarmos os raciocínios científicos não concluídos ou não aprovados como ficção, se constata como o ficcional se atrela ao pensamento científico. A ciência e suas inovações se dão com esse pensamento especulativo racional, e não apenas, como ressaltam Pereira, Junior, Cruz e Andrade (2013, p. 35) com observações e experimentações.

O fato é que, tanto a ciência como a ficção científica, como apresenta Rodrigues (2011, p. 42), “se constituem como experiências mentais que partem de um ‘E se?’”. Aqui o que está em jogo não é já a verdade científica, mas a metodologia da ciência, o trabalho lógico de dedu-

ção a partir de uma hipótese explicativa e de criação (imaginação e/ou concepção) de uma hipótese explicativa. O ponto é que, como argumenta Fiker (1985, p. 18), “uma história de FC pode servir para ilustrar uma teoria, hipótese ou projeção científica”.

Cabe então ressaltar o valor que o pensamento imaginativo e ficcional exerce no desenvolvimento tecnológico e científico, uma vez que para a criação é necessária uma configuração imaginativa para se elaborar algo. Como argumenta Rodrigues (2011, p. 41): “Ficção científica e ciência funcionam imaginativamente partindo de hipóteses, de um feixe de possibilidades daquilo que poderá vir a ser criado ou verificado”, esbatendo as fronteiras entre o real e o imaginário. E no cinema, a ficção científica se comporta da mesma maneira:

Nos filmes de ficção científica, a linguagem cinematográfica encontra-se com discussões científico-tecnológicas, na construção de narrativas em que o racional e o não racional, o conhecimento científico e o imaginário dialogam entre si (MARTINS, 2013, p. 26).

Julio Verne, como veremos mais a frente, foi um dos precursores da ficção científica, e iniciou suas histórias de formas bastas simples. Relatava viagens ficcionais, com elementos tecnológicos ainda não existentes. Entretanto, Verne não criava tais elementos do vazio, mas examinava várias pesquisas científicas, e as tomava como base. Sua obra mais notável nesse quesito é *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870), em que descreve detalhadamente um submarino, décadas antes de tal máquina ser devidamente finalizada, e em *Da Terra à Lua* (1865), em que relata uma viagem espacial, partindo da Flórida, e em uma nave lançada de um canhão gigante.

2

Observamos, então, dois movimentos de ideias entre a ficção científica e a Ciência: um primeiro movimento consiste numa transição de aspectos da realidade (Ciência), para o imaginário (Ficção científica), em que elementos científicos comprovados são utilizados de forma especulativa ou extrapolada na ficção científica. E o segundo movimento, de forma inversa, transitando do imaginário para a realidade, no qual elementos criados em produções de ficção científica se tornam base para a criação de aparatos reais pela aplicação do conhecimento científico.

Temáticas antes consideradas como ficção científica, hoje são fatos científicos ou são abordados em pesquisas sérias. Como exemplo disso, a inseminação artificial humana, presente

² Deve se salientar como a imaginação e exatidão de Verne em *Da Terra à Lua* influenciaram na modernidade. O ponto em que a nave fora lançada é bem próxima à atual base de lançamento da NASA. A nave de Verne fora feita de alumínio, o mesmo material com quase o mesmo peso da cápsula Apolo da NASA.

na sociedade futurista de Aldous Huxley em *Admirável Mundo Novo* (1932). A clonagem, temática recorrente em produções de ficção científica, é hoje um dos assuntos em pauta da academia científica, sobretudo na biologia molecular e engenharia genética.

E mesmo no já citado *De Volta para o Futuro II* (1989), de Zemeckis, durante os acontecimentos no ano fictício de 2015, são vistos alguns aparatos tecnológicos que comuns hoje em dia, como os filmes 3D, videoconferências, comandos de voz, etc³. Há quem compare *HALL 9000*, o computador de bordo em *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick, ao aplicativo *Siri* da *Apple*. Ou mesmo os *Tricorders*, um dispositivo presente na franquia *Star Trek*, de Gene Roddenberry, aos atuais *smartphones*.⁴

A mais notável tecnologia realizada e originada da ficção científica são os satélites artificiais, preditos anos antes por Arthur C. Clarke em sua ideia de satélite geoestacionário. Nesse movimento de trocas, notamos a presença total do fator tecnológico. Fator esse tão presente no gênero aqui estudado. Essa supremacia da tecnologia na ficção científica é verificada desde o início da criação do gênero, ao qual veremos mais à frente, em que o contexto era de um ápice do desenvolvimento tecno-científico. Porém, como afirma Elsa Rodrigues (2011, p. 40), ficção tecnológica talvez fosse uma melhor definição do que ficção científica, uma vez que são especificamente os produtos da tecnologia que impulsionam o gênero, e não o desenvolvimento científico desses mesmos produtos.

A ficção científica se atualiza concomitantemente ao desenvolvimento dos conceitos e teorias científicas. Como argumenta Ficker (1985, p. 47): “Conforme a realidade tecnológica vai alcançando e/ou obsoletizando as projeções e fantasias da FC, esta vai se sofisticando, com a introdução de novos conceitos como os vôos interestelares pelo hiperespaço, etc..”

A ciência é também um importante fator, obviamente, para destacar uma obra como sendo ficção científica. A verossimilhança científica é essencial, para que a obra não seja considerada antes uma fantasia ou romance espacial, em que os elementos da ficção científica estão presentes, porém não oferecem argumentação suficiente para torna-se possível ou realizável no mundo atual.

As duas maiores categorias da ficção científica estão relacionadas a duas grandes áreas da ciência. A física e ciências naturais, e a ciências humanas e sociais:

Até meados do século XX dominou uma ficção científica naturalista e física, a partir da década de sessenta há o predomínio de uma ficção mais antropológica, sociológica

³ **10 Things 'Back To The Future 2' Got Right About Today's Tech.** Disponível em <<http://www.businessinsider.com/what-back-to-the-future-2-got-right-2013-7#>>. Acessado em 30/10/2014

⁴ **16 Classic Films that Got Future Tech Right.** Disponível em <<http://gizmodo.com/16-classic-films-that-got-future-tech-right-1184346443>>. Acessado em 30/10/2014.

e psicológica, que encontra nas ciências sociais e humanas o seu fundamento. (Rodrigues, 2011, p. 41)

Raul Fiker (1985, p. 17) afirma que a ciência no enredo de ficção científica pode ser tanto uma ciência imaginária ou pseudo-ciência. A primeira se caracterizando como profética ou antecipatória, e a segunda com um vago valor científico. Por isso, uma obra não pode ser classificada como ficção científica apenas por uso de argumentos de cunho científico atuais. A ciência nesse gênero deve ser “extrapolada, estendida além do estado corrente das ciências ou da situação corrente, sob certos aspectos” (ALLEN, 208, p. 225)

1.5 Religião e Ficção Científica

Um importante aspecto da figura humana que adentra inúmeras vertentes, a Religião, pode ser também considerada uma ficção. As passagens, ou estórias de seres ou indivíduos agindo de forma incomum, podem ser vistas como fantasia ou pura mitologia. A religião é uma forma de visualizar o mundo a partir de uma ótica fantástica, milagrosa, e muitas vezes inexplicável para a própria razão humana.

Por vezes, é também vista como um dos maiores condicionantes do comportamento humano. A religião, que usa como maior artifício a fé, influencia consideravelmente um indivíduo a agir de determinadas formas. E para muitos, é algo substancial para se viver bem. Com a definição de Adam podemos ligar a religião com outra vertente da ficção já explorada, a imaginação.

(...) religião é todo exercício humano de transcender e transpor os limites do tempo e do espaço, através da imaginação, na busca de sentido, de valor, de contato, de esperança, para que a vida seja suportável e viável (ADAM, 2012, p. 553).

Mais profundamente, a religião pode ser comparada com uma espécie de fantasia épica, e mesmo como ficção científica, como busca demonstrar Adam. “Os relatos extraordinários que perpassam a Bíblia, de Gênesis até Apocalipse, passando pela Ressurreição de Cristo e sua Ascensão, não seriam, na mesma perspectiva, belos textos de ficção científica?” (ADAM, 2012, p. 556).

Um caso curioso foi relatado pelo jornal *The Christian Post*. A igreja *Revelation* criou um grupo para divulgação e em suas criações constava um sermão bíblico num ambiente futurista, ao estilo de ficção científica. A estória era uma nova versão do livro de Jonas, intitulado *Jonas e a Baleia Espacial*. A iniciativa foi dada para modernizar os contos, e chamar atenção dos mais jovens.

Diferentemente do navio do relato bíblico, que encontrou uma “tempestade violenta” enquanto navegava, o navio [...] encara uma “severa tempestade de asteroides” e, também, uma milícia espacial, que está procurando por Jonas. Para salvar a tripulação da espaçonave [...], Jonas se revela e diz que eles [a tripulação] deveriam ejetá-lo da nave para evitar que fossem destruídos. Após ser lançado no campo de esteroides em uma cápsula espacial, Jonas é resgatado por outra espaçonave – a Baleia USS (Tradução Nossa)”⁵.

Porém, o que aqui buscamos apresentar é se tomamos por base da escolha, ou da recusa, de uma religião a vontade de acreditar, então é por certo que outros rituais ou religiões que não estão em nosso sistema de crenças, serão consideradas por nós como falsas, inverdades, ficcionais. Mas como a religião se liga a ficção científica?

Religião e especulação teológica (como acabamos de ver de raspão no Tomás de Aquino de Boucher) são temas que compõem uma corrente consistente no interior da FC, isto sem falar na proto-FC, ainda mais pródiga nesta temática. Isto se deve em partes às relações (nem sempre pacíficas) que a religião e a ciência têm entre si tradicionalmente, de Galileu a Darwin (FICKER, p. 36, 1985).

Adam (2012, p. 558) aponta que muitas temáticas abordadas em diversos gêneros cinematográficos, e inclusive na ficção científica, são de valores extremamente ligados a religiosidade. Rodrigues (2011, p. 29) afirma que vários autores tentam relacionar religião e ficção científica, e que esta última (a ficção científica) vem tentando substituir a primeira (a religião).⁶

A ficção científica recupera o temor e encantamento religiosos, traduzidos no discurso validado da ciência, projectando noutro espaço e noutro tempo algumas das características das narrativas míticas e místicas. Permite a celebração da ciência e da tecnologia e, ao mesmo tempo, o encontro com a alteridade cósmica. (RODRIGUES, 2011, p. 29)

Ainda segundo Rodrigues (2011, p. 12), tanto a ciência quanto a religião e a ficção dependem da crença para adquirir maior credibilidade a um indivíduo. Todas são formas de sentir maior perante o mundo, prever o futuro e compreender a realidade. *Blade Runner* (1982), *Contato* (1997), *Matrix* (1999) são exemplos de produções que trazem consigo uma temática religiosa. *Stargate* (1994), de Roland Emmerich, usa como impulso para a estória a mitologia egípcia. Assim como Luc Benson, em *O Quinto Elemento* (1997), usa de uma religião que liga os humanos e os Mondoshawan's, em busca da “Luz divina”. *Contato*, de Robert Zemeckis, e

⁵ Unlike the ship in the biblical account, which encountered a "violent storm" while on the water, the vessel in Elevation Church's rendition of the story faces a "severe asteroid storm" as well as the space militia, which is searching for Jonah. In order to spare the crew of the spacecraft on which he was a stowaway, Jonah reveals himself and says they should eject him from the ship to avoid being destroyed. After being shot into the asteroid field in a space capsule, Jonah is beamed aboard another spacecraft – the USS Whale. **Elevation Church Reimagines Story of Jonah as Sci-Fi Epic in Sermon Promo.** Disponível em <<http://www.christianpost.com/news/elevation-church-reimagines-story-of-jonah-as-sci-fi-epic-in-sermon-promo-91469/>>. Acessado em 25/11/2014.

⁶ Entretanto Elsa Rodrigues afirma que tal associação falha, por conta da ausência do *sense of wonder*, o sentimento de admiração, na ficção científica, por ela trazer de forma implícita que o universo pode ser compreendido.

baseado no livro de Carl Sagan, apresenta o clássico debate entre Ciência e Religião, em que a cientista Eleonor Arroway capta sinais vindo da estrela Veja, e após vivenciar uma experiência em uma realidade paralela, mas sem trazer quaisquer evidências empíricas consigo, sente-se incapaz de descrever e convencer a sociedade científica do que viu. Eleonor não consegue explicar a experiência vivida em outra realidade ou planeta com base na razão e, de forma controversa, por ser ateu, apela para fé dos ouvintes.

Piassi (2007, p. 337) divide as leituras sobre esse filme em três vertentes: Conceitual Fenomenológica, Histórico Metodológica e Sócio Política. Nessa última categoria, situa os fatores Financiamento da ciência; Relação ciência-religião, Impactos da descoberta científica. Segundo Piassi (2007, p. 338), a configuração das personagens principais, que formam a clássica estrutura herói e vilão, são dadas a partir da relação ciência e religião.

Temos um herói da ciência e um herói da religião, assim como temos um vilão da ciência e um vilão da religião. O debate entre os dois heróis em torno da questão da verdade e da realidade da ciência e da religião é um dos pontos mais interessantes da obra (PIASSI, 2007, p. 338).

Observemos a polêmica religião fundada por L. Ron Hubbard, que coincidentemente foi escritor de ficção científica. Hubbard, após escrever o *best seller Dianética* (1950), desenvolveu um sistema de crenças, dando origem ao movimento religioso denominado por ele de Cientologia. A influência do gênero aqui estudado é notável na mensagem de Hubbard, sendo ele considerado um profeta pelos praticantes. O conteúdo do sistema de crenças desse movimento é bastante restrito, mas com o advento da internet, muitas informações foram expostas. O mito da criação dessa religião é bastante enigmático, e facilmente comparável a um conto de ficção científica:

(...) cerca de 75 milhões de anos atrás, Xenu, o comandante de uma Confederação Galáctica de 76 planetas, transportou bilhões de seres em aeronaves parecidas com jatos DC-8 para um planeta chamado Teegeeeack (Terra) e os colocou perto de vulcões, onde bombas de hidrogênio explodiam. Tudo que restou dessa tragédia foram os “the-tans” (almas), que passaram a habitar os corpos dos humanos e a trazer diversos problemas espirituais e infelicidade às pessoas.⁷

A cientologia se apresenta como uma religião controversa e, como relata Duarte (2014), suas histórias sem fundamento foram vistas como ficção. Mas, pelo seu caráter ainda hermético, sabemos pouco propriamente sobre a cientologia como religião.

L. Ron Hubbard compreendeu que os ingredientes da ficção científica misturados com uma dose de misticismo, uma porção de psicologia, uma pitada de neologismos, cobertos com a promessa de super-poderes e vida eterna, constituíam uma receita que poderia atrair milhares de fiéis (RODRIGUES, 2011, p. 31).

⁷ Obtido em <http://www2.uol.com.br/sciam/artigos/resenha_de_livros.html>. Visitado em 14/05/2015.

Um exemplo mais complexo encontramos na franquia *Star Wars* de George Lucas. Na saga, os cavaleiros denominados *Jedi* seguem uma detalhada doutrina e um sistema de crenças. Toda a filosofia e práticas desses cavaleiros é apresentada em *O Caminho Jedi*, de Daniel Wallace (2013).

A ordem *Jedi*, uma congregação inserida na franquia, tem como base para sua filosofia e doutrina o chamado *Código Jedi*, que consiste nas seguintes cinco linhas:

Não há emoção, há a paz.
 Não há ignorância, há conhecimento.
 Não há paixão, há serenidade.
 Não há caos, há harmonia.
 Não há morte, há a força.

O código indica como se deve portar um cavaleiro *Jedi*, pregando a prudência nas ações, a busca contínua por conhecimento, o controle dos sentimentos, o desenvolvimento da percepção, e a confiança na energia onipresente, a *Força*. (WALLACE, 2013, p. 07). Há também os três pilares, a *Força*, o *Conhecimento* e a *Autodisciplina*, que “balizam tudo o que fazemos como *Jedi* e reforçam os preceitos do *Código Jedi*” (WALLACE, 2013, p. 22). A *Força* é um elemento de conexão, de unificação do universo (da totalidade das coisas existentes), sendo importante aspecto das crenças *Jedi*. O *Conhecimento* como viés para a manutenção da sabedoria da congregação, e a *Autodisciplina*, para um afiamento do corpo e da mente do *Jedi*.

São essas vertentes que tornam a caracterização do *Jedi* como uma figura dotada de aspectos religiosos. Entretanto, a filosofia da franquia não permaneceu apenas nas mídias. A partir da doutrina dos *Jedi*, se desenvolveu o movimento religioso denominado *Jediísmo*, que pregava as crenças das personagens de *Star Wars*. Após um senso, se comprovou que o *Jediísmo* é a quarta maior religião no Reino Unido. No jornal *Daily Mail* seguiu-se a notícia de que membros do movimento religioso lutavam pelo reconhecimento.⁸ O *Jediísmo* também foi elencado no livro de George D. Chryssides, *Historical Dictionary of New Religious Movements* (2001, p. 186).

Outra produção tão aclamada quanto *Star Wars* são os já citados filmes dos Wachowski, da trilogia *Matrix*. As referências religiosas são fortíssimas em *Matrix*, e são bem expostas por Érico Borgo⁹. A começar pelo personagem Neo, que se revela como o escolhido, um salvador,

⁸ **Jedi Knights demand Britain's fourth largest 'religion' receives recognition.** Disponível em <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-416761/Jedi-Knights-demand-Britains-fourth-largest-religion-receives-recognition.html#ixzz3I867evYm>>. Acessado em 04/11/2014.

⁹ BORGO, Érico. **A religião e a mitologia de Matrix.** 2003. Disponível em <<http://omelete.uol.com.br/cinema/a-religiao-e-a-mitologia-de-imatrix/#.VHCSxvldWX8>>. Acessado em 03/12/2014

um Messias. Uma referência interessante também é notada na nave *Nabucodonosor*, onde se vê a inscrição MARK III n^o11, clara menção ao Evangelho de Marcos 3:11, que conta “E quando os espíritos impuros os viram, se jogavam gritando: Tu és o filho de Deus”. A passagem se torna compreensível uma vez que, no primeiro filme, ao verem as ações de Neo, muitos exclamam repetidamente “Jesus Cristo”, “Cristo”.

Borgo também cita alguns nomes de cunho religioso como *Zion*, referência da terra prometida judia, *Apoc*, de Apocalipse, *Trinity*, de Trindade. *Cypher* se apresenta como um Judas, e *Morpheus* (Lawrence Fishburne) se assemelha a João Batista, por pregar a vinda desse escolhido. Além dessas, outras marcas fortes em *Matrix* advêm do budismo:

Matrix reflete nas telas o *Samsara*, o ciclo budista de morte e renascimento no qual a existência é considerada uma ilusão, palco de sofrimento e a frustração engendrados pela ignorância e pelas emoções conflituosas. Através de meditação, os monges budistas têm como objetivo escapar desse ciclo, atingindo a iluminação, o estado além do sofrimento.¹⁰

A essência de *Matrix* condiz claramente com a crença budista, e nesse contexto Marcos Torrigo (In. Irwin, p.33) afirma que “Para os budistas, o Budismo é um barco que transporta do irreal para o real.”.

Com esses exemplos buscamos apresentar a ligação de como valores religiosos podem se aliar à ficção científica, e como tais valores podem ser apresentados em discursos e produções de ficção científica. Apesar de Dufour (2012) afirmar que a ficção científica é um mundo sem Deus, nos parece que Deus e as demais religiões são fortes fontes de inspiração para o gênero.

Cabe aqui, então, seguirmos para uma explicação que defina claramente o que é ficção científica, e após isso, verificarmos como tal gênero pode ser usado como ferramenta de crítica social

¹⁰ idem

Capítulo 2 – Ficção Científica

Aqui trataremos de apresentar as definições acerca do gênero literário e cinematográfico, Ficção Científica. Abordaremos suas categorias e seu valor como ferramenta de crítica.

2.1 – Subgêneros da máquina criticizadora

A ficção científica como gênero literário se estabeleceu a partir de um longo desenvolvimento de temáticas, até ser reconhecido como um gênero estruturado e complexo.

A princípio, deve-se salientar as obras com temáticas científicas, ou com preocupações com o desenvolvimento da ciência. *Frankenstein* (1816), de Mary Shelley, é o melhor exemplo, tendo em vista ser a autora uma das primeiras a usar a ciência como fator fantástico. Tal fator consiste em utilizar de certos argumentos científicos em práticas ou situações não exploradas ou alcançadas pela ciência de sua época. O período histórico dessa obra, contemporânea a Revolução Industrial, deve ser notado, uma vez que “o surgimento do gênero ficção científica ocorre exatamente com o apogeu da ciência e da tecnologia como esclarecedora da realidade e salvadora da vida” (ADAM, 2012, p. 558). O gênero nasce nesse período histórico, no âmbito do qual a mudança constante é uma regra (RODRIGUES, 2011, p. 27)¹¹. A Revolução Industrial proporcionou uma mudança drástica na sociedade, tanto no consumo, pois, com novas técnicas, maior é a produção, e também no aspecto de conhecimento (plano epistemológico), que também avança nesse período.

Porém, não se pode caracterizar uma obra como ficção científica apenas por tratar da ciência, mas também, e sobretudo, pelo uso imaginativo e fantasioso da conduta científica diante do mundo. Isso pode ser verificado com Edgar Allan Poe (1844)¹², considerado como o percussor da ficção científica, introduzindo a verossimilhança para que seus leitores acreditassem nos elementos de sua obra.¹³

A ascensão da ficção científica se dá no final do século de XIX com o francês Júlio Verne e com o inglês H.G Wells. O primeiro com relatos aventureiros e descrição de máquinas e aparatos futuristas, e o segundo com um conteúdo crítico social. Apesar de haver atrito entre os dois, ambos são considerados os maiores pioneiros do gênero. São marcos de Wells, *A Máquina do Tempo* e *O Homem Invisível*, e de Verne, *20000 Léguas Submarinas* e *Viagem ao Centro da Terra*. Vale lembrar que, em sua época de publicação, tais obras não eram definidas

¹¹ Apesar de que muitas histórias ambientadas no espaço foram escritas ainda no século XVII, logo após as primeiras experiências com lunetas e telescópios, como o livro *The man in the moon*.

¹² O artigo *The Ballon-Hoax*, que relatava uma viagem de balão transatlântica, foi publicado como fato, mas logo se descobriu que era uma farsa. Entretanto, Poe conseguiu persuadir a maiorias dos leitores que se tratava de uma história verdadeira.

¹³ É o que alguns escritores chamam de extrapolação, que é, segundo Rodrigues (2011, p. 42), “um procedimento lógico e linear em que se aceita a realidade presente para a projectar no espaço ou no tempo, imaginando as articulações daí resultantes”.

com o termo ficção científica, pois tal termo não tinha sido inventado. Eram na verdade chamados de romances científicos.¹⁴

Com esses dois percussores do gênero, Júlio Verne e Wells, notamos um estilo diferente de abordagem. Verne, com apreço pelas máquinas e inovações tecnológicas, e Wells apresentando temáticas de cunho social. Nesse contexto, podemos levantar a seguinte questão: como categorizar as obras de um mesmo gênero, mas com diferentes estilos?

Todavia, há uma longa discussão sobre a delimitação do que seria ficção científica. Discussão essa feita por inúmeros estudos acerca desse gênero, e apresentada inclusive por pesquisadores brasileiros, como Raul Fiker (1985) e Bráulio Tavares (1992). David Allen caracteriza a ficção científica da seguinte forma:

Subgênero da ficção em prosa que é distinguido de outros tipos de ficção pela presença de uma extrapolação dos efeitos humanos de uma ciência extrapolada, definida em termos gerais, assim como pela presença de “engenhos” produzidos pela tecnologia resultantes de ciências extrapoladas (ALLEN, 1976, p. 229).

Dessa definição, podemos inferir não só uma ciência fantasiosa (ou extrapolada) das áreas da exatas e naturais, mas também as ciências humanas e sociais. A extrapolação das ciências nessas obras é geralmente representada por conflitos sociais inexistentes em nossa realidade (como veremos mais a frente em *Distrito 9*), ou, então, em engenhos tecnológicos também inexistentes (como os carros voadores e outros apetrechos em *De Volta para o Futuro II*). Como foi dito anteriormente, a ciência desconhecida (*cenário científico possível/concebível no futuro*) é fundamental no gênero, mas anda de mãos dadas com o conhecimento já obtido (*cenário científico atual/presente*). A ficção científica empresta ideias para a ciência, e a ciência fornece as ferramentas para a edificar as ideias da ficção científica.

Havendo então uma diversidade de como a ciência é utilizada, David Allen também divide a ficção científica em quatro categorias que se articulam basicamente dessa forma:

- *Ficção Científica Hard*: centra na exploração de temáticas das ciências exatas e naturais, e seus engenhos ou frutos tecnológicos. Sejam essas histórias de engenhos extrapolativos ou especulativos.
- *Ficção Científica Soft*: trabalha com temáticas das ciências humanas, das áreas de conhecimento da Sociologia, Antropologia, Ciências Políticas, etc.

¹⁴ O termo *ficção científica* (*Science Fiction*) só fora introduzido pelo editor de revistas Hugo Gernsback, após usar também o termo *Cientificção* (*Scientifiction*) na revista *Amazing Stories*.

- *Fantasia Científica*: histórias com universos de leis próprias, propondo que tais leis possuem origens diferentes das nossas. Entretanto tais leis devem ter uma exploração mínima direta.¹⁵
- *Fantasia*: Se assemelha com a categoria anterior, porém, as leis do universo dessas histórias ficam subentendidas, sem grandes explicações.

A fantasia científica, como apresenta Rodrigues (2011, p. 39), é a consequência de obras em que o aspecto inovador que as definem como ficção científica não seguem as leis ou os métodos científicos. Suvin (1979, *apud* Rodrigues, 2011) critica esse subgênero como vulgar e sem rigor. Também há debates sobre a inclusão da Fantasia no meio da ficção científica, pois os fenômenos e elementos desse gênero não seriam cientificamente explicados.

Há ainda outros subgêneros que Piassi articula em sua tese. Um desses subgêneros é o *Space Opera*, que designa uma história “que se utiliza do repertório da ficção científica apenas como roupagem para contar histórias de aventuras divertidas e ingênuas” (PIASSI, 2007, p. 110).

As outras subcategorias são as *Distopias* e a *Cyberpunk*.

A primeira, busca comumente representar sociedades futurísticas que vivem sob regimes totalitários, como em *1984* de George Orwell, ou o romance gráfico *V for Vendetta* de Alan Moore. A segunda se apresenta como uma variante da primeira.

O *cyberpunk* é uma ficção distópica, em geral ambientada em cidades futuristas ultra-sofisticadas, mas ao mesmo tempo decadentes e com um caráter de exclusão e tensão social extremamente acentuados. Nessas histórias o Estado é uma entidade difusa, geralmente associada a grandes corporações ou ao domínio das máquinas sobre a humanidade (PIASSI, 2007, p. 116).

O *cyberpunk* se caracteriza por apresentar a relação homem-máquina. Os cenários dessas histórias apresentam altas tecnologias e a cibernética, em disparidade com uma ordem social difusa. É o que ocorre em *Matrix*, em um futuro dominado pelas máquinas, em que o único foco social humano é a cidade de *Zion*.

Os chamados *disaster movies*, os filmes-catástrofes, podem caber aqui como um subgênero. São filmes apocalípticos, que, como sugere, ambientam o clímax de um momento desastroso para a humanidade. É o que se apresenta em filmes como *Impacto Profundo* (1998) e *2012* (2009).

¹⁵ Allen (1976, p. 21) chega a dividir essa categoria em duas partes. A Fantasia Científica Alternativa, onde as leis naturais são divergentes das nossas, como leis da magia, etc. E a Fantasia Contra-científica, que usa conteúdo científico incorreto e ultrapassado.

Agora, cabe saber como esses subgêneros se apresentam na forma cinematográfica. Após o fenômeno que foi *Star Wars* (1977), o gênero da ficção científica se mostrou como um dos mais rentáveis para a máquina de entretenimento de *Hollywood*. Nesse sentido, os anos 80 são os mais notáveis no que diz respeito ao cinema e ficção científica. Uma série de filmes foram bem recebidos nas bilheteiras, como *De Volta para o futuro* (1985), *Alien 2: O Resgate* (1986), *ET* (1982), *O Império Contra-Ataca* (1980), *Exterminador do Futuro* (1984), entre outros.

Efetivamente, é na forma cinematográfica que a ficção científica se afirma de modo global, alcançando audiências que não conseguira cativar através de outros meios e formas de difusão. O cinema é o medium que transforma a ficção científica num fenômeno cultural global e de massas (RODRIGUES, 2013, p 86).

Porém, além da produção cinematográfica de ficção científica, há uma relação teórica entre esses dois objetos. Cinema e Ficção científica. Como relata Rodrigues (RODRIGUES, 2013, p. 85), há uma série de características semelhantes, como ambos terem seu impulso mediante o avanço técnico-científico do final do século XIX. Os dois são produtos que a então sociedade industrial carecia.

Tanto o cinema como a ficção científica tentam apresentar uma realidade, que mesmo aprofundada, não emite todos os detalhes da verdadeira realidade. Entretanto, podem eles ser também uma válvula de escape desse realismo, “fornecendo satisfação da necessidade de ultrapassar os limites do real” (RODRIGUES, 2013, p. 85).

A verdade é que, citando Barry Keith Grant (1999)¹⁶, Rodrigues mostra que o próprio cinema é ficção científica. Uma máquina tecnológica fabricada a partir do conhecimento científico, com a função de produzir ficções, a ciência que “ficcionaliza”. A relação se torna mais notável ao evidenciar que o desenvolvimento tecnológico em efeitos especiais se enfatizou com o crescimento desse gênero.

Enquanto a ficção científica descreve novos mundos e possíveis realidades, o cinema torna tais descrições e possibilidades plausíveis apresentando-as na grande tela. O que explica a recorrente associação entre ficção científica e efeitos especiais, como se um necessitasse do outro. E claramente muitos filmes desse gênero são lembrando por efeitos surpreendentes para cada época, como é o caso de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), *Star Wars* (1977), *Blade Runner* (1982), *Matrix* (1999), *Avatar* (2009) e *Interestelar* (2014).

Tal fato acabou gerando uma depreciação do gênero na contemporaneidade, no âmbito da qual ficção científica virou sinônimo de espetáculos de efeitos especiais, e não de uma

¹⁶ Sensuous Elaboration: Reason and the Visible in the Science-Fiction Film, in Kuhn, 1999. p. 21.

narrativa complexa e imprevisível, como costumava ser. Mais do que o uso exagerado de imagens computadorizadas, houve um decaimento criativo para histórias de ficção científica, em que filmes do gênero não parecem mais ter nada a dizer do mundo.

Atualmente vemos uma enxurrada de filmes de ficção científica puramente comerciais, como é caso dos filmes de super-heróis do *Universo Marvel*. Todos os títulos da *Marvel* foram bem recebidos em termos de bilheteria, como *Os Vingadores* (2012), *A trilogia do Homem de Ferro* (2008-2013), e *Os Vingadores: A era de Ultron* (2015). Todos eles extremamente repletos de efeitos especiais.

Entretanto, a ficção científica sempre se mostrou como um palco para críticas dos mais diversos assuntos. A ficção científica *Soft*, o *cyberpunk* e a *distopia* se destacam em enredos de conteúdo crítico-social.

Filmes clássicos, baseados em obras literárias, como *Fahrenheit 451* e *1984* são distopias que retratam sociedades abaladas por alguma anomalia que interfere na estrutura social normativa.

Distopia, como o termo sugere, é o inverso da *Utopia*. O primeiro retrata um ambiente assolado por inúmeras deficiências, geralmente causadas pelo Estado ou o governo vigente, enquanto o segundo demonstra uma sociedade perfeita. No âmbito literário, Meireles (2008, p. 66) chama atenção, afirmando que:

Enquanto as utopias satirizam características específicas de suas sociedades, as distopias podem ser lidas, em nosso ponto de vista, como sátiras de características específicas de sociedades utópicas. Nesse sentido, as distinções entre utopias e distopias dependem meramente do ponto de vista. De fato, pode ser dito que as distopias destacam elementos que nas utopias aparecem como pano de fundo (MEIRELES, 2008, p. 66).

A utopia de Platão inaugurou nesse estilo literário o completo uso da razão em todas as instâncias da sociedade. A utopia de Platão seria, em termos básicos, o protótipo do estado totalitário, explorado mais tarde entre outros romances distópicos (MEIRELAS, 2008, p. 66).

É válido ressaltar a ironia presente na obra *1984*, de George Orwell, representando de forma crítica uma sociedade comunista. Uma obra distópica recriando de forma brutal um sistema [*tido pelos desacreditores do marxismos como*] utópico, desenhando por Karl Marx.

No âmbito da FC propriamente dita, as utopias e distopias se referem frequentemente ao destino do desenvolvimento tecnológico: as primeiras em termos de progresso e harmonia com as máquinas, que satisfariam as necessidades do homem, liberando-o da carga do trabalho; as segundas tratando do descontrole tecnológico, da catástrofe ecológica, do domínio da máquina sobre o homem (FICKER, 1985, p. 53).

O cinema de ficção científica da década de 50, produtor assim rotulados de filmes B, traziam temáticas satirizando a Guerra Fria ou temor perante uma guerra nuclear. Na sátira, um

dos melhores exemplos, é *Dr. Strangelove or: how I learned to stop worrying and love the bomb* (1963) de Stanley Kubrick. O filme satiriza o jogo político e militar em meio a um iminente ataque nuclear.

A ficção científica como ferramenta de crítica foi inaugurada juntamente com o gênero. Mary Shelley com *Frankenstein* (1818) alerta para o desenvolvimento científico, e logo depois H.G Wells, com *A Guerra dos Mundos*, critica o imperialismo britânico com uma invasão marciana. *A Máquina do Tempo*, do mesmo autor, cria uma sociedade futurista que reflete a discrepância social inglesa, logicamente sob um tom crítico.

Obras pós-apocalípticas, que comumente tem como consequência uma distopia, costumam levantar questões sobre a condição humana e relações de poder, ou mesmo a ausência de poder. É o caso da série *The Walking Dead*, originada da novela gráfica homônima de Robert Kirkman. A obra retrata um mundo dominado por mortos-vivos. Ou mesmo o estado anárquico em *Mad Max* (1979-2015), de George Miller.

O que está em caso é a preocupação de realizadores de filmes e livros de ficção científica em analisar e julgar variados assuntos, principalmente questões sociais, em uma ótica futurista ou distópica de forma crítica. Mais à frente iremos analisar uma obra específica e suas problemáticas levantadas ou inferidas.

São exemplos de filmes que apresentam críticas sobre uma roupagem de ficção científica:

Avatar (2009). O filme apresenta uma lua, *Pandora*, predominada por um ambiente florestal exótico. Em *Pandora* vivem os *Na'vi*, nativos que possuem uma relação profunda e intrínseca com a natureza, tanto com as plantas como com os animais. Os humanos se apresentam na trama de uma forma incomum, sendo os invasores e não os invadidos, como sempre se representou em obras do tipo. O que se estabelece na trama é uma destruição ambiental humana ao habitat dos *Na'vi*, gerando situações de conflitos intensos entre as duas espécies. Essa problemática é uma clara referência aos atuais problemas de preservação ambiental em inúmeros países, inclusive o Brasil. O filme também se apresenta como uma crítica ao colonialismo, uma vez que representa a chegada de indivíduos subjugando outros em seu habitat.

Brazil (1985). O longa retrata uma sociedade extremamente marcada pela burocracia, que obteve ascensão por via dos costumes e valores modernos, sob a música tema *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, em performance inglesa. Alguns acreditam que o filme é uma crítica ao então Brasil, que vivia sob a Ditadura Militar, enquanto outros afirmam que o nome do filme deriva da ilha mítica *Hy Brazil*. A primeira teoria é mais aceita pelos cinéfilos brasileiros, uma

vez que no filme são retratados casos de desaparecimento, e em que documentos são mais importantes que a vida humana.

Planeta dos Macacos (1968). O filme apresenta uma dicotomia invertida entre os primatas, em que os homens são subjugados pelos macacos. Essa inversão se tornou clássica na ficção científica, por deixar evidente as patologias do ser humano. No filme, a sociedade dos macacos é marcadamente dividida por cada espécie, os chimpanzés como cientistas, os gorilas como soldados e os orangotangos como religiosos. No longa, fica explícito a oposição entre ciência e religião nessa sociedade, os defensores da fé buscam omitir o passado, quando os humanos os dominavam. Ao final da trama, fica certo para o protagonista que onde ela estava se tratava do planeta Terra, com uma das mais clássicas cenas do cinema, e considerada uma forte crítica a Guerra Fria. A parte superior da Estátua da Liberdade, afundada na areia em uma praia.

WALL-E (2008). Esse filme de animação nos mostra um planeta Terra onde os humanos já não vivem mais. O único ser ainda no planeta é o pequeno robô *Wall-e*, que mesmo sozinho continua a efetuar a sua função programada, a coleta de lixo. Apesar de ser uma máquina, *Wall-e* demonstra possuir sentimentos, e isso se evidencia quando a personagem encontra uma pequena planta. O fato gera espanto para ele. A Terra virou um depósito de lixo, sem nenhum sinal de vida humana ou animal. O cenário é tomado por cores quentes, revelando a escassez que abate o planeta. Os humanos saíram da Terra, e vivem em uma nave que reflete o espaço urbano tecnológico e capitalista, com inúmeros anúncios e propagandas. Todos são obesos pela falta de exercícios, e esperam a gerações que a Terra possa voltar a ser habitável. O filme apresenta o temor da aniquilação da natureza pelo ser humano (consumista) e crítica em parte o sedentarismo, que tem como consequência inúmeras doenças.

Gattaca (1997). A obra apresenta um futuro em que a maioria das pessoas são elaboradas geneticamente nos laboratórios. Pais escolhem o gênero biológico, cor de pele, cor dos olhos e do cabelo, e predisposições físicas. Com isso, a sociedade formou uma nova divisão que distingue aqueles que nasceram naturalmente daqueles que foram geneticamente processados. Os Válidos, desenhados nos laboratórios, são tidos como superiores e conseguem os melhores espaços de trabalho. Os Inválidos, concebidos de forma natural, ficam com os empregos mais baixos. O filme representa um Inválido, que sonha em ser astronauta, e com ajuda de um Válido paraplégico, se disfarça como um geneticamente modificado para alcançar seu sonho. O longa é uma clara crítica a eugenia, e apresenta a conjectura social que se formaria diante dessa inovação científica.

Mad Max: Fury Road (2015). Em um mundo pós apocalíptico, se estabeleceu um regime sem ordem e lei. Todos se dividiram em gangues em busca de água, combustível e outros bens que se tornaram raros. O clima do planeta se resume agora em um clima desértico, como provável consequência de uma guerra por água e petróleo. Claramente, a obra chama atenção para o consumo inconsciente dos bens naturais, e para a ausência do poder burocrático.

Matrix (1999). A obra dos Wachowski põe em cheque o atual estado da sociedade mediante a crescente digitalização dos espaços e a virtualização das relações. Propondo que a realidade em que vivemos seja um falso universo, o filme, além do caráter de crítica, influencia o espectador ao questionamento do que é real e o que não é real.

The Hitchhiker's Guide to the Galaxy (2005). Baseado na obra homônima de Douglas Adams e suas sequências, a obra mistura comédia, fantasia e pseudociência. O filme que consegue captar o humor dos livros, também se mostra eficiente, apresentando críticas a religião, a burocracia e até a ciência.

Esses poucos exemplos são o suficiente para comprovarem duas afirmações de Éric Dufour em *Le Cinéma de Science-fiction*. A primeira de que “a Ficção Científica é por excelência o lugar da crítica social e política.” (2012, p. 157). E alguns desses casos se tratam de cenário distópicos, comprova também que “A distopia é unilateralmente crítica, no sentido em que nada propõe de positivo, nenhum mundo melhor, antes descrevendo, de maneira completamente pessimista, uma sociedade de valor somente negativo” (DUFOUR, 2012, p. 173).

Diante disso, podemos avaliar o gênero da distopia dentro da ficção científica de forma categórica, elaborando então subgêneros do estilo distópico:

Distopia social/estatal: Aquela em que o governo atua como controladora da população, ganhando assim um aspecto totalitário. Seja através da opressão por agentes do estado como em *Fahrenheit 451 (1966)*, *1984 (1984)*, *The Hunger Games (2012)*, pelo controle psico/químico apresentado em *THX 1138 (1971)* e *Equilibrium (2002)*, pelo sistema burocrático como *Brazil (1985)*, *Idiocracy (2006)* ou pela violência como em *Laranja Mecânica (1971)* e *Uma noite de crime (2013)*.

Distopia Pós-apocalíptica: Na qual uma realidade difusa se desenvolve após uma devastação, seja natural ou de origem humana. Esses espaços dão origem a novas sociedades, sistemas e mesmo evolução biológica. São exemplos *Mad Max (2015)*, *Wall-e (2009)*, *Planeta dos Macacos (1968)*, *Matrix (1999)*, *Expresso do Amanhã (2013)* e também *Jogos Vorazes (2012)*.

Distopia Tecnológica: No qual a sociedade se subjugava pelo avanço tecnológico produzido por ela mesma. É o caso de *Matrix*, *Metrópolis* (1927), *Blade Runner* (1982), *Exterminador do Futuro* (1984).

Vale salientar que há uma forma básica de construção de narrativa ao tentar estabelecer uma crítica no gênero da ficção científica. Essa forma composta de duas perspectivas antagônicas, que é usada por H.G Wells em *A Máquina do Tempo* e também por Lobato em *O Presidente Negro*. É a divisão básica de duas partes opostas que tem como função evidenciar as diferenças entre si próprias. No caso de Wells é a divisão da raça humana em *Elóis* e *Morlocks*, e com Lobato a separação entre os pedestres e os rodantes.

Essa expressão narrativa de divisão social será voltada mais a frente, quando estivermos tratando do longa *Distrito 9*. Porém, antes de adentrarmos ao filme, se mostra necessário uma visão sobre o cinema africano, tendo em vista que o diretor do longa que analisaremos é Blomkamp, um sul-africano. Como se trata de uma obra de ficção científica, veremos também como esse gênero atua no espaço africano e como o negro se insere em algumas obras.

Capítulo 3 – O Cinema Africano e a Ficção Científica

Trataremos a seguir uma breve apresentação acerca do surgimento do cinema africano, e sua relação com a questão da identidade. Assim como, analisaremos como a ficção científica se comportou mediante a africanidade e o sujeito negro.

3.1 O cinema africano e a questão identidade

A busca por uma concepção de identidade vem se tornando algo comum na contemporaneidade, e em inúmeras pesquisas do campo social e das humanidades. A autoafirmação (ou a concepção empírica de identidade) vem sendo concebida de forma ainda mais importante para os mais diversos grupos e indivíduos. Sejam por questões étnicas, culturais, religiosas ou de gênero, a busca pela identidade se configura pela aceitação de “quem eu sou”, “de onde eu venho” e “assim (ou esse) sou eu”, etc.

Em um contexto de discussão cultural, Silva e Onofre (2008, p. 02) definem a identidade cultural como um conjunto de discursos e práticas (hábitos ou padrões de comportamento e ações coletivos e significados) que uma sociedade produz sobre si mesma, sendo aquilo que ela mostra como ela mesma. Nação é um conceito de identidade criado por membros de uma comunidade que enxergam semelhanças e uma ligação com demais grupos, formando então o significado para o dito termo.

A grande maioria dos países africanos, no período pós-colonial, sentiram uma necessidade de estabelecer as suas identidades a partir de seus próprios valores. Essa busca identitária se refletiu de várias formas, principalmente na literatura e, por conseguinte, no próprio cinema.

Iremos apresentar aqui o modo pelo qual o cinema africano, em especial nos anos 50, 60 e 70, se desenvolveu a partir de questões de identidade. O cinema se mostra como um dos melhores meios de apresentação e representação de valores, sejam eles de um pequeno grupo ou mesmo um país, pois, como relata Bamba (In Machado Jr.; Soares.; Araújo.; 2006, p. 136), “[...] antes de ser visto como um difusor de diversidade cultural, o cinema serve, entre outros propósitos, para consolidar a imagem que cada nação tem de si mesmo.”

Analisaremos, então, uma produção específica do cineasta sul-africano Neil Blomkamp, *Distrito 9*, e como ele articula uma nova configuração do *Apartheid* em uma ficção científica brilhante, do tipo *Soft*, ou seja, aquela veiculada a questões sociais, históricas e antropológicas.

É reconhecido que o cinema africano nasce com o curta metragem de 21 minutos dos senegaleses Mamadou Sarr e Paulin Vyera, intitulado “*Afrique-sur-Seine*”, tematizando a vida dos africanos em Paris. O filme foi realizado em 1955, e marca o início da cinematografia africana, da chamada Era Colonial, em que a maioria dos filmes eram recheados de estereótipos da época. Na Era Colonial, em outras palavras, o negro africano parecia estar satisfeito com sua condição. Era um cinema deformador que representava os imaginários racista de seu tempo. (BAMBA, 2006, p. 136). “*Afrique-sur-Seine*” (África sobre o Sena) foi inteiramente gravado

em Paris, pois a maioria dos filmes de sua época, “além de gerar desconfiança nos recentes governos instalados, resultou em produções originais e autorais, obrigando cineastas locais a buscar locações diferentes de suas regiões e até mesmo fora do continente” (MARTINS; CUNHA, 2013, p. 32)

Não à toa que, por conta desse contexto, como argumenta Bamba (2006, p. 136), “[...] as origens remotas do cinema africano [...] estão fortemente imbricadas com a vontade de superação da filmografia colonial francesa.” Essa filmografia se caracterizou, em linhas gerais, por apresentar um cinema deturpado, retratando a suposta posição de inferioridade africana, uma África pintada em traços compromissados com a visão de dominação. Mas, além disso, o cinema africano surge como uma forma de mostrar para o mundo a verdadeira África, as suas múltiplas faces, e suas cicatrizes adquiridas ao longo do extenso período de exploração e colonização ocidental. Um cinema caracterizado pela “necessidade de construção e de afirmação de autorrepresentações, o que significaria a reconquista e a descolonização das imagens da África” (CESAR, 2013, p. 141).

As cinematografias africanas são contemporâneas dos períodos das independências dos países africanos, o que faz delas as mais jovens das cinematografias do mundo. Na África o cinema se construiu como uma luta pelo direito de imagem, isto é, uma forma de autodeterminação pela imagem (BAMBA, In Machado Jr.; Soares.; Araújo.; 2006, p. 137).

Entretanto, o primeiro filme a ganhar notoriedade mundial foi “*A Negra de*”, de Ousmane Sembène, o chamado pai do cinema da África. Sembène, escritor senegalês, realizou mais de dez filmes, entre eles *Mandabi* (1968), *Xala* (1975) e *Camp Thiaroye* (1988). Este último relatando as experiências de soldados senegaleses recém chegados da Segunda Guerra, orgulhosos das batalhas e que logo se iludem com a realidade ainda estática de seu país. É de Sembène também o primeiro filme gravado em solo africano, *Borom Sarret* (1962).

Foi também Sembène quem denunciou, de maneira mais enfática, a imagem dos africanos construída por aqueles que detinham, até então, o monopólio da produção audiovisual na África: os cineastas e etnólogos da metrópole (CESAR, In Courseil; Lira; 2013, p. 141).

Então é evidente a ligação que se estabelece entre cinema, imagem e identidade, principalmente no que diz respeito aos países africanos, que necessitavam transpor seus hábitos e práticas e sua realidade para o mundo, ou seja, afirmar sua identidade. Principalmente por esse continente ainda estar em um estágio de construção de pensamento nacional, e o cinema se apresentar como um mecanismo para estabelecer tal pensamento. Logo, se estabelece em África a relação cinema-nação-identidade.

E o cinema foi um dos meios para apresentar a auto representação desses países africanos, e um meio de pôr abaixo as visões deturpadas antes postas pelas demais produções europeias.

Escritores africanos defenderam a tese de que a rejeição à visão ocidental de filmes sobre a África motivou a produção cinematográfica regional, uma vez que a conjuntura de lutas pela independência fortaleceu as identidades locais (MARTINS; CUNHA, 2013, p. 31).

Sendo um cinema que encara, segundo Deleuze (1990, p. 264), “um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado pelas histórias vindas de fora, mas também colonizado por seus próprios mitos vindos das entidades impessoais a serviço do colonizador” (*apud* CESAR, In Courseil; Lira; 2013). Nesse sentido, o cinema africano aparece também como uma ferramenta de denúncia às antigas nações colonizadoras.

É o que faz Sembène ao satirizar *De Gaulle em Emitai*, *Deus do trovão*, entre outros inúmeros títulos anticolonialistas como *As estátuas também morrem* (1953) de Alain Resnais e Chris Marker, *África 50*, de René Vautier. São muitos também os filmes que relatam o envolvimento de indivíduos africanos a fatos europeus, principalmente as guerras, como acontece com *Cabascabo* (1969) de Oumarou Ganda, encenando o retorno de um soldado africano após prestar serviço a França na Indochina, e o filme *Camp Thiaroye* (1988) de Ousmane Sembène, relatando a volta de um batalhão senegalês após lutar na Segunda Guerra Mundial. Em ambos os casos, indivíduos africanos vão lutar em conflitos europeus. E os dois filmes retratam a volta desses soldados depois da guerra.

Bamako (2006), de Abderrahmane Sissako, retratando um confronto entre a sociedade civil africana e as instituições financeiras, FMI e o Banco Mundial. O processo ocorre em uma praça, deixando exposto o contraste entre as duas partes que se confrontam. Sissako afirma que “Fala-se muito da África e ela fala muito pouco de si mesma”, demonstrando a ainda vigente necessidade de autorrepresentação no cinema africano (CESAR, In Courseil; Lira; 2013, p. 152).

Os temas políticos e sociais abordados nos filmes africanos de hoje e de ontem estão aí também para lembrar que os cineastas africanos continuam engajados numa estética do cinema de urgência (BAMBA, In Machado Jr.; Soares.; Araújo.; 2006, p. 138).

Tendo essa característica se mantido, cabe alertar que o meio século da história do cinema africano é também marcado por poucos recursos de produção. O contexto econômico do continente era ainda desestabilizado em decorrência das independências e conflitos, e sendo um cinema, uma máquina também de entretenimento que consome em demasia, fica entendido não só porque o cinema africano tardou em sua origem e também em desenvolvimento técnico.

Porém, o cinema africano, como já explicamos, surge com uma grande função. Representar a realidade do espaço africano, e das figuras que compõem esses espaços, e cabe entender o valor que tais representações possuem.

Para Gardies, as modalidades de representação do espaço africano na tela acabam por simbolizar todo um movimento de emancipação e de re-apropriação territorial decorrente das independências. Por outro lado os modos de figuração do espaço africano denunciam a própria dificuldade que há de apreender as escassas produções cinematográficas africanas a partir do parâmetro de nação (BAMBA, In Machado Jr.; Soares.; Araújo.; 2006, p. 137).

Mostrar-se como uma cultura forte e viva é um dos objetivos do cinema em relação a África. Não só exibir-se para os africanos, como para os estrangeiros, em especial aqueles descendentes da Diáspora. Não à toa que, como relata Bamba (2006, p. 139), o *Festival de Cinema Panafricano de Salvador* ambiciona justamente ligar a população negra soteropolitana aos aspectos culturais africanos com o intermédio das produções cinematográficas. E o contato com tais manifestações artísticas desencadeia uma reconstrução de identidade por cada indivíduo.

É neste sentido que o Panafricano toma os aspectos de uma mediação cultural em que a experiência de re-identificação simbólica com as culturas africanas opera-se pelo contato com as representações cinematográficas que destacam a presença da herança cultural negra na tela (BAMBA, 2006, p. 139).

A verdade é que o cinema se mostra como uma ferramenta cada vez mais usada e ligada as várias formas de organizações sociais. Em um contexto cultural, Andrade (2012, p. 2) afirma que a sétima arte está profundamente ligada na formação cultural de uma dada sociedade, logo que insere valores da realidade e mitologias presentes em sua narrativa. Aqui Andrade fala em uma perspectiva histórica, debatendo o valor das filmografias como fonte histórica em África. Sendo assim, também afirma que no contexto africano “a ligação do cinema e a construção de uma identidade nacional esta além das fronteiras determinadas pelo imperialismo ocidental, mas também na base de seus mitos passados pela tradição oral, servindo assim como fonte de seu desenvolvimento ” (ANDRADE, 2012, p. 2).

O cinema então vem apresentando também como ferramenta de estudo para as mais diversas temáticas no contexto africano. Vale notar que no período pós-colonial, as produções africanas são feitas por africanos, sendo então ainda mais confiáveis para pesquisas sobre África, uma vez que não são obras de visão distorcidas produzidas por uma vertente eurocêntrica.

Em suma, cabe procurar entender o que uma obra cinematográfica nos tem a dizer, em seus inúmeros sentidos e símbolos que ela apresenta. Cada imagem, cada palavra e cada som

nos chega de forma codificada e cabe a nós mesmos efetuar a análise de tais sentidos e tais símbolos. E mais profundamente, entender o que a cinematografia africana tem a dizer ao mundo, após séculos de subjugação europeia. Identidades, culturas, religiões, história e etc. são aspectos aprofundados pelo cinema africano.

Porém, como a cinematografia africana encontrou definitivamente seu espaço em um dos gêneros mais comerciais da história do cinema, a ficção científica, e como o/a negro/a encontrou lugar nesse ramo?

3.2 A Ficção Científica e o afrofuturismo

A África vem se mostrando como um cenário rico no que diz respeito a ficção científica. Um dos maiores expoentes de uma Afro-ficção científica surgiu ainda no século passado. O afrofuturismo é uma manifestação e compreensão estética que combina elementos afrocêntricos, cultura popular e a percepção da projeção do negro em um tempo futuro, considerando seus aspectos culturais. Em outras palavras, essa filosofia analisa valores culturais africanos em um contexto de ficção científica.

Mark Dery cunhou o termo "afrofuturismo", em 1993, e durante a década de 1990, Alondra Nelson começou a moldar uma série de discussões que desenvolve a aplicação e entendimento sobre o conceito. O Afrofuturismo surgiu como um termo de conveniência para descrever a análise, crítica e produção cultural que aborda as interseções entre raça e tecnologia, escreveu ela. Nem um mantra, nem um movimento, o afrofuturismo é uma perspectiva crítica que se abre inquirido sobre as muitas sobreposições entre tecno e histórias da diáspora negra.¹⁷

Portanto, o afrofuturismo se estende em diversos meios de expressão artística, desde música, literatura e no cinema, produzindo e analisando obras sob a perspectiva afrofuturista, sendo “identificada nas práticas artísticas, científicas e espirituais de toda a diáspora africana.”¹⁸ Essa estética vem se tornando assunto recorrente nessa geração cada vez mais digitalizada.

O afrofuturismo se apresenta como uma nova forma de interpretação das produções ocidentais. Na literatura de ficção científica, essa nova ressignificação conferiu um novo sentido a alguns aspectos comuns do gênero. Thiago Leite, baseado no livro *Afrofuturism: The World of Black Sci Fi and Fantasy Culture* de Ytasha Womack, apresenta alguns exemplos¹⁹, como as histórias sobre invasão e abdução alienígena, que foram reinterpretadas como o avanço do colonialismo europeu. Os robôs, cujo termo remonta com o mesmo significado de escravo,

¹⁷ Obtido em <<http://www.culturalfront.org/2012/04/notebook-on-afrofuturism.html>>. Acesso em 07/03/2015.

¹⁸ Obtido em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Afrofuturism>>. Acesso em 07/03/2015.

¹⁹ LEITE, Thiago. **Releituras afrofuturistas da Ficção Científica**. Disponível em <<http://teianeuronial.com/releituras-afrofuturistas-da-ficcao-cientifica/>>. Acesso em 07/03/2015.

são figuras recorrentes da ficção científica, e que também buscam mostrar sua humanidade ou tentam ser humanos. De forma semelhante se dão os afrodescendentes, que ainda sentem as marcas da escravidão e que lutam pela igualdade nos diversos aspectos sócio-políticos. A revolta das máquinas como em *Matrix*, e *O Exterminador do Futuro*, sob a perspectiva afrofuturista, é vista como um levante dos escravizados, uma metáfora ao Quilombo dos Palmares.

A revolta das máquinas em *Matrix* e *O Exterminador do Futuro* é uma alegoria do levante de escravos contra os portadores do látigo. O Quilombo dos Palmares é uma sociedade de robôs libertos que provaram sua humanidade.²⁰

Essa releitura de inúmeras obras com o afrofuturismo, além de enriquecer o valor teórico das produções, sejam elas cinematográficas, literárias ou musicais, acaba também modificando o *status quo* de ser negro, fornecendo uma nova visão da africanidade nas diversas mídias.

A ligação aqui feita do cinema africano para o Afrofuturismo é que ambas surgem para preencher espaços no que diz respeito a uma concepção de identidade cultural ou coletiva. O cinema no continente africano, como aqui vimos, surge para confrontar o imaginário exótico e dominador, e conferir sentido ao ser e estar africano no mundo. O Afrofuturismo, como um movimento estético, confere ao negro um lugar especial em um gênero específico, a ficção científica.

Um curta-metragem notável do afrofuturismo é *Pumzi* (2009), que em *suaili* significa respiração, dirigido e escrito pela nigeriana Wanuri Kahiu. O curta apresenta uma sociedade pós-apocalíptica, em que uma comunidade subterrânea abriga sobreviventes do leste africano após uma guerra pela água. O filme foi bem recebido no *Festival de Sundance*, onde foi exibido, e conta com um elenco composto por sua maioria de atores negros. Algo que não ocorre em *Distrito 9*, como veremos mais à frente.

Como vimos anteriormente, a ficção científica surge em um espaço burguês europeu dos brancos, então é clara a importância de lutar pelo espaço dos afrodescendentes em obras desse gênero. E não só isso, mas que esses lugares ocupados pelos afrodescendentes sejam diversificados, pois na ficção científica, como aponta Silva (2011, p. 22), “os afro-americanos ainda se assemelham a outros grupos sociais no que se refere à ameaça da segregação, perseguição e eliminação pelo poder dominante.”

[...] a ficção científica tem abordado as formas xenofóbicas contemporâneas, assinalando que alguns grupos podem ser compreendidos como seres que perderam a humanidade ou que nunca foram humanos (BICCA; WORTMANN, 2013, p. 369).

²⁰ *idem*

Silva afirma também que existem duas vias pela qual a negritude segue na ficção científica. Uma primeira que analisa as obras que denunciam a segregação do negro no meio social. E a segunda via, com histórias que buscam apresentar uma sociedade como uma nova configuração identitária, indo além de cor e raça.

Silva discute três obras de ficção científica: *Black No More* (1931) de George S. Schuyler, em que um médico afro-americano desenvolve um método cirúrgico que torna pessoas negras em brancas. *Space Trader* (1992) de Derrick Bell, em que em um momento de crise de recursos naturais, extraterrestres propõem ajudar os humanos em troca da entrega de todos os indivíduos denominados como negros. E por último, *Separation Anxiety* (2000), de Evie Shockley, que apresenta um futuro no âmbito do qual comunidades negras vivem isolados por uma ação do governo, para preservarem sua cultura afrodescendente. Silva conclui que tais obras propõem uma nova visão para questões antigas e complexas sobre a realidade do negro, e que continuam ainda sendo temas de debates atualmente.

Cabe então aqui salientar uma notável semelhança entre esses dois veículos aqui estudados, o cinema e a ficção científica. Ambos, exploraram conceitos racistas e os demarcaram em variadas produções. O cinema do final do século XIX até a metade do século seguinte, como já vimos aqui, eram recheados dos mais diversos preconceitos do imaginário social, e a ficção científica, como as demais produções europeias (branca) “(...)se estabeleceu, desde essa época e até meados do século passado, como um veículo do Imperialismo.” (SILVA, 2012, p. 1).

Como vimos anteriormente, sob a ótica do afrofuturismo, a figura negra é posta implicitamente, ou tida como inferência, dentro de algumas histórias de ficção científica. A verdade é que, com as palavras de Alexandre da Silva (2012), a história do povo negro dentro do campo da ficção científica até recentemente é marcada pela invisibilidade e preconceito.

O advento da ciência também serviu para dividir entre aqueles que obtinham conhecimento, geralmente homens e brancos, e aqueles não obtinham por conta do acesso negado, como as mulheres, negros e minorias. Isso consequentemente calou as vozes desses grupos marginalizados, e fez com que se naturalizasse alguns estereótipos e preconceitos (SILVA, 2012).

Uma vez silenciados, tornava-se difícil combater os ideais elitistas que eram constantemente anunciados tanto no cinema como na ficção científica. Silva (2012), ao relatar sobre o *novum*, o aspecto da diferença dentro da ficção científica, mostra que tal aspecto foi representado em algumas narrativas como invasores ou ET's, mas que eram implícitas representações de outros povos étnicos ou de distinções políticas, como asiáticos, negros e

comunistas. A ficção científica como um gênero fundado pela burguesia branca tem desde o seu início “transferido para seres extraterrestres as mesmas dúvidas que existiam sobre a condição de humanos dos negros e dos índios (...)” (BICCA; WORTMANN, p. 369, 2013).

No Brasil, a ficção científica teve como percussor um conhecido da literatura nacional, Monteiro Lobato, com o romance *O Presidente Negro ou o Choque das raças* (1925), que apresenta um Estados Unidos que elegeu um presidente negro, levando a população branca a planejar uma erradicação do povo afro-americano. “Apesar do romance ser ambientado nos Estados Unidos, o que Lobato pretendia de fato era contribuir com o grande debate nacional da época sobre o papel da ciência nos rumos da sociedade brasileira ” (SILVA, 2011, p. 24).

Em seu trabalho *Segregação, perseguição e eliminação: o espaço social do negro na ficção científica afro-americana*, Alexandre da Silva analisa a figura do negro e como ele é representando, tomando como base os contos “*The Space Traders*” (1992), de Derrick Bell e “*separation anxiety*” (2000), de Evie Shockley e o romance *Black No More* (1931), de George S. Schuyler.

Silva concluiu que a ficção científica, sendo um veículo de ideologia branca, serviu para propagar ideias racistas e segregacionistas, porém atualmente colabora como manifestação artística de escritores negros.

O momento em que a população negra passou a demarcar espaço de forma positiva na ficção científica foi já na década de 1960, com a série *Star Trek* (1966) de Gene Roddenberry. A introdução da personagem negra, Tenente Uhura, interpretada por Nichelle Nichols, foi marcante para os afrodescendentes americanos, uma vez que a série se tornou extremamente popular. Inclusive, o nome da personagem deriva do termo em *suaíli uhuru*, que significa liberdade.

Não só pela personagem de *Uhura*, mas, também, por outras figuras presentes na série, como o meio Humano/Vulcano *Spock*, o russo Tenente Checkov e o Oficial asiático Sulu, demonstram a diversidade étnica buscada por Roddenberry, ao exibir um futuro otimista em relação as diferenças e a interculturalidade. O encontro com o outro, o diverso foi ainda mais enfatizado com o primeiro beijo inter-racial televisionado entre Uhura (Nichelle) e Kirk (William Shatner) no episódio “*Plato’s Stepchildren*” (1968).

Poderemos sempre questionar os limites do liberalismo da série, no entanto, o ideal de igualdade subjacente à narrativa é suficiente para captar as franjas de audiência que lutavam pela afirmação da sua diferença, sem afastar espectadores mais conservadores. Deste modo, a partir de *Star Trek*, a ficção científica deixou de poder identificar-se com determinado gênero, idade, raça ou estatuto social. Passou a ser um fenômeno de massas (RODRIGUES, 2011, p. 73).

Rodrigues, em sua tese²¹, abre espaço para analisar a presença do negro em filmes de ficção científica. LeVar Burton, ator negro, também ganhou espaço na segunda série de *Star Trek: Next Generation*, que fugiu dos estereótipos da masculinidade negra.

Porém, tanto o filme *Alien* (1979) e *Predador* (1989) mostram uma demonização do negro. No primeiro, a personagem do *alien* é uma figura negra, e age de forma violenta, atacando os passageiros da nave. O segundo, o alienígena de rastafári, que caça os colonos brancos na selva.

A partir da década de 1990 a tendência inverte-se e o cinema de ficção científica passa frequentemente a retratar o afro-americano como primitivo incorrupto, como um auxílio essencial aos heróis na recuperação dos valores centrais da humanidade (RODRIGUES, 2011, p. 218).

A diversidade cultural é posta em cheque também no filme *Men In Black* (Homens de Preto) de 1997, em que a Terra recebe inúmeras raças alienígenas disfarçados de humanos, e convivem normalmente sob a intervenção da organização secreta MIB. A problemática da imigração também é referência da trama, uma vez que muitos dos extraterrestres estão vivendo ilegalmente.

O termo preto realçado pelo título e a forma como se mostram os agentes representa a invisibilidade que essa cor tem em meio ao espaço social. A percepção é uma temática central do filme, uma vez que os humanos não percebem os alienígenas (O Outro) e nem os agentes que buscam escondê-los (O Preto).

Visualizamos até aqui que o desenvolvimento do indivíduo negro na ficção científica se desenvolveu na seguinte forma:

Exclusão: Como uma forma literária predominantemente branca, o negro sequer encontrou espaço no início da ficção científica.

Segregação: O/A negro/a foi posto como o indesejado e o errado em obras subsequentes do século XX.

Inclusão/Inferiorização: Começou a ganhar mais espaço na segunda metade do século XX, porém ainda servindo como figuras secundárias e estereotipadas.

Relativa paridade: Atualmente vemos atores e atrizes negros/as protagonizando inúmeros filmes, inclusive da ficção científica, porém ainda são tidas inferências em algumas obras retratando estereótipos da negritude, ou ainda a colocando em segundo plano. Como é o caso de *Mens In Black*, *Star Trek* (2009-2013), *Prometheus* (2012). Esse último possui apenas

²¹ RODRIGUES, E. *Alteridade, tecnologia e utopia no cinema de ficção científica norte-americana: a tetralogia aliens*. 2011.

um ator negro, que só ganha seu primeiro grande “momento” na trama ao se insinuar sexualmente para outra personagem.

Em meio a esse descompasso nítido entre a africanidade e a ficção científica, nos cabe, agora, avaliar de perto um caso específico do conhecido cineasta sul-africano, Neil Bloomkamp, e seu trabalho na ficção científica. Iremos nos aprofundar no longa-metragem de sua autoria, *Distrito 9*, desde a origem de seu roteiro, e fornecer as devidas classificações perante o sentido aqui estabelecido do que é ficção científica, e a concepção de pessoa africana derivada da obra.

Capítulo 4 – Distrito 9: Entre a ficção e a realidade

No capítulo seguinte avaliaremos a obra *Distrito 9*, levando em consideração seu enredo, em específico os elementos sociais que o filme trata, assim como a estética do longa, marcado com a aparência realista em um narrativa fictícia.

4.1 Distrito 9: migração, segregação e concepção de pessoa

Para surpresa geral, a espaçonave não parou sobre Manhattan, Washignton nem Chicago. Ela veio parar diretamente sobre Johannesburgo.

A epígrafe que inicia esse capítulo, retirada do início do longa *Distrito 9*, por si só evidencia muitas coisas. Ao falar sobre uma espaçonave, deixa claro que se trata de uma ficção científica. Porém, mostra que não irá se tratar de uma ficção científica comum. Dirigido por Neil Blomkamp, e produzido por Peter Jackson (consagrado diretor da trilogia *O Senhor dos Anéis*), *Distrito 9* é um filme que apresenta uma nova configuração social, em uma das capitais sul-africanas, Johannesburgo. Dessa forma, a obra se encaixa na categoria de *ficção científica Soft*, por tratar especificamente de aspectos humanos e sociais.

O filme apresenta os seguintes fatos. Wikus van der Merwe, interpretado por Sharlto Copley, é indicado para a liderança do processo de despejo dos alienígenas do distrito 9, Johannesburgo. Os alienígenas estão nesse local desde 1982, após terem sido resgatados de sua nave que ainda paira sobre a cidade. No meio desse processo de realocação dos aliens (apelidados de camarões), Wikus é acidentalmente intoxicado por um líquido, que aos poucos o transforma em um alienígena.

Após ter recebido a promessa de um alienígena alegando poder curá-lo, Wikus invade a MNU, instituição para qual trabalhava, na intenção de recuperar o líquido que o envenenara. Após uma longa sequência de ação, o alien que ajuda Wikus, Christopher, consegue reativar a nave e foge da Terra. A MNU é desmascarada por seus experimentos ilegais, e a realocação dos aliens é feita com sucesso para o distrito 10. Por fim, Wikus se transforma por completo em um alienígena, e é dado como desaparecido para todos.

Como é de se esperar, com essa estrutura social que se estabelece em Johannesburgo entre duas raças verdadeiramente distintas, abalos sociais também seriam deflagrados. A atitude xenofóbica é a mais evidente. A população sul-africana apelida os aliens de “camarões”, por conta de sua aparência com o crustáceo, definição essa dada para inferiorizar esses mesmos seres. Em vista disso, analisaremos a seguir alguns fatores da sociedade sul-africana em *Distrito 9*, trabalhando também com a realidade social do país utilizada como inspiração para Neil Blomkamp.

Em *Distrito 9*, Blomkamp apresenta a dicotomia aliens e humanos de forma mais crítica, fugindo dos estereótipos da ficção científica, ou da tradição estabelecida na história do cinema,

em que os extraterrestres invadem a Terra como superiores aos humanos. Longe disso, Blomkamp cria esse antagonismo como metáfora para os movimentos migratórios na África do Sul²², para criticar os embates sociais entre os nativos e estrangeiros na África do Sul.

A xenofobia, a aversão a estrangeiros, e a discriminação causada por essa ainda são recorrentes na África do Sul. Em abril de 2015, dois moçambicanos foram mortos em uma onda violenta xenofóbica em Durban, e cerca de quinhentos imigrantes perderam seus bens.²³ O caso relembrou os acontecimentos de 2008, que se iniciaram no bairro de Alexandra, em Johannesburgo, sessenta e dois imigrantes foram mortos, gerando a fuga de 35 mil estrangeiros em busca de auxílio, além das fronteiras sul-africanas. Cabe lembrar que os fatos ocorreram no ano anterior ao lançamento de *Distrito 9*, o que fortifica a alegoria do filme com os acontecimentos contemporâneos na África do Sul.

É evidente que a xenofobia presente no país decorre do alto número de estrangeiros. E tal fato é consequência dos intensos movimentos migratórios com os vizinhos da África do sul. Esse movimento de migração entre vizinhos é muito comum no continente, em que 9 de 10 imigrantes se dirigem aos países fronteiriços com o de sua origem. A África do Sul se mostra como um dos principais países de acolhimento de imigrantes no continente, principalmente de imigrantes trabalhadores.

Em *Distrito 9* a migração ocorre de forma inesperada, e por seres nunca vistos antes. Em março de 1982, a grande nave pousa sobre Johannesburgo e se descobre que cerca de um milhão de aliens estão presos e famintos na nave, sem qualquer tipo de liderança. Refugiados em terra, são alocados em um espaço denominado *Distrito 9*, que aos poucos vai se transformando em uma favela. A segregação dos alienígenas não é o suficiente para a população não se incomodar. Em cenas iniciais, em formato de reportagem, moradores demonstram rancor e ódio com os aliens, e ordenam que deixem o planeta o quanto antes.

Os movimentos migratórios em África analisados pela Aliança da Migração Africana (AMA) e posto em forma de relatório em seu primeiro encontro na cidade Pretória em 2005, expôs os motivos para a migração. Foram pontuados justificativas como a alta presença de conflitos e instabilidade política entre os países oriundos da maioria dos imigrantes. É o caso da região dos Grandes Lagos, que corresponde as nações de Ruanda, Uganda, Burundi, Quênia, República Democrática do Congo e Tanzânia, que tem como destino geralmente a região do Cifre da África.

²² DISTRITO 9, 2009. *COMENTÁRIOS DO DIRETOR*.

²³ Informação obtida em <<http://www.portugues.rfi.fr/africa/20150415-mocambicanos-de-novo-alvo-de-xenofobia-na-africa-do-sul>>. Visitado em 18/08/2015.

A recepção para com imigrantes varia de país para país, mas é notado a boa hospitalidade dada por nações como Gana, que para abrigar uma leva de refugiados alocou uma cidade inteira. Algo semelhante ao que acontece em *Distrito 9*, onde os aliens são postos em uma favela. Curiosamente, em 2014, foram registrados 180 imigrantes de Gana em Caxias do Sul (RS). A cidade brasileira já detém cerca de três mil imigrantes entre senegaleses e haitianos.

Ainda no relatório da AMA foi ressaltada a saída de profissionais capacitados em busca de melhores salários. A chamada fuga dos cérebros, resultando em um impacto econômico para o país de origem, e um abalo no desenvolvimento da nação. A xenofobia foi também discutida, por muitas vezes resulta em uma política anti-migratória em países com recepção de refugiados. Já vimos aqui que é um fator recorrente na África do Sul, e é exposto em *Distrito 9*.

O tráfico humano, prática exercida no continente há séculos, ainda se mantém como preocupação. Podendo ser definida como uma migração forçada, o tráfico humano ainda é fortemente expelido em mulheres, que são recrutadas para trabalhos sexuais, e crianças para serviços domésticos. Atualmente o fluxo migratório no continente africano se estabelece nos países do Norte, como Líbia e Tunísia, que antes eram países de trânsito migratório, passaram a ser alternativa para chegar a Europa. Porém, a maioria do fluxo migratório ainda se dá dentro do próprio continente, e a África do Sul é um dos principais países de acolhimento.

Em *Distrito 9* os aliens passam por dois processos que perpassam alguns imigrantes. O primeiro é o de deslocado interno, que consiste no refugiado que não chegou a cruzar as fronteiras. Os alienígenas chegaram a Terra, mas se mantiveram dentro da nave, sem cruzar os “limites” de Johannesburgo. Porém, após investigações do estado sul-africano, se descobre um enorme contingente preso na espaçonave, que logo são alocados no *distrito 9*. Acredita-se que os líderes dos aliens tenham morrido durante a viagem, deixando a maioria da população sem comando e direção, o que resultou na completa imigração para a Terra.

A partir daí a tensão se estabelece. A locação onde os extraterrestres são levados logo se torna uma moradia fixa e vai adquirindo contornos de uma favela (Figura 01). A criminalidade, como roubos, sabotagens e até assassinatos aumentam em Johannesburgo e são creditados aos “crustáceos”, que tem uma população de quase dois milhões. São inúmeros estabelecimentos e locais públicos da cidade que proíbem a presença dos aliens. Com o aumento da violência, se intensificam as manifestações da população humana contra os alienígenas. Uma jovem ao início do filme reclama sobre o dinheiro utilizado com os não-humanos que poderia ser usado com a população nativa. O ódio contra os estrangeiros é evidente, e então, da perspectiva xenofóbica, se estabelece o regime segregação. A raça humana confronta a raça não humana.



Figura 1

Esse embate racial apresentado no filme também é uma clara referência ao período do *Apartheid*. Isso é mais do que evidente pela xenofobia por parte da população e pela ideia de segregação que atinge os alienígenas.

O *Apartheid* (que significa separação em *africâner*), apesar de ter se estabelecido após as eleições gerais de 1948 da África do Sul, já era uma realidade desde o período colonial, em que o racismo e a segregação já constituíam prática comum. Ainda em 1910, com Louis Botha como primeiro-ministro, foram adotadas as primeiras leis segregacionistas entre brancos e negros.

O pretexto do Partido Nacional, eleito em 1948, era que a África do Sul era uma nação dividida em quatro, composta cada uma por um grupo racial. E são outorgadas várias leis de segregação, como a Proibição dos Casamentos Mistos. Em 1950 se estabelece a primeira legislação de grande porte do *apartheid*. E, em seguida, a Lei da Reserva dos Benefícios Sociais, determinados quais locais públicos deveriam ser utilizados por cada raça. Essa última chama a atenção, pois é o momento em que se intensifica o uso das placas com os enunciados “apenas brancos”. Em *Distrito 9* são mostradas várias placas de forma semelhantes, porém dividindo os humanos dos “crustáceos”. (Figura 02)



Figura 2

O nome do longa metragem é uma clara referência ao *District Six* da Cidade do Cabo, área que comportava um contingente multirracial no período do *Apartheid*, que foi demolido pelo governo sobre a premissa de que a diversidade racial causaria conflitos, e que a zona havia se tornado uma favela de criminosos. Em 1966 foi declarada como uma área para os brancos, e cerca de 60.000 pessoas foram realocadas do distrito seis.

Essa situação é a que ocorre em *Distrito 9*. Os marginalizados alienígenas, culpados pela maioria dos crimes, são despejados do distrito 9, que se tornou um aterro sanitário com barracos. É prometido uma nova locação para os extraterrestres, chamada de distrito 10. Agora, ao tentar avaliar a concepção de pessoa africana em *Distrito 9*, se faz necessário esclarecer essa mesma concepção de forma mais ampla. E por si só, essa tarefa já é bastante complexa, pois se trata de apresentar uma caracterização específica em meio a multietnicidade e multiculturalidade presente no continente africano. Visualizar por cada país não seria justo, tendo em vista que tal divisão é resultado da *Conferência de Berlim*, executada pelas potências coloniais de sua época. Através da genealogia linguística também seria demasiado difícil, pois são prematuras as tentativas de classificação dos idiomas.

O que nos resta é a religião, fator extremamente presente no cotidiano em África, mas também diversificado no continente. O sagrado é um caminho viável para visualizarmos a noção que estabelece a pessoa no continente africano. Tomemos a princípio a gene primordial da tradição *Bambara do Komo*, povo do oeste africano, transcrita por A. Hampaté Bâ (In KIZERBO, 2010, p. 172):

Não havia nada, senão um Ser.
 Este Ser era um vazio vivo
 a incubar potencialmente
 todas as existências possíveis.
 O Tempo Infinito era a morada desse Ser-Um.

O Ser-Um chamou a si mesmo Maa-Ngala.
 Então, ele criou 'Fan,
 um ovo maravilhoso com nove divisões
 no qual introduziu
 os nove estados fundamentais da existência.
 Quando o Ovo Primordial chocou
 dele nasceram vinte seres fabulosos
 que constituíram a totalidade do universo,
 a soma total das formas existentes
 de conhecimento possível.
 Mas, ai!
 Nenhuma dessas vinte primeiras criaturas revelou-se apta a ser o
 interlocutor que Maa-Ngala havia desejado para si.
 Então, tomando uma parcela de cada uma dessas vinte criaturas misturou-
 as.
 E, insuflando na mistura uma centelha de seu hálito ígneo, criou um novo
 ser - o Homem - a quem deu parte de seu próprio nome: Maa.
 Assim, esse novo ser, por seu nome e pela centelha divina nele introduzida,
 continha algo do próprio Maa-Ngala.

Essa passagem reflete uma das mais concisas concepções de pessoa em África. O homem (pessoa humana, chamada agora de *Maa*) representa uma parte (compartilha a natureza) do próprio Deus. Concebido pela mistura de todas as coisas que *Maa-Ngala* havia criado, recebe de herança desse Deus o dom da Mente e da Palavra. Tendo recebido conhecimento de seu Pai, o homem se estabelece como um interlocutor de *Maa-Ngala*, ensinado aos descendentes o que aprendeu.

Em síntese, a concepção de pessoa na tradição bambara é a do ser heterogêneo, mesclado pela criação divina, e que tem o dever de pronunciar os ensinamentos de *Maa-Ngala*. Esse primeiro aspecto dessa concepção se assemelha a construção de pessoa no *Candomblé*, religião afro-brasileira, que, como proposto por Marcio Goldman, apresenta a ideia de que “eu possuo um caráter múltiplo”. (GOLDMAN, 1987 *apud* NUNES, 2007, 107).

Ainda analisando a noção de pessoa, sob a perspectiva das etnias bambara e dos fula²⁴, Hampaté Bâ (1981, p. 01) afirma que:

O *Maa* pode ser considerado como o receptáculo visível e palpável que serve de invólucro e suporte a outros aspectos, mais sutis, da pessoa humana. Este ser é, ao mesmo tempo, simples e múltiplo. Ele comporta elementos físicos, psíquicos e espirituais. Aquilo que se mostra mais fácil de compreender é a existência física. Ela vai desde a concepção da criança, *lasiri*, à sua mudança de lugar, *somayelemma* - dito de outro modo, sua morte.

Bâ também apresenta as definições de pessoa entre essas etnias. Sendo elas *neddo* e *neddaaku*, *maa* e *maaya*. A primeira e a terceira significam “pessoa” e as restantes “as pessoas

²⁴ Grupo étnico que se espalhou pela África Ocidental, mas também presente na região central do continente. Constituem um grupo minoritário na maioria dos países em que se estabeleceram, exceto na Guiné.

das pessoas”. No bambara há inclusive a seguinte expressão “*maa ka maaya ka ca a yere kono*”, que significa “As pessoas da pessoa são múltiplas na pessoa”.

De imediato, podemos ver, então, que se trata de uma noção muito complexa, que comporta uma multiplicidade interior, de planos de existência diferentes ou sobrepostos, e uma dinâmica constante. (Bâ, 1981, p. 01)

O corpo é também um fator fundamental no estabelecimento da noção de pessoa nessas tradições. O homem é formado pela mistura de todas as coisas, e seu corpo possui uma simbologia, a cabeça representando a superioridade, onde se dá os sete estados do ser, o rosto como a dianteira principal das pessoas, onde se encontram sinais sobre a própria pessoa. Na tradição fula, a construção da pessoa é concebida a partir de nove categorias de pessoas, categorias essas divididas entre três grupos. O primeiro grupo equivale aos sábios, seres inteligentes e mais próximos a Deus. O segundo grupo corresponde as “pessoas”, que seguem os sábios. E por último, os patifes, sem fé, sem lei, são seres inferiores. A pessoa é edificada após a mistura dessas categorias, dita como sementes (Bâ, 1981, p. 07).

Essa concepção de pessoa africana, do ponto de vista ontológico, como fusão harmoniosa de multiplicidade de elementos presentes na totalidade da natureza, fusão empreendida pela deidade, aparece e é tematizada em *Distrito 9*. Um humano, ao ingerir certo líquido mágico, se transforma em alien (ou, mais especificamente, seu corpo, ou *ara*, se transforma ou assume a forma alien), mas sua mente, ou *emi*, continua instanciando estados mentais ligados à experiência humana e desejando a forma humana. A passagem de humano para alien, do ponto de vista de *ara* ou corpo, aponta para uma continuidade na natureza, em especial no que diz respeito à constituição da forma biológica (*ara*) humana. Essa forma, traz em potência, e indicando uma continuidade entre homem e natureza (tal como expresso na gênese primordial da tradição Bambara do Komo), outras formas possíveis, como consequência natural de uma combinação de elementos comuns (que possuem a mesma natureza) ordenados e organizados pela deidade criadora.

Nesse sentido, mais explicitamente, para Adeofe (2004), a pessoa, no pensamento africano, é formada por três partes: *ara* (corpo), *emi* (mente/corpo) e *ori* (mente interna). O corpo (*ara*) desfruta de natureza material, e mente/corpo (*emi*) e mente interna (*ori*) desfrutam de natureza espiritual. Para Adeofe, a pessoa seria três, uma vez que *ori* (a mente interna) é independente de *ara* (o corpo) e de *emi* (a mente/alma). *Ara* (corpo) constitui a “base material” interna (processos biológicos de manutenção da vida) e externa da pessoa. *Ara* possui experiência consciente em virtude da presença de *emi* (mente/alma) (ANDRADE, 2013, p. 326). De acordo com Andrade:

Emi é imortal e aponta para a presença, em ara, de experiências fenomenológicas e racionalidade. Ori (a mente interna) é o portador do destino da pessoa, constituindo parte primordial da identidade da pessoa. De ori decorrem os objetivos que as pessoas adotam para suas vidas (ADEOFE, 2004). Emi e/ou ori estão conectados ao domínio da ancestralidade, como fonte de valores, atitudes, proteção e orientação. Os ancestrais seriam espíritos desencarnados, benevolentes, além de responsáveis por estabelecer a ligação e compartilhamento do conhecimento entre o mundo material (dos vivos) e o mundo espiritual (das entidades divinas) (ANDRADE, 2013, p. 326-327).

Sendo assim, a pessoa, no pensamento africano, não é só ela mesma, eu individual, mas está ligada, também, ao seu plano espiritual, dado pela presença e influência de seus ancestrais, constituindo, ao mesmo tempo, um eu individual e coletivo, um misto de individualidade e coletividade. Analisando essa mesma conjectura, Wande Abimbola (1981, p. 05) afirma que:

O Ioruba acredita que a personalidade humana tem dois elementos principais – o físico e o espiritual. O elemento físico, que é coletivamente conhecido como ara (corpo), é, como mencionado acima, o trabalho manual da Orìsànalá (o deus da criação), que foi encarregado por Olódùmarè de moldar os seres humanos com barro [nos primórdios da criação]. Sendo também responsável por moldar a beleza e a feiura, a perfeição e a deficiência [de tudo que é gerado e vem a dar nascimento].

Para os iorubas, a função de cada pessoa é determinada assim que os elementos, como corpo (ara), emi (alma), ori (pensamento interior), são estabelecidos ou predestinados. São elementos como esses (e a conexão com o plano da ancestralidade) que constituem a personalidade humana (pessoa) à luz da perspectiva ioruba.

4.2 Uma ficção realista

O que se estabelece em *Distrito 9* é uma realidade social difusa. Como relatamos a pouco, o enredo busca refletir dois grandes fenômenos sociais, a migração e a exclusão de um grupo. E através da metáfora da relação humanos e extraterrestres, Blookamp crítica fenômenos (exclusão/preconceito) que atingiram e ainda atingem a África do Sul, e outros países do continente africano. De antemão, ressaltamos que o processo da pessoa negra na ficção científica evoluiu de figurante menosprezado à protagonista desvalorizada. *Distrito 9*, filme que transcorre em espaço africano, possui um elenco de maioria branca. Os personagens negros estão em último plano na trama.

Os alienígenas são os negros na estória. Correspondem a população negra em um período histórico sangrento que foi o *apartheid*. Com esse fator, verificamos uma proximidade entre a realidade e a ficção, o que explicaria o motivo do filme se apresentar como um falso documentário. A tentativa de confundir, ou mesmo apenas representar o real e o fantástico em um só contexto, intensifica a intenção de apresentar uma crítica social. Indo mais além, o protagonista que sofre um processo mutação por consequência de uma substância alienígena,

passa então a ser marginalizado e perseguido pelos humanos. Com o corpo (ara) estando em metamorfose, o personagem entra em um estado de questionamento de si próprio, de sua identidade enquanto humano. Procurando refúgio no território alienígena, ele se apresenta como um sujeito desterritorializado e descentralizado, um ser híbrido (HAAS, 2011).

O realismo ficcional é a melhor caracterização para a estética em *Distrito 9*, pois busca um simulacro entre a ficção fantástica e a realidade, apresentando metaforicamente um conflito social entre sujeitos.

O filme *Distrito 9* joga com dois efeitos simultâneos. Ao mesmo tempo em que dissimula uma narrativa que se esconde atrás de um simulacro de registro documental, conforma-se a uma narrativa ficcional de primeiro grau. A câmera simula o testemunho de uma realidade e simultaneamente constrói esta realidade. O resultado produz uma ficção que se enreda na própria ficção. A estratégia busca um tom de realismo que hoje pertence aos telejornais diários, ao mesmo tempo em que dissolve este tom na aparência ficcional. Embaralha os discursos em busca do efeito de real, tão caro ao telejornalismo. Isso faz com que a narrativa esteja ao mesmo tempo dentro e fora das estratégias que lhe dão forma (SANTANA, 2010, p. 210)

Em *Distrito 9*, a crítica ao segregacionismo e a xenofobia é evidente, como procuramos demonstrar. A representação do filme como um falso documentário (*mockumentary*) não é apenas exibicionismo, mas uma estratégia de confundir fantástico e real. Ou seja, *Distrito 9* é um enredo oxímoro, combinando dois fatores que se contrapõem. Como já falamos, o próprio sentido de ficção científica é um oxímoro, por tratar ilusões em meio a realidade. *Distrito 9* traz consigo traços do *Cinema Verité*, em que as atuações e as captações de imagens parecem informais e desconcertadas.

Enquadramentos imperfeitos, movimentos de câmera irregulares, cortes súbitos, todos esses recursos usados simultaneamente vão compondo as cenas, contribuindo para a narrativa documental do filme, enquanto Wikus Van der Merwer executa o trabalho de notificação de despejo dos extraterrestres (RIBEIRO, 2013, p. 78).

Dessa forma, *Distrito 9* é uma obra de ficção científica por excelência. E vai além, por tratar uma temática em um espaço marginalizado (África) pelo gênero, e pela representação de uma figura também ignorada (o negro). Quanto à concepção de pessoa que se apresenta, identificamos que *Distrito 9* bem tematiza o corpo (ara) como integração harmoniosa de distintos elementos, potencialmente transformáveis, caso venhamos a combinar esses elementos à luz de diferentes padrões de organização ou forma. O corpo (ara) da personagem representa o desenvolvimento da própria história. Observamos que, no início, Wikus é um sujeito desajeitado, que cumpre funções que estão além de suas habilidades. Ao ser infectado, a personagem passa por uma transformação de todo o seu ser (ara/emi e [ori?]).

O protagonista passa a viver, então, um dilema que o faz oscilar entre defender os extraterrestres em algumas situações e traí-los em outras. Ele age ora com dignidade que os extraterrestres sempre demonstram no filme, ora com a crueldade com que os

seres humanos são representados. No final da história, sem saída, e já totalmente transformado, ele acaba ficando do lado dos que o acolheram, refugiando-se no distrito 9 até conseguir um meio de reverter a transformação sofrida. E é dessa a forma que o personagem passa a entender o que é ser um refugiado e que o faz abandonar os seus antigos preconceitos (BICCA, 2010, p. 112).

Ao fim, Wikus não consegue “se curar”, mas a transformação de seu corpo o tornou mais hábil, deixou sua mente (*ori*) mais brilhante. Em suma, Wikus van der Merwe sofre um processo de metamorfose em seu corpo (*ara*), modificando, em última instância, seu (*ori*), resultando um sujeito marginalizado, porém envolvido em uma leve catarse, que obtém uma nova configuração não só de corpo, mas do profundo de sua mente, sua alma (*emi*). O corpo é o palco mais visível da modificação do caráter da personagem (Figura 03). Diante disso, a identidade, a concepção de si mesmo de Wikus, também passa por uma transformação, uma vez que dependente de seu corpo (*ara*).

Através das idades e das civilizações, o corpo sempre teve função normativa e reflete os esquemas sociais, a produção das estratégias de sobrevivência e os modos de organização do real. Nas comunidades negro-africanas, seu papel na produção do discurso sobre si e sobre os outros é cada vez mais importante (MONGA, 2010, p. 129).



Figura 3

O que se conclui com Wikus e a modificação de seu corpo é a mudança do ambiente que a protagonista se insere. Tendo-se transformado por completo em um alienígena, ele busca então abrigo no *Distrito 9*. Em seu pensamento, seu corpo mudou sua identidade, e o espaço que ele deve viver não é mais o mesmo. O corpo e a sua relação com o ambiente social também é alertado por Célestin Monga:

O corpo de um indivíduo é apenas o elo de uma corrente que é preciso apreender como um todo para se chegar a uma representação exata. Focalizar a análise de um corpo sem levar em conta suas conexões sociais é cometer um erro de objeto, falhar na perspectiva e fazer sociologia das aparências (MONGA, 2010, p. 133).

Com Wikus, notamos a relação entre corpo e mente na transformação da personagem (o sujeito modificou parâmetros do seu pensamento enquanto seu corpo também se modificava). Mas podemos considerar que a determinação da identidade de Wikus se concebeu não de forma internalista/subjetivista, em que o sujeito governa o corpo e estabelece as ações em conformidade com as luzes que constantemente emanam da razão, mas sim sob uma concepção externalista do sujeito, no qual a identidade está ligada as circunstâncias e domínios pertencentes ao contexto de atuação do agente (ANDRADE, 2013, p. 17). Toda a modificação da personagem se origina do ambiente em que a ela se introduz. O distrito 9 transforma Wikus físico e psicologicamente. Dessa forma, como defende Andrade (ANDRADE, p. 12), essa concepção externalista de pessoa está mais próxima da concepção africana de pessoa, e conseqüentemente, a concepção que buscamos encaixar com a protagonista do longa *Distrito 9*, também se harmoniza com o pensamento africano.

O que se percebe também é a metáfora estabelecida com o final trágico de Wikus. Ao transformar-se por completo em um alienígena, Wikus é marginalizado pela sociedade que o produziu e busca refúgio no local que mais repudiava, o distrito 9. Como defendemos anteriormente, os alienígenas representam, na trama, o povo negro no período do *apartheid* e, sendo assim, é como se Wikus tivesse se tornado um negro em um mundo (ambiente social) essencialmente comandado por brancos.

Considerações Finais

No que tange o conceito abrangente que buscamos apresentar do termo “ficção”, compreendemos que seus diferentes significados, embora seja inviável fazermos uso de todos, foram usados na ficção científica. Do pensamento contrafactual (o processo mental que cria uma realidade alternativa, usado no processo criativo de produção de enredos) à Religião (instituição que possui variações mediante a cultura e necessita da crença para não ser tomada como ficcional). A ficção (*em suas múltiplas faces*) está constantemente presente na ficção científica.

Observamos também que a ficção científica, gênero literário e cinematográfico, possui também variações, subgêneros que são definidos a partir do conteúdo do enredo ou trama. E analisando tais categorias, percebemos o caráter crítico que a ficção científica possui, principalmente político-social. Através de suas categorizações, a ficção científica elabora um ambiente para refletir nossa realidade, e daí apresenta suas piores características, mesmo que de forma caricata. O mundo em constante transformação é apresentado no gênero, e suas consequências possíveis também o são. Tendo esclarecido isso, e a partir de um olhar sobre o cinema africano, notamos com essa arte está atrelada como importante elemento para construção da identidade pessoal e cultural. O cinema como difusor de valores, difunde consequentemente culturas, pensamentos, ideologias e principalmente imagens. Nos propusemos a avaliar a ficção científica no espaço africano e a presença do negro nesse gênero. O que verificamos foi que a ficção científica constitui reflexo do pensamento racista da sociedade de sua época, no âmbito do qual a negritude é marginalizada, se não mesmo excluída. O que obtemos disso, mais uma vez, é a característica da ficção científica como um reflexo avantajado da nossa realidade, como um espelho deformado.

Diante disso, analisamos a obra *Distrito 9*, uma ficção científica africana de periferia. Observamos o enredo metafórico que busca elucidar de forma fictícia fenômenos sociais como a xenofobia e principalmente a segregação, adotando uma estética de realismo, forçando ao

expectador a questionar se tais acontecimentos são mesmo irrealis. Concluimos afirmando que o filme se enquadra como uma obra afrofuturista, que emprega a própria história sul-africana para a elaboração de seu enredo, que constroi uma história ficticia a partir da história real. A existência de Distrito 9 é uma clara evidência de que o cinema africano continua a se desenvolver, se livrando dos domínios ocidentais. E ainda mostra o desenvolvimento de uma ficção científica africana com estilística própria.

Ainda com *Distrito 9*, verificamos e estabelecemos a presença de uma concepção de pessoa através da concepção tradicional africana na protagonista, observando que a estrutura da personagem é dotada de transformações que remete a tríplice componente de ará, emí e orí. A evolução do sujeito, que perpassa os mesmos obstaculos que a figura do negro perpassou nesse genero, demonstra que a concepção de si mesmo pode estar em constante mudança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JR, D. M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN; Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2012.

ABIMBOLA, Wande. *A concepção ioruba da personalidade humana*. Trabalho apresentado no Colóquio Internacional para a Noção da Pessoa na África Negra. Paris 1971. Publicado pelo Centre National de la recherche Scientifique. Edição n. 544. Paris: 1981. Tradução notas e comentários: Luiz L. Martins.

ADAM, J.C. *Da ficção científica para a ficção religiosa: ideias para pensar o cinema de ficção científica como o culto da religião vivida*. Horizonte, Belo Horizonte, v. 10, n. 26, p. 552-565, abr/jun. 2012.

ADEOFE, L. Personal Identity in African Metaphysics. In: BROWN, M.L. *African Philosophy*. OXFORD: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2004, p. 69-83.

ALLEN, D. *No mundo da ficção científica*. São Paulo: Summus, 1973.

ANDRADE, R.S.C. *Sistêmica, Hábitos e Auto-organização*. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas IFCH/CLE-UNICAMP. Campinas: UNICAMP, 2011.

ANDRADE, R.S.C. Teoria Geral dos Sistemas e Identidade Pessoal. In: Oliveira; Ramos; Okoudowa. (Org.). *Cá e Acolá: debates e experiências multiculturais*. 1ed.: , 2013, v. 1, p. 310-330.

BAMBA, M. A recepção dos Filmes Africanos no Brasil. In: MACHADO JR., Rubens (ORG.); SOARES, Rosana de Lima (ORG.); ARAÚJO, Luciana Corrêa de, (ORG). *Estudos de cinema*. São Paulo: Annablume; Socine 2006. (Estudos de Cinema – SOCINE, VII) p. 135-142.

BICCA, A.D.N. *Os filmes de ficção científica nos ensinando a viver em uma civilização cibernética*. 2010. 243 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

BICCA, A. D. N.; WORTMANN, M.L.C. Olhando o presente a partir do futuro: a pedagogia do cinema de ficção científica. *Revista Educação* (PUCRS. Online), v. 36, p. 363-372, 2013.

BYRNE, R.M.J.; QUELHAS, A.C. Raciocínio contrafactual e modelos mentais. *Análise Psicológica*, Lisboa, v. 17, n. 4, p.713-721, dez. 1999.

CESAR, A. Cinema africano e autorrepresentação: da reconfiguração do passado colonial para a reinvenção do presente global. In: COURSEIL, A; LIRA, R. (Org.). *Cinema, Globalização, Transculturalidade*. 160ed.Blumenau: Nova Letra, 2013, v. 1, p. 139-160.

DELFINA,C. Os sentidos das narrativas: autores e pensadores que se tornaram líderes espirituais. *Com Ciência - REVISTA ELETRÔNICA DE JORNALISMO CIENTÍFICO*, <http://www.comciencia.br>, 10 jul. 2014.

DUFOUR, É. *Le Cinéma de Science-fiction*. Lisboa, Edições texto & grafia, 2012.

ECO, U. *Sobre o espelho e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

FACCIOLI, J.S. *Avaliação do pensamento contrafactual na depressão*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, 2013.

FICKER, R. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?*. Porto Alegre: Ed. L&PM, 1985.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. Obras Completas, vol. V, Rio de Janeiro, Imago, 1972.

GOÉS, M.G.T.A. *Ficção científica, Cibercultura e Pós-modernidade: Velocidade e religião no discurso cinematográfico de David Cronenberg – Videodrome e eXistenZ*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

HAAS, G. V. *Cinema híbrido e a descentralização da identidade: exemplos no filme Distrito 9*. Prisma.com, 2011.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J (Org): *História Geral da África: Metodologia e pré-história da África*. São Paulo, Editora Ática/Paris: UNESCO, 1982, Vol. 1.

_____. La notion de personne en Afrique Noire. In: DIETERLEN, Germane. *La notion de personne en Afrique Noire*. Paris: CNRS, 1981. p. 181-192. Trad:Luiza Silva Porto Ramos; Kelvin Ferreira Medeiros.

IRWIN, W. *Matrix, bem vindo ao deserto do real*. SP: Nabras, 2003. 296p.

JEHA, J. *A semiose da fantasia literária*. Signótica, Goiânia, v. 13, n.1, p. 117-136, 2001.

LEWIS, D. *On the plurality of Worlds*. Padstow, Cornwall, United Kingdom: Blackwell Publishing, 1986. 286 p.

LYRA, E. Hannah Arendt e a ficção científica. In: JARDIM, Eduardo (Org.). *Revista O que nos faz pensar – Cadernos do departamento de filosofia da PUC-RIO*, maio de 2011. p. 96-122.

MARTINS, A. *Saudades do futuro: ficção científica no cinema e o imaginário social sobre o devir*. 1. ed. Brasília: Editora da UnB - EdUnB, 2013. v. 1. 292p.

MARTINS, A. M. R.; CUNHA, W.S. África em movimento: a história e o cinema africano contemporâneo. *Mulemba*, v. 1, p. 1-161, 2013.

MONGA, C. *Niilismo e negritude: as artes de viver na África*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 197p.

NUNES, M.O. Referentes identitários e jogos identificatórios no Candomblé. *Ciencias Sociales y Religión*, Porto Alegre, v. 9, p. 91-116, 2007.

PEREIRA JUNIOR, A.; CRUZ, M. Z.; ANDRADE, R.S.C. *Uma introdução à Filosofia das Ciências da Vida e da Saúde*. 1. ed. SÃO PAULO: UNESP: CULTURA ACADÊMICA, 2012. v. 1. 294p.

PIASSI, L.P.C. *Contatos: A ficção científica no ensino de ciências em um contexto sócio cultural*. 2007. 453p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RIBEIRO, M. A. *A estética do documentário cinematográfico no cinema contemporâneo de ficção científica: um olhar sobre o filme “Distrito 9” de Neill Blomkamp*. Dissertação de Mestrado – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

ROCHA, R.M. *O Realismo modal de David Lewis: uma opção pragmática*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Filosofia, 2010.

RODRIGUES, E.M. *Alteridade, tecnologia e utopia no cinema de ficção científica norte americano: a tetralogia aliens*. Tese de Doutorado em Sociologia. Coimbra: UC, 2011.

_____. *Ecos do Mundo Zero: Guia de interpretação de futuros, aliens e ciborgues*. Coimbra: UC, 2013. 179p.

SANTANA, G. Três Estratégias para uma mesma experiência estética. *Rumores* (USP), v. 2, pp. 207-217, 2010.

SHERMER, M. A real ciência por trás da cientologia: o fundador Hubbard teria inventado tudo, apenas para criar algo que fosse mais lucrativo do que escrever ficção?. *Scientific American Brasil*, http://www2.uol.com.br/sciam/artigos/resenha_de_livros.html, ed. 115, dez. 2011.

SILVA, A.M. Segregação, Perseguição e Eliminação: o espaço social do negro na ficção científica afro-americana. In: *II SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA E I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 2011, Catalão. II Simpósio Nacional e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística: Linguagem, História e Memória*. Catalão: UFG, 2011. p. 20-30.

SILVA, C.R.B. ; ONOFRE, L.F. O cinema como representação da identidade cultural. In: *XII Encontro de História Anpuh-Rio, 2008, Rio de Janeiro. XII Encontro de História Anpuh-Rio. Identidades*. Programa e Reumos., 2008.

TAVARES, B. *O que é ficção científica*. 2ª ed. Coleção Primeiros Passos, 169. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WALLACE, D. *O caminho Jedi: um manual para os estudantes da Força*. Trad: Raquel Novaes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

WHITE, M. *J.R.R Tolkien, o senhor da fantasia*. Trad: Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013.

XIMENES, S. *Minidicionária da Língua Portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2000. 980 p.

FILMOGRAFIA

1984. Direção de Michael Radford. Intérpretes: John Hurt; Richard Burton. Roteiro: Jonathan Gems; Michael Radford. Música: Dominic Muldowney; Eurythmics. 1984. (113 min.), DVD, son., color.

2001 Uma Odisséia Espacial. Direção de Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick. Intérpretes: Keir Dullea; Gary Lockwood. Roteiro: Stanley Kubrick; Arthur C. Clarke. 1968. (148 min.), DVD, P&B. Edição Especial Compilada (2007).

2012. Direção de Roland Emmerich. Produção de Roland Emmerich; Mark Gordon; Harald Kloser; Larry J. Franco; Ute Emmerich. Intérpretes: John Cusack; Chiwetel Ejiofor; Amanda Peet. Roteiro: Harald Kloser; Roland Emmerich. Música: Harald Kloser; Thomas Wander. 2009. (158 min.), DVD, son., color.

ALIEN: O oitavo passageiro. Direção de Ridley Scott. Produção de Gordon Carroll; David Giler; Walter Hill. Intérpretes: Tom Skerritt; Sigourney Weaver; Ian Holm. Roteiro: Dan O'bannon. Música: Jerry Goldsmith. 1979. (117 min.), DVD, son., color.

ALIENS: O Resgate. Direção de James Cameron. Produção de Gale Anne Hurd. Intérpretes: Sigourney Weaver; Carrie Henn; Michael Biehn. Roteiro: James Cameron; David Giler; Walter Hill. Música: James Horner. 1986. (137 min.), DVD, son., color.

AVATAR. Direção de James Cameron. Produção de James Cameron; Jon Landau. Intérpretes: Sam Worthington; Zoë Saldaña; Sigourney Weaver. Roteiro: James Cameron. Música: James Horner. 2009. (162 min.), DVD, son., color.

A ORIGEM. Direção de Christopher Nolan. Produção de Emma Thomas; Christopher Nolan. Intérpretes: Leonardo Dicaprio; Joseph Gordon-levitt; Ken Watanabe. Roteiro: Christopher Nolan. Música: Hans Zimmer. 2010. (147 min.), DVD, son., color.

BLADE Runner. Direção de Ridley Scott. Produção de Michael Deeley. Realização de Jerry Perenchio; Bud Yorkin. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young; Edward James Olmos. Roteiro: Hampton Fancher; David Peoples. Música: Vangelis. 1991. (116 min.), DVD, son., color. Blade Runner: The Director's Cut.

BRAZIL. Direção de Terry Gilliam. Produção de Arnon Milchan. Intérpretes: Jonathan Pryce; Robert de Niro. Roteiro: Terry Gilliam; Tom Stoppard; Charles Mckeown. Música: Michael Kamen. 1985. (142 min.), DVD, son., color. Versão do Diretor.

CONTATO. Direção de Robert Zemeckis. Produção de Steve Starkey; Robert Zemeckis. Intérpretes: Jodie Foster; Matthew Mcconaughey. Roteiro: James V. Hart; Michael Goldenberg. Carl Sagan. Música: Alan Silvestri. 1997. (144 min.), DVD, son., color.

CHAPPIE. Direção de Neill Blomkamp. Produção de Simon Kinberg. Intérpretes: Sharlto Copley; Dev Patel. Roteiro: Neill Blomkamp; Terri Tatchell. Música: Hans Zimmer. 2015. (120 min.), DVD, son., color.

DE VOLTA PARA O FUTURO. Direção de Robert Zemeckis. Produção de Neil Canton; Bob Gale. Intérpretes: Michael J. Fox; Christopher Lloyd; Lea Thompson; Crispin Glover. Roteiro: Robert Zemeckis; Bob Gale. Música: Alan Silvestri. 1985. (116 min.), DVD, son., color.

DE VOLTA PARA O FUTURO II. Direção de Robert Zemeckis. Produção de Neil Canton; Bob Gale. Intérpretes: Michael J. Fox; Christopher Lloyd; Lea Thompson; Crispin Glover. Roteiro: Robert Zemeckis; Bob Gale. Música: Alan Silvestri. 1989. (108 min.), DVD, son., color.

DISTRITO 9. Direção de Neill Blomkamp. Produção de Peter Jackson; Carolynne Cunningham. Realização de Peter Jackson. Intérpretes: Sharlto Copley; David James; Jason Cope. Roteiro: Neill Blomkamp; Terri Tatchell. Música: Clinton Shorter. 2009. (112 min.), DVD, son., color.

DR. FANTÁSTICO. Direção de Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick; Terry Southern; Peter George. Música: Laurie Johnson. 1964. (95 min.), DVD, son., color.

ELYSIUM. Direção de Neill Blomkamp. Produção de Simon Kinberg; Bill Block. Intérpretes: Matt Damon; Jodie Foster; Sharlto Copley; Wagner Moura. Roteiro: Neill Blomkamp. Música: Ryan Amon. 2013. (109 min.), DVD, son., color.

EQUILIBRIUM. Direção de Kurt Wimmer. Produção de Jan de Bont. Intérpretes: Christian Bale; Emily Watson. Roteiro: Kurt Wimmer. Música: Klaus Badelt. 2002. (107 min.), DVD, son., color.

ET: O Extraterrestre. Direção de Stever Spielberg. Intérpretes: Henry Thomas; Drew Barrymore; Dee Wallace. Roteiro: Melissa Mathison. Música: John Williams. 1982. (115 min.), DVD, son., color.

FAHRENHEIT 451. Direção de François Truffaut. Produção de Lewis M. Allen. Intérpretes: Oskar Werner; Julie Christie; Cyril Cusack. Roteiro: François Truffaut; Jean-louis Richard; David Rudkin; Helen Scott. Música: Bernard Herrmann. 1966. (112 min.), DVD, son., color.

GATTACA: Experiência Genética. Direção de Andrew Niccol. Produção de Danny Devito. Intérpretes: Ethan Hawke; Uma Thurman; Jude Law. Roteiro: Andrew Niccol. Música: Michael Nyman. 1997. (106 min.), DVD, son., color.

HALO 4: Em direção ao amanhecer. Direção de Stewart Hendler. Produção de John G. Lenic. Intérpretes: Tom Green; Anna Popplewell. Roteiro: Aaron Helbing, Todd Helbing. Música: Nathan Lanier. 2012. (91 min.), DVD, son., color.

HOMEM DE FERRO. Direção de John Fraveau. Produção de Avi Arad; Kevin Feige. Intérpretes: Robert Downey Jr.; Terrence Howard. Roteiro: Mark Fergus; Hawk Ostby; Art Marcum; Matt Holloway. Música: Ramin Djawadi. 2008. (126 min.), DVD, son., color.

IDIOCRACIA. Direção de Mike Judge. Intérpretes: Luke Wilson; Maya Rudolph. Roteiro: Mike Judge; Etan Cohen. Música: Theodore Shapiro. 2006. (84 min.), DVD, son., color.

IMPACTO PROFUNDO. Direção de Mimi Leder. Produção de David Brown; Richard D. Zanuck. Intérpretes: Robert Duvall; Téa Leoni; Elijah Wood. Roteiro: Bruce Joel Rubin; Michael Tolkin. Música: James Horner. 1998. (120 min.), DVD, son., color.

INTERESTELAR. Direção de Christopher Nolan. Produção de Emma Thomas; Christopher Nolan; Lynda Obst. Intérpretes: Matthew Mcconaughey; Anne Hathaway. Roteiro: Jonathan Nolan; Christopher Nolan. Música: Hans Zimmer. 2014. (169 min.), DVD, son., color.

JORNADA NAS ESTRELAS. Produção de Gene Roddenberry; Gene L. Coon; John Meredyth Lucas; Fred Freiberger. Realização de Gene Roddenberry. Intérpretes: William Shatner; Leonard Nimoy; Nichelle Nichols; DeForest Kelley. Roteiro: Norman Spinrad; Harlan Ellison; Theodore Sturgeon; Dorothy Catherine Fontana. Música: Alexander Courage. 1966. (4.118 min.), DVD, son., color. Série Clássica. Edição Completa 23 Discos.

JOGOS VORAZES. Direção de Gary Ross. Produção de Nina Jacobson; Jon Kilik. Intérpretes: Jennifer Lawrence; Josh Hutcherson. Roteiro: Gary Ross; Suzanne Collins; Billy Ray. Música: James Newton Howard. 2012. (142 min.), DVD, son., color.

LARANJA MECÂNICA. Direção de Stanley Kubrick. Produção de Stanley Kubrick. Intérpretes: Malcolm McDowell. Roteiro: Stanley Kubrick. Música: Walter Carlos. 1971. (136 min.), DVD, son., color.

MAD MAX. Direção de George Miller. Produção de Byron Kennedy. Intérpretes: Mel Gibson; Hugh Keays-byrne. Roteiro: George Miller; James Mccausland. Música: Brian May. 1979. (88 min.), DVD, son., color.

MAD MAX: Estrada da Fúria. Direção de George Miller. Intérpretes: Tom Hardy; Charlize Theron. Roteiro: George Miller; Brendan Mccarthy; Nico Lathouris. Música: Junkie XI. 2015. (120 min.), DVD, son., color.

MATRIX. Direção de The Wachowski Brothers. Produção de Joel Silver. Intérpretes: Keanu Reeves; Laurence Fishburne. Roteiro: The Wachowski Brothers. Música: Don Davis. 1999. (131 min.), DVD, son., color.

METRÓPOLIS. Direção de Fritz Lang. Intérpretes: Alfred Abel; Gustav Fröhlich. Roteiro: Fritz Lang; Thea von Harbou. 1927. (145 min.), DVD, P&B. Versão Restaurada de 75 Anos.

O EXPRESSO DO AMANHÃ. Direção de Joon Ho Bong. Intérpretes: John Hurt; Chris Evans. Roteiro: Joon Ho Bong; Kelly Masterson. 2013. (126 min.), DVD, son., color.

O EXTERMINADOR DO FUTURO. Direção de James Cameron. Produção de Gale Anne Hurd. Intérpretes: Arnold Schwarzenegger; Michael Biehn; Linda Hamilton. Roteiro: James Cameron; Gale Anne Hurd. Música: Brad Fiedel. 1984. (107 min.), DVD, son., color.

O GUIA DO MOCHILEIRO DAS GALÁXIAS. Direção de Garth Jennings. Produção de Gary Barber; Roger Birnbaum. Intérpretes: Martin Freeman; Zooey Deschanel. Roteiro: Douglas Adams; Karey Kirkpatrick. Música: Joby Talbot. 2005. (109 min.), DVD, son., color.

O PLANETA DOS MACACOS. Direção de Franklin J. Schaffner. Produção de Mort Abrahams; Arthur P. Jacobs. Intérpretes: Charlton Heston; pierre Boulle (romance) Michael Wilson Rod Serling Roddy Mcdowall. Roteiro: Pierre Boulle; Michael Wilson; Rod Serling. Música: Jerry Goldsmith. 1968. (112 min.), DVD, son., color. Edição Especial Dupla.

O QUINTO ELEMENTO. Direção de Luc Besson. Produção de Patrice Ledoux. Intérpretes: Bruce Willis; Milla Jovovich; Gary Oldman. Roteiro: Luc Besson; Robert Mark Kamen. Música: Éric Serra. 1997. (126 min.), DVD, son., color.

OS VINGADORES. Direção de Joss Whedon. Produção de Kevin Feige. Intérpretes: Robert Downey Jr.; Chris Evans; Mark Ruffalo. Roteiro: Joss Whedon. Música: Alan Silvestri. 2012. (143 min.), DVD, son., color.

OS VINGADORES: A Era de Ultron. Direção de Joss Whedon. Produção de Kevin Feige. Intérpretes: Robert Downey, Jr.; Chris Evans; Mark Ruffalo. Roteiro: Joss Whedon. Música: Brian Tyler; Danny Elfman. 2015. (141 min.), DVD, son., color.

STARGATE. Direção de Roland Emmerich. Intérpretes: Kurt Russell; James Spader. Roteiro: Dean Devlin. Música: David Arnold. 1994. (121 min.), DVD, son., color.

STAR WARS: Episódio IV Uma Nova Esperança. Direção de George Lucas. Produção de Gary Kurtz. Realização de George Lucas. Intérpretes: Alec Guinness; Mark Hamill; Harrison Ford; Carrie Fisher. Roteiro: George Lucas. Música: John Williams. 1977. (125 min.), DVD, son., color. Edição Masterizada (2004).

STAR WARS: Episódio V O Império Contra Ataca. Direção de Irvin Kershner. Produção de Gary Kurtz. Realização de George Lucas. Intérpretes: Alec Guinness; Mark Hamill; Harrison Ford; Carrie Fisher; Billy Dee Williams; Frank Oz. Roteiro: George Lucas; Lawrence Kasdan; Leigh Brackett. Música: John Williams. 1980. (129 min.), DVD, son., color. Edição Masterizada (2004).

STAR WARS: Episódio VI O Retorno de Jedi. Direção de Richard Marquand. Produção de Howard Kazanjian. Realização de George Lucas. Intérpretes: Alec Guinness; Mark Hamill; Harrison Ford; Carrie Fisher; Billy Dee Williams; Frank Oz. Roteiro: George Lucas; Lawrence Kasdan. Música: John Williams. 1983. (136 min.), DVD, son., color. Edição Masterizada (2004).

THE WALKING DEAD. Produção de Frank Darabont; Gale Anne Hurd; David Alpert; Robert Kirkman. Intérpretes: Andrew Lincoln; Jon Bernthal; Sarah Wayne Callies; Laurie Holden. Música: Bear McCreary. 2010. Son., color. Série Primeira Temporada.

THX 1138. Direção de George Lucas. Produção de Francis Ford Coppola. Intérpretes: Robert Duvall. Roteiro: George Lucas; Walter Murch. 1971. (88 min.), DVD, son., color. Versão do Diretor.

UM CÃO Andaluz. Direção de Luís Buñuel. Intérpretes: Pierre Batcheff; Simone Mareuil. Roteiro: Luis Buñuel; Salvador Dalí. 1929. (16 min.), DVD, P&B.

UMA NOITE DE CRIME. Direção de James Demonaco. Intérpretes: Ethan Hawke; Lena Headey. Roteiro: James Demonaco. 2013. (85 min.), DVD, son., color.

WALL-E. Direção de Andrew Stanton. Produção de Jim Morris. Intérpretes: Ben Burtt; Elissa Knight. Roteiro: Andrew Stanton; Jim Reardon. Música: Thomas Newman. 2008. (98 min.), DVD, son., color.