

FORMAÇÃO SOCIAL BRASILEIRA E LUTA DE CLASSES NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA¹

Victor Finkler Lachowski²

Resumo: Esta pesquisa realiza uma investigação de como a formação social brasileira e sua luta de classes dialogam com as obras “Branco Sai, Preto Fica” (2015) e “Bacurau” (2019). O *Método das Constelações* aplicado permite descobrir as *ideias* presentes nas *estruturas* de um conjunto de obras de arte. Para compreender essa formação social brasileira e sua luta de classes é utilizado o aporte teórico de abordagem materialista histórico-dialética. Para estudar a tendência operativa da Ficção Científica (aqui utilizando a sigla “FC”), pesquisa-se a lógica histórica do surgimento e desenvolvimento do FC brasileiro. Com as análises, percebe-se em “Branco Sai, Preto Fica” (2015) a periferização da população preta em grandes centros urbanos como algo sintomático da formação social brasileira, além de explicitar o papel das forças coercitivas do Estado, como a polícia, em oprimir as classes exploradas/racializadas; a reação a essa opressão no filme é uma conspiração cuja força-motriz é a cultura popular das populações marginalizadas para a criação de uma bomba que explode Brasília e a Ditadura Militar que governa o país no universo da obra. Em “Bacurau” (2019) os moradores locais tem que lutar pela sobrevivência contra estrangeiros que representam essa ameaça alienígena de perspectiva colonial/imperialista, e contra as instituições do Estado burguês brasileiro, como políticos e empresários, que auxiliam na opressão autóctone particular que volta para a universalidade da formação social brasileira, bem como nessa metáfora/analogia para a o desenvolvimento histórico brasileiro pautado na exploração do estrangeiro e da manutenção da escravidão.

Palavras-chave: Formação Social Brasileira; Luta de Classes; Ficção Científica; Racismo; Cinema.

¹ Texto expandido, revisado e atualizado de trabalho apresentado originalmente em evento do tipo Encontro (sem citar o trabalho prévio diretamente para manter o anonimato do autor).

² Doutorando em Comunicação (PPGCOM-UFPR), vinculado à linha de pesquisa Comunicação e Formações Socioculturais; Mestre em Comunicação (PPGCOM-UFPR); Bacharel em Publicidade Propaganda (UFPR). Membro do grupo de pesquisa NEFICS - Núcleo de Estudos de Ficção Seriada e Audiovisualidades (UFPR/PPGCOM-UFPR/CNPq). Sócio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Bolsista CAPES-DS. Escritor; Roteirista; Redator. Apresentador do Massacre Podcast, dedicado a cultura de horror. Email: victorlachowski@hotmail.com

BRAZILIAN SOCIAL FORMATION AND CLASS STRUGGLE IN SCIENCE FICTION CINEMA

Abstract: This research investigates how Brazilian social formation and its class struggle dialogue with the works “Branco Sai, Preto Fica” (2015) and “Bacurau” (2019). The Constellation Method applied allows us to discover the ideas present in the structures on a multiplicity of works. To understand this Brazilian social formation and its class struggle, the theoretical contribution of a historical-dialectical materialist approach is used. To study the operative tendency of Science Fiction (here using the term “FC”), the historical logic of the emergence and development of Brazilian SF is researched. With the analysis, one can see in “Branco Sai, Preto Fica” (2015) the peripheralization of the black population in large urban centers as something symptomatic of Brazilian social formation, in addition to explaining the role of the coercive forces of the State, such as the police, in oppressing the exploited/racialized classes. The reaction to this oppression in the film is a conspiracy whose driving force is the popular culture of marginalized populations to create a bomb that explodes Brasília and the Military Dictatorship that governs the country in the universe of the work. In “Bacurau” (2019), local residents have to fight for survival against foreigners who represent this alien threat from a colonial/imperialist perspective, and against the institutions of the Brazilian bourgeois State, such as politicians and business people, who assist in the particular autochthonous oppression that returns for the universality of Brazilian social formation, as well as in this metaphor/analogy for the Brazilian historical development based on the exploitation of foreigners and the maintenance of slavery.

Keywords: Brazilian Social Formation; Class struggle; Science Fiction; Racism; Cinema.

Introdução

Os antagonismo e conflitos que movem as lutas de classes e os grupos/indivíduos que as compõem estão entremeados por uma lógica no capitalismo no que se observa a intervenção do Estado, que será responsável por atuar na manutenção da classe dominante através de mecanismo de controle, amansamento e exploração da classe explorada, que no modo capitalista de produção é a classe trabalhadora (ALVES, 2018).

O racismo, ou racismos, surgem como aparato ideológico na luta de classes, com o objetivo de ser um “neutralizador da consciência dos sujeitos diante da realidade concreta que os cerca” (*Ibid*, 2018, p. 6). Tal neutralização, para além da invisibilização dos acordos e interesses políticos, também visa a naturalização de tais relações e formações sociais estimuladas pela classe dominante e em disputa com a classe dominada (MARX; ENGELS, 2007).

As dominações e opressões instrumentalizadas pelo racismo através dessa constelação de instituições promovem uma dominação organizada da hierarquia cultural. Frantz Fanon (2008, p. 78), ao discutir esse tópico, destaca que “o surgimento do racismo não é fundamentalmente determinante. O racismo não é um todo, mas o elemento mais visível, mais cotidiano, para dizermos tudo, em certos momentos, mais grosseiro de uma estrutura dada”, e que se reflete no que será tido como cultura no topo da hierarquia, a estimulada pelos opressores, e a cultura que tentará ser destruída e desculturada por essas classes, a cultura dos oprimidos, que se configura, como explica Clóvis Moura (1994) no caso de todas as culturas negras/africanas, em culturas de resistência a esse processo de violência e apagamento.

Na Ficção Científica (FC), isso é caracterizado através de uma perspectiva negra dentro de suas temáticas e abordagens, que Braga (2023, p. 58-59) destaca como articulada dentro da dimensão espaço-tempo ficcional da FC relacionada de “modo específico às negritudes e/ou africanidades”. Essa articulação ocorre nos espaços e tempos elaborados na FC com o envolvimento, para além das descrições e desenvolvimentos físicos e concretos, dos abstratos e psicológicos, ações e pensamentos, que são refletidos e envoltos em caracterizações socioeconômicas, culturais, simbólicas e ideológicas daquelas narrativas e universos, de maneira que funcionem como projeções das personalidades e dos conflitos que constituem em algum grau as negritudes e/ou africanidades.

Pensando a ficção científica brasileira, podemos e precisamos compreender como essa atua na denúncia e conscientização da formação social brasileira e sua luta de classes movida por explorações de classe, com a ideologia racista sendo fundamental para o funcionamento do capitalismo e da exploração do trabalho simultânea ao genocídio racista em andamento no Brasil.

Com isso, analisa-se primeiro o filme “*Branco Sai, Preto Fica*” (2015), O longa de documentário-ficção científica brasileiro dirigido por Adirley Queiróz conta a história de dois homens negros que faziam parte de um grupo de dança na juventude e costumavam frequentar um baile de *black music* em Brasília nos anos 1980. Acompanhamos o dia a dia dos personagens de Marquim da Tropa e Shockito enquanto esses relembram a noite em que policiais invadiram o baile e os feriram gravemente a tiros (Marquim ficou paraplégico e Shockito perdeu uma perna). O próprio título do longa metragem é uma referência à ordem dada pelos policiais no momento da invasão, dividindo a população que estava no local a partir

do preconceito racial. Em meio a lembranças num estilo documental, há ainda o *plot* do personagem vivido por Dilmar Durães, um viajante vindo do futuro cuja missão é investigar o crime ocorrido naquela noite e provar a culpa do Estado Brasileiro. O filme foi premiado em inúmeros festivais, como: *Festival de Cinema de Brasília* (Melhor Filme, Prêmio ABRACCINE, e mais), *Olhar de Cinema* (Prêmio Especial do Júri, Prêmio Melhor Filme Olhares Brasil, e mais), *Mar del Plata Film Festival* (Melhor Filme Latino Americano), *Hamburg Film Festival* (Prêmio Talento Jovem) e outros.

Posteriormente explora-se “*Bacurau*” (2019), filme escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, que narra os acontecimentos de Bacurau, uma pequena vila no oeste de Pernambuco, quando sua população começa a sofrer com os boicotes dos meios de comunicação locais, a exclusão da cidade dos sistemas de mapeamento/geolocalização e a constante vigilância de drones. Os locais devem então combater um grupo de estrangeiros, que estão negociando com políticos, empresários e donos de terras locais para controlarem as comunicações e a vida na pequena cidade. Amplamente elogiado pela crítica nacional e internacional, custou 1,4 milhão de dólares e arrecadou 3,5 milhões, e acabou por coroar suas avaliações positivas conquistando o *Prêmio do Júri* no Festival de *Cannes* de 2019.

A partir dessas obras, este texto irá discutir a formação social brasileira e sua luta de classes no contexto do nosso desenvolvimento capitalista, bem como o papel da FC brasileira no desenvolvimento histórico da nossa sociedade, seus elos político-comunicacionais enquanto sintomas-respostas a determinadas condições históricas e materiais da realidade brasileira em denúncia as suas opressões e contradições.

Abordagem analítico-metodológica

Tal proposta é apresentada como complementação a abordagem de Barba, Rios e Vaz (2023), ao discutirem que obras cinematográficas que retratam futuros próximos, nosso presente e/ou passado reformulado possuem a capacidade de pôr suas histórias para debaterem a História (com “H” maiúsculo), ou historiografia oficial. O cinema é assim entendido como campo de disputa de sentidos e vínculos, tanto entre a subjetividade particular da realização da obra e a objetividade universal social – superestrutural (capitalista) - a qual a arte está inserida (Buck-Morss, 1977), quanto pelos seus fenômenos sócio-históricos

que nos permitem pensar as interações sociais comunicacionais que acontecem pelos processos práticos e simbólicos da sétima arte (Barba, Rios e Vaz, 2023; Braga, 2011).

Essa pesquisa utiliza a metodologia de Benjamin (1984), seu *Método das Constelações*, para investigar as ideias nesses fenômenos e como suas estruturas são pautadas por essas ideias. Pois como Sérgio Paulo Rouanet (1984, p. 13) argumenta, o caminho da investigação pelo método das constelações “é a *representação*. Representação, por um desvio, do universal - a ordem das *ideias*”.

Essas ideias constituem a forma original de confrontação entre seres humanos e o universo, podendo ser renovadas por toda história, por isso são temporais e alteráveis. Essas ideias aparecem nas obras de arte como manifestações da linguagem verdadeira, manifestações que ainda estão obscuras e ocultas por uma névoa que o criticismo e a interpretação devem remover. Com a aplicação do método das constelações, pode-se demonstrar a autonomia dos gêneros artísticos - considerados como ideias - e sua relação com obras individuais (separadas). Com as ideias os fenômenos conseguem uma interpretação objetiva, não sendo dissolvidos nos conceitos ou em visões subjetivas.

A partir da descoberta dos aspectos extremos das ideias descobre-se *estrutura* interna das ideias (Rouanet *in* Benjamin, 1984). A estrutura de um conjunto de obras cinematográficas será responsável pela ordenação e classificação das suas ideias a partir de aspectos-extremos dialéticos contraditórios e conflitante, pois aloca as imagens dentro da lógica do enredo, distantes de maneira que possam ilustrar como um conflito dialético se estende além do imediatismo de um ato ou cena.

Nessa busca pelas ideias, seus aspectos-extremos, e como tal polarização se desdobra nas estruturas dos dois filmes analisados, busca-se debater como os fenômenos fílmicos reinterpretam e debatem as condições materiais e históricas apresentados na seção teórica sobre a “Formação Social Brasileira e sua Luta de Classes”.

Formação social brasileira e sua luta de classes

em suma, opressores e oprimidos, estiveram em constante oposição uns aos outros, travaram uma luta ininterrupta, ora oculta ora aberta, uma luta que de cada vez acabou por uma reconfiguração revolucionária de toda a sociedade ou pelo declínio comum das classes em luta (MARX; ENGELS, 2005, p. 40).

A opressão de raça, dentro de uma concepção histórico-crítica, é essencial para se compreender os processos de exploração, opressão, exclusão e apropriação que moldam a sociedade e a realidade particular brasileira e nossa *Luta de Classes*. Bem como os efeitos de tal ideologia na psique tanto das pessoas racializadas quanto das tidas como brancas, com tais compreensões do racismo tendo que ser entendidas também em sua relação com a base econômica da sociedade (SOUZA, 2022), uma vez que, como explica Marx (2008, p. 47) em “*Contribuição à Crítica da Economia Política*”,

A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida condiciona o processo de vida social, política e intelectual.

Por isso, a análise histórico-crítica do racismo por meio do materialismo histórico-dialético o compreende a partir de sua inserção nos projetos societários das classes dominantes, com a determinação correlata do racismo e do privilégio branco (SOUZA, 2022). O racismo é entendido a partir de sua funcionalidade para o capitalismo ao atender interesses de classe, com a relação orgânica entre racismo e a base econômica capitalista sendo definidor para tal abordagem (*Ibid*, 2022).

Com a evolução das técnicas de produção, sobretudo da industrialização e modernização das atividades agropecuárias entre o Século XIX do Império e o Século XX da República, molda-se a sociedade brasileira em um capitalismo de dependência, exportadora de matéria-prima (*Ibid*, 2022). Como explica Fanon (2008), a complexação dos meios de produção e a evolução das relações econômicas trazem consigo o desenvolvimento das ideologias que justificam tal sistema desequilibrado e injusto, com o racismo vulgar sendo substituído pois “a perfeição dos meios de produção provoca fatalmente a camuflagem das técnicas de exploração do homem, logo das formas do racismo” (FANON, 2018, p. 82). O racismo evolui, se camufla.

Na realidade brasileira, como mostra Clóvis Moura (2020), isso é perceptível na época do Império escravista, que vai da Independência até 1889, com a historiografia oficial estabelecendo o modo de produção escravista como sendo um modo de produção eterno, imutável e de acordo com as leis divinas, formas de justificar os privilégios da classe senhorial pela história, sendo estimulada por Dom Pedro II, como condicionada e condicionadora da

ideologia do Império escravista, concedendo facilidades, argumentos e validades para seus produtores.

No caso de populações originárias, chamadas de “indígenas”, o processo de formação colonial instaurou genocídios dos europeus contra esses povos, ocupações de terras, catequização forçada. Posteriormente, invasão em ritmo rápido seguido de uma lenta destruição das comunidades, com os direitos desses povos sendo regulados pelos brancos para que esses pudessem intervir como agentes sociais e culturais dinâmicos e em posição de autoridade (*Ibid*, 1994, p. 159). Na atualidade, tal extermínio prossegue com grupos de garimpeiros, que representam empresas transnacionais, invadindo os territórios demarcados desses povos originários e os massacrando, com os poucos sobreviventes muitas vezes indo parar em centros urbanos e sendo incorporados às populações em situação de rua (*Ibid*, 2020).

Mesmo com esse histórico de violência o racismo brasileiro contemporâneo age “sem demonstrar rigidez, é ambíguo, meloso, pegajoso mas altamente eficiente nos seus objetivos” (*Ibid*, 1994, p. 159), com a casa-grande sendo o alegórico histórico que funcionou como aparelho de dominação do senhor, além de também transmitir os valores e interesses do dominador.

Fenômeno visível através de projetos político-econômicos, como o Segundo Projeto de Identidade Nacional, elaborado no final do Século XIX e início do Século XX. Uma mescla de teoria do determinismo racial e teoria do branqueamento, onde a dinâmica social e a representação negativa da população negra é reafirmada em cinco vieses: (i) intelectual, dotada de atributos voltados apenas para o trabalho braçal e subordinado; (ii) moral, tendência para ações antissociais e imorais; (iii) estético, traços fenótipos símbolos de pessoas destituídas de beleza; (iv) mau trabalhador, precisando ser forçado a realizar as atividades de trabalho; e (v) naturalização das precárias condições de vida da maioria da população negra, com a pobreza e a miséria sendo uma condição inata à raça negra (*Ibid*, 2022, p. 205).

Já o Terceiro Projeto de Identidade Nacional foi derivado do pensamento de Gilberto Freyre, tendo como base sua obra “*Casa-Grande & Senzala*”, de 1933, que resultou em uma leitura de uma falsa realidade mais favorável para uma relação harmoniosa entre as raças na sociedade brasileira, surge assim o mito da “democracia racial” (*Ibid*, 2022).

No período do Estado Novo (1930-1945), algumas décadas após uma abolição que manteve a população negra fragilizada, e com a persistência das oligarquias agrárias, o

racismo brasileiro busca roupagens “científicas” (MOURA, 2020, p. 30). Um dos resultados desse projeto foi a criação dos Tribunais de Eugenia, que serviam para condicionar à esterilização e confinamento de membros das raças tidas como inferiores (*Ibid*, 2020).

Segue, nas décadas de 1930 a 1980, a industrialização brasileira caracterizada pela expansão dos núcleos urbanos pelo modelo desenvolvimentista, que resulta em uma

expansão das atividades econômicas, da oferta de empregos e da riqueza socialmente produzida, com o setor industrial passando a ser a fração de classe dominante no bloco do poder, por outro lado, houve o aprofundamento do País de forma subordinada no sistema capitalista mundial e a crescente desigualdade social, cuja aviltante concentração de renda tornou-se o aspecto mais tangível desse processo capitalista. Nessa conjuntura, a ideologia racial brasileira, formulada a partir da década de 1930, serviu como importante componente superestrutural (SOUZA, 2022, p. 208).

Assim, o Estado Burguês inserido dentro do modelo de produção capitalista atua na manutenção de uma ideologia que surge como forma de justificar, normalizar, naturalizar e impor mecanismos de opressão e desigualdade para manutenção do capitalismo, com o princípio burguês da segurança e seu projeto penal e racista sendo pilares para perpetuação da luta de classes brasileira (ROCHA, 2020).

Na sua leitura marxista-leninista do Estado como garantidor do racismo e opressão pela violência, Maciel (2022), destaca o exército permanente, a polícia e o sistema carcerário como as instituições indissociáveis de uma força colocada acima da sociedade. Tal poder repressor específico, que atua na manutenção da opressão e controle de uma classe sob a outra, utiliza esses artifícios de violência para impedir a reação dos oprimidos.

Todo esse aparato ideológico historicamente citado, bem como a exclusão da população negra dos postos de trabalho, dos serviços de saúde, educação, lazer e cultura, com apoio também ideológico da mídia e do senso comum construído e perpetuado pelo Estado Burguês e pelos setores privados, elaboram a sociedade na qual as pessoas periféricas, sobretudo negras e racializadas, sejam alvos da violência policial, militar e carcerária (*Ibid*, 2018), uma vez que essas populações constituem um perigo para a hegemonia branca-burguesa, como expressa Clóvis Moura (2021), o Brasil é um rico campo de lutas de classes, lutas apagadas pela historiografia oficial dominante, caracterizando essas figuras como negativas ou inúteis.

Uma história produzida a partir de preconceitos em relação aos heróis da transformação, às mulheres, aos negros, aos indígenas e as outras camadas e segmentos ou minorias da sociedade brasileira. Uma história do esquecimento, na qual as linhas escritas são para se apagar o tecido constituído por lutas, palavras, ações e sangue, a oficialidade da tinta por cima do que se foi gritado e exigido pelas vozes de vidas em busca de emancipação.

Com a complexação das sociedades e dos centros urbanos, as populações negras e demais racializadas foram alocadas em espaços sociais determinados pelas forças dominadoras, não havendo uma distribuição populacional horizontal, igualitária, mas verticalizada conforme essa estruturalização se intensificava e se complexificava. De maneira que a “distribuição populacional realizou-se dentro de padrões normativos étnicos impostos pelas metrópoles” (*Ibid*, 2020, p. 14).

Com isso, imbricou-se etnia e status, etnia e valores sociais e etnia e papéis sociais e culturais; foram estabelecidos critérios que determinaram “a posição de cada grupo ou segmento étnico nos diversos níveis de estratificação, com barreiras e fronteiras que impediam o processo de mobilidade social em nível de igualdade de cada etnia dominada em direção ao cume da pirâmide social” (*Ibid*, 2020, p. 14).

Como aponta Fanon (2018, p. 80), o racismo é um elemento de um conjunto mais vasto, o da “opressão sistematizada de um povo”, com a destruição de valores culturais, das modalidades de existência, e de seus elementos sendo desvalorizados.

Para lutar contra a ideologia de dominação racista, Fanon (2008 p. 122-123) explica que a consciência negra é imanente a si própria, em uma dialética na qual ela é aderente a si próprio, e ambígua, pois “não há um preto, há pretos”. O instrumento para se combater a ideologia racista é a conscientização, principalmente do negro, para que esse possa “se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (FANON, 2008, p. 44).

Por isso, para se combater o racismo, na perspectiva crítica radical de Clóvis Moura, devemos utilizar a luta de classes para partir para a “reformulação política, da modificação dos polos de poder, especialmente das áreas do chamado Terceiro Mundo” (2020, p. 28), com uma atitude revolucionária que só é conclusiva ao se ter em análise o racismo e as desigualdades como componentes de um aparelho de dominação econômica, política e cultural, como parte do poder da burguesia que controla os meios de produção.

Se o poder dominador, exercido administrativamente pelo poderio militar, econômico, patrimonial e social, constitui a estrutura do poder, também gerou os mecanismos de dominação selecionadores. Como resposta, os oprimidos, sobretudo negros e indígenas, historicamente se valeram e valerão de formas extraleais de organização e de luta, de maneira a combater a Casa-grande com sua verdadeira antagonização: o Quilombo, e diferentes formas de insurreições e guerrilhas (*Ibid*, 2020, p. 15-16).

Ficção científica, imperialismo e o *sci-fi* brasileiro

Cabe destacar de início que os filmes analisados podem não ser enquadrados unicamente como ficções científicas. Assim, da mesma maneira que Benjamin compreendeu o Drama Barroco não como um gênero, mas sim como um conceito que possibilita nomear esse conjunto de fenômenos que compartilham ideias dentro de uma configuração dialética de extremos, esta pesquisa compreende a Ficção Científica não como um gênero cinematográfico generalista, mas como uma tendência operativa (FREEDMAN, 2000) do que acontece nos filmes investigados.

A dificuldade de se classificar o que é ficção científica consiste na insistência de buscar algo ilusório: uma forma perfeita e pura de FC, algo que não existe, pois, a ficção científica é uma tendência operativa (*Ibid*, 2000), de maneira que abraçar o hibridismo intrínseco da FC (SANTANA, 2015) se torna um caminho muito mais propenso à investigação de suas ideias centrais, utilizando o materialismo histórico-dialético e seus vínculos dialógicos ao invés de um essencialismo metafísico.

Em decorrência dessas considerações, o uso teórico da Ficção Científica foi escolhido por apresentar maneiras de debater a operacionalização que ambos os filmes fazem com a relação história-História e com o passado, presente e futuro de maneira a desmembrá-los, extrapolá-los, estranhá-los e especularizá-los a partir de movimentos dialéticos de quebras, realocações, anacronismos e montagens críticas (Brasil, 2017).

Alfredo Suppia (2007) em seu extenso trabalho de mapear e narrar a história do cinema de FC brasileira, verifica a existência de um certo grau de ideologia imperialista não apenas nos temas e inspirações, mas na própria produção das obras cinematográficas.

Vemos isso no argumento de Elsa Margarida Rodrigues (2013, p. 48), que define a origem e sobretudo o início da FC como uma “uma expressão subconsciente da ideologia

imperial, quer se trate dos impérios coloniais do século XIX, quer da hegemonia cultural norte-americana do século XX”; ponto reforçado por Adam Roberts (2000), ao considerar que a FC surge em um primeiro momento sob o cenário das culturas dominantes, que é novamente a mentalidade do imperialismo, suas ações, seu medos, suas obscuridades, e vitrine dos desenvolvimentos bélicos, científicos e tecnológicos dos países imperialistas.

Países sem histórico imperialista notório, como o Brasil, não contam com a existência de um forte setor de cultura e entretenimento privado sustentado pelo setor público, o que justifica a falta de investimento no cinema, e mais especificamente na FC, de tais países. Como nação coadjuvante no cenário global, longe de ter um cinema de FC com a visibilidade dos países imperialistas, o Brasil desenvolveu maneiras de se fazer FC com características próprias (SUPPIA, 2007).

Uma das diferenças entre a FC brasileira e a dos EUA é o das obras do Atlântico Norte abraçarem com muito mais frequência o desenvolvimento tecnológico e as transformações que essas trazem, porém historicamente carregam o temor por rebeliões e invasões de corpos estranhos, como robôs e alienígenas, enquanto a brasileira abraça mais o estrangeira na sua forma daquilo não-humano, tendo um reflexo do diferente pelo exótico e interessante. O historiador descreve que essas particularidades “refletem a experiência colonial e neocolonial do Brasil, seu legado como uma sociedade de antigos escravos, e sua população diversa, racialmente mestiça” (GINWAY *Apus* SUPPIA, 2007, p. 363).

Outro fator que diferencia a FC do centro do capitalismo para o das periferias é o desenvolvimento da ciência, tecnologia e educação nesses diferentes blocos ou contrablocos. Com o eurocentrismo e o imperialismo estadunidense sendo fenômenos duradouros, sua ciência e tecnologias são patrimônios tidos como transnacionais ou universais (SUPPIA, 2007), mas que atendem a interesses de classes de nações bem definidas, algo que é refletido na FC dos países em emergentes, explorados e periféricos, como a denúncia do uso desses desenvolvimentos atrelados a um modo de produção e divisão de classes que oprime os países e classes alvos.

Surge-se a reflexão baseada nas ideias de Suvin (1979) e Braga (2023), na consideração da FC como essa categoria de “estranhamento cognitivo”, na qual a presença do negro é a normalização de um estranhamento causado pela ideologia racista dominante e sua imposição imperialista, visto a escassa presença de personagens, protagonistas, narrativas e temáticas centralizadas nas negritudes e/ou africanidades na FC.

Uma vez que a FC deseja nos colocar em contato com mundos e sociedades imaginadas foras dos padrões da realidade existente, diálogos com o presente são inevitavelmente criados e com eles a necessidade de reimaginação da nossa realidade (BRAGA, 2023), seja pelas relações dialógicas, dialéticas e analógicas que a FC tem em permeabilidade com temáticas, acontecimentos e potencialidades histórico-materiais da humanidade (SUVIN, 1979), alinhadas a intencionalidade do artista em produzir uma obra de crítica e denúncia das contradições da realidade (KEFALIS, 2009), ou do próprio idealizador de uma obra de FC estar sujeito a certas condições históricas e materiais que irão ser transpostas para sua ficcionalidade cientificizada.

Logo, as opressões históricas serão refletidas na FC não apenas na presença, mas principalmente nas ausências, como na invisibilização da produção de FC de autores e cineastas negros, o que se traduz em um campo imaginário de narrativas de FC que não é composto por pessoas negras, pois esses estão excluídos das industriais e mercados de maior visibilidade e alcance, tendo uma ligação direta entre tal exclusão e a história da sociedade humana. Como explica Andrade (2019), a ficção científica consegue reestruturar nossas experiências do presente de maneira simbólica, pois encaramos alternativas da realidade ou do futuro, e encontramos questões relevantes sobre nossas condições atuais.

A cultura produzida pelas vítimas de racismo e de exclusão social, em suas diversas expressões, irá ser uma cultura que tem como base essa opressão, como durante toda história da escravidão brasileira, o escravizado negro transformou todos os seus padrões de cultura em uma cultura de resistência social (MOURA, 1994) e o continua fazendo até hoje. A Ficção Científica dos historicamente explorados, colonizados e oprimidos será assim uma FC de resistência, luta e crítica, utilizando, para seus objetivos, diferentes estratégias para atacar o *status quo* e seus representantes ocultos ou mostrados em tela.

Branco sai, preto fica (2015)

O filme utiliza a ficção científica para realizar uma abordagem documental de eventos reais, tragédias reais e denunciar essas ações e seus vínculos com a ideologia racista de dominação e dos mitos da construção utopista modernista de Brasília, utilizando a memória dos personagens contra o projeto de planejamento da capital e sua historiografia burguesa oficial (ALVES, 2018). A obra tem como base um acontecimento real, no Baile Black do

Quarentão, local de celebração da juventude negra, de valorização da identidade fundamentada entre comunidade e arte, e a invasão da polícia militar na discoteca dia 05 de março de 1986, como evidência do genocídio antinegro presente na realidade brasileira (FLORES, 2017).

Tal evento mostra a racismo enquanto ideologia, pregando que o negro deveria se “igualar” ao branco nas virtudes morais e pela cultural, e intensifica sua retórica na repressão de “toda forma de expressão cultural negra nas cidades” (MOURA, 1994, p. 211) por uma série de mecanismos discriminadores que tem como objetivo jogar o negro para “a periferia do sistema social, cultural e econômico, criando-se ao mesmo tempo, uma série de barreiras ideológicas, da qual a mais abrangente e permanente é o preconceito racial” (MOURA, 1994, p. 212), no qual o local dos centros urbanos destinado ao negro será um “semivácuo ocupacional e cultural, comprime a personalidade do negro, que passa a ver a sociedade como algo imóvel e petrificada, hierarquizada desde o começo do mundo como está” (MOURA, 1994, p. 213).

O filme se passa na cidade natal do próprio diretor, Ceilândia, no Distrito Federal. Considerando a realidade de Ceilândia que, assim como outras cidades satélites são negligenciadas pelo poder público e carecem de investimento em setores básicos, é possível interpretar o passaporte para Brasília presente no filme como outra crítica, no sentido de que apenas determinadas pessoas privilegiadas têm acesso a capital e toda sua qualidade de vida, tecnologia e bem-estar.

Seu formato, que mistura a ficção científica com documentário, nos conta uma história sobre as consequências da violência policial contra a população negra e a responsabilidade do Estado Brasileiro perante as atrocidades cometidas diariamente até hoje. Para além da ficção, o filme conecta o espectador com a realidade violenta e injusta do país, pautada no preconceito de toda uma entidade que atua na contramão de seu próprio dever, qual seja o de promover a proteção e segurança de todos os cidadãos.

O ambiente da estação de rádio de Marquim brinca com o *sci-fi* ao ser retratado como um espaço que mistura luzes, telas, câmeras de vigilância e aparelhos de alumínio com toca-discos, vinis e equipamentos de som mais antigos, fazendo essa mistura entre o moderno e o antiquado. Aliás, o filme propõe essa divisão e mescla entre os seres vivos (os personagens) e os dispositivos que os capturam ou são utilizados por ele, em uma dialética entre liberdade e controle, ser e ambiente, para estabelecerem formas específicas de subjetivação tendo em

vista a escolha de narração de experiências traumáticas, entre memória e imaginação, dentro da proposta dialética de ficção distópica e documentário, no qual os dispositivos de FC articulam passado, presente e futuro (ALVES, 2018).

Outra brincadeira que um filme de baixo-orçamento criativamente faz com a ficção científica é a nave de transporte no espaço-tempo que o viajante do futuro utiliza: um contêiner, com nada dentro. A escolha não é à toa, já que ele pousa num terreno onde estão sendo construídos edifícios, remetendo à expansão imobiliária de Brasília e a separação entre periferia e Plano Piloto (*Ibid*, 2018).

Como explicado, o viajante busca provas para incriminar o Estado Brasileiro por crimes contra populações periféricas, a própria mulher do futuro que comanda o viajante ironiza esses crimes: “novidade”. Não existe novidade quando a história mostra que os dominadores foram privilegiados, que suas linhagens não sofreram processos ou consequências pela exploração e perpetuação do racismo como ferramenta ideológica, e seu patrimônio permanece intocado (MOURA, 2020).

O Brasil de *Branco sai, Preto fica* deixa transparecer um regime ditatorial, como uma própria crítica a Ditadura Militar que assolou o Brasil até os anos 80. Isso é indicado quando Marquim está indo em direção a Brasília e a rádio avisa que ele precisa de um passaporte para adentrar na cidade quando for interrogado pela polícia do bem-estar social. A própria contradição entre a violência policial criticada pela obra e a nomenclatura “polícia do bem-estar social” ironiza como um estado autoritário vende sua repressão. A *Dominação* do Estado Burguês racista é explícito.

Em outro exemplo, o slogan do governo é replicado pelo alto-falante para anunciar uma ronda noturna: “UM GOVERNO MELHOR É UM GOVERNO ALERTA”, explicitando o estado de vigilância e punição que o regime político aplica para os moradores periféricos. Mais ainda, a constante vigilância e punição atuante no período noturno indica a impossibilidade de lazer e diversão para as populações à margem dos grandes centros urbanos, indicando a remoção de qualquer prazer durante o descanso da classe trabalhadora (ALVES, 2018).

O personagem de Shockito expressa os traumas remanescentes da opressão racista praticada pela polícia de maneira mais intimista e introvertida. Ele é mostrado como um personagem reprimido, que passa muito tempo dentro de casa. A noite olha para as estrelas e para a cidade com um telescópio, sua casa é bem gradeada e ele sempre tranca tudo nos mínimos detalhes antes de dormir. O medo do mundo externo é visível em suas ações.

Quando Marquim conta como ficou paraplégico, no ato de violência policial durante o baile, ele é mostrado na varanda de sua casa, rodeada por grades, parecendo dentro de uma gaiola. Visualmente compreende-se como a violência urbana, a opressão sistêmica do Estado Burguês e os traumas da história pessoal do personagem criam prisões aonde quer que ele vá, inclusive em sua própria casa. Em sequências que exibem ele tendo que usar um elevador para subir ou descer até a sua casa, ficam nítidas as consequências do racismo e da opressão em sua vida.

Marquim em suas histórias recria situações do seu passado como forma de não esquecer e valorizar sua história, a história de outras pessoas negras, e a cultura deles, seu estilo de vida e memória, tanto que diz “eu não esqueço, sinto como se tivesse lá”. O rádio é uma forma de resistência e valorização das memórias das pessoas oprimidas pelo racismo. Cria-se uma cultura crítica para contrapor a ideologia racista hegemônica na sociedade.

Já o personagem de Shockito, em diversos momentos, é gravado atrás de próteses de pernas, deixando transparecer essa necessidade de se utilizar tecnologia para substituir o que era humano e foi perdido pelo racismo e outras formas de violência e opressão. Ele conta que depois que saiu do hospital, após perder a perna na repressão durante o baile, tudo em sua vida mudou; seu dia a dia, a cidade toda, todos os locais que eram parte de sua vida, foram cortados e distanciados dele. Ele se mostra como vítima desse estranhamento do familiar, reificado de sua própria existência, por isso o próprio personagem diz que só queria “ficar em casa e nunca mais sair”. Ele é bem dedicado a compreender e aprimorar próteses, inclusive colocando as próteses em máquinas que fazem conexão entre a peça e o portador.

Os corpos dos personagens são alegóricos dos ciborgues e da dialética corpo-máquina, onde começa um e termina o outro, alinhada à lógica de supercorpos para o trabalho (ALVES, 2018). Porém nessa abordagem se transfere em seu oposto: fatores para limitação de locomoção e da experiência da vida como um todo, sendo dispositivos de reforço da própria memória e história deles.

O homem do futuro é mostrado reunindo pedaços de jornais e fotos - evidências transmitidas pelos meios de comunicação. O Estado Brasileiro do futuro tenta contatá-lo diversas vezes ao longo do filme, pois faz três anos que não sabem seu paradeiro, e ele é avisado que a Vanguarda Cristã ganhou força e tomou o poder, se referindo a algum partido, movimento e/ou bancada política reacionária do futuro.

Adiante compreendemos melhor o que é o tubo de alumínio brilhante que Marquim tem na sua estação de rádio. Quando um amigo dele vai até o local, eles fazem um acordo de fazer uma gravação especial em troca de um passaporte para Brasília. Marquim explica que aquela tecnologia emite uma frequência cabulosa capaz de derrubar até um helicóptero.

A gravação consiste sons captados nas ruas e feiras locais, um grupo de forró local, um rapper da cidade e outras demonstrações sonoras da cultura periférica. Quando o rapper pergunta para onde vai aquela gravação, Marquim diz que vão salvar vários sons de vários artistas e mandar a gravação para o futuro, surge a dúvida se não é assim que o Estado Brasileiro do futuro fica sabendo da opressão cometida contra ele e Shockito.

Shockito é mostrado várias vezes fazendo desenhos de noite, tanto projetos do que aparentemente é o dispositivo em posse de Marquim, mas também desenhos do viajante do futuro, indicando que eles tiveram contato com ele e que os depoimentos escutados pelo espectador foram feitos para o enviado do futuro.

Conforme eles vão aprimorando a frequência do dispositivo de transmissão explosiva deles, as gravações feitas são avaliadas, batidas de grave adicionadas. Enquanto isso, os meios de transporte e locomoção vistos várias vezes no filme, sobretudo trens e metrô, também justificam seu papel no filme: serão os meios de transporte que levarão à explosão de Brasília.

Após o viajante do futuro passar as gravações de Shockito e Marquim contando sobre o dia da repressão em 1986, falando sobre as danças que faziam na época, é mostrado Shockito explicando para Marquim que vão utilizar toda a força da estação de energia próxima para potencializar a transmissão via várias antenas para eles conseguirem o efeito desejado.

Antes da grande noite, vemos o viajante do futuro tentando coletar provas e ser contatado novamente pelos emissários do futuro. Ele troca tiros com uma arma invisível no meio de um ferro-velho, ofende os europeus, a falta de postes na rua, e diz que “racista não muda a cara nunca”. Seu discurso frenético e violento expressa a indignação com diversas formas de violência que afligem e atravessam a vida dos pobres, principalmente dos negros, como os efeitos do colonialismo e imperialismo, da falta de estrutura básica e os mesmos preconceitos sendo replicados ao longo da história do Brasil.

Quando lançam a gravação várias explosões assolam Brasília, ouvimos acidentes de carro, helicópteros caindo e pessoas gritando em desespero, tudo visualizado através de desenhos feitos por Shockito. Dessa maneira, sabemos que a *Conspiração* contra o Estado

Brasileiro, partindo de um movimento revolucionário, foi consumada através de uma bomba cultural, que simbolicamente carrega a memória e cultura dos explorados pelas classes dominantes e repressoras. A *Luta de Classes* brasileira ganha um novo capítulo naquele Brasil ficcional.

Como reforça Alves (2018), o filme é um elogio à destruição das projeções de futuro e passado elaborados pela história dos vencedores, sem conciliação ou indenização, sendo necessário explodir o futuro para fechar as cicatrizes do passado. A obra, enquanto celebração da cultura negra periférica de Brasília, utiliza a vizinhança, a comunidade, o amor pela música e cultura e outras formas de amor para lutar e bombardear a opressão da ideologia racista de dominação; A cultura de resistência, que Clóvis Moura (1994) reforça como essencial, transforma a história dos oprimidos, dos historicamente colocados como inferiores, e impulsiona para o futuro todo passado acumulado até fazê-lo literalmente EXPLODIR.

Bacurau (2019)

Vemos uma crítica à sociedade panóptica também em *Bacurau* ao retratar uma sociedade onde temos microfones, câmeras, drones, rastreadores e outras formas de vigilância inseridas sem o conhecimento dos cidadãos locais. De maneira que o futuro narrativo do filme não representa nada de novo em si, e sim uma intensificação do que já ocorre na realidade (FISCHER; VAZ, 2021). Assim, o território em que *Bacurau* é inventado toma forma em um território de oposições e irá bagunçar essa lógica. O bem x mal, nativo x invasor estrangeiro, são retratações históricas do cangaço no cinema brasileiro.

Souza (2021) ressalta que, apesar de *Bacurau* se mostrar um cenário atrasado e pobre, à margem da civilização, as imagens do Nordeste tradicional se mesclam com aspectos futuristas. Como explicam Fischer e Vaz (2021), o cinema de Kleber Mendonça Filho é sempre atrelado à noção de um cinema popular que busca compreender a sociedade, de maneira que o *sci-fi* contribui com essa experimentação, pois as narrativas de ficção científica conferem intensidades e novos usos ao que já existe no mundo. No caso de uma narrativa distópica, como "*Bacurau*" (2019), o algo vivido é a realidade interiorana nordestina, e os sintomas existentes nessa sociedade são alocados para um futuro próximo, destacando a urgência de se refletir e solucionar as problemáticas expostas.

Rodrigues e Martins (2019) escrevem que o ponto de virada do filme começa quando o professor Plínio tenta mostrar para as crianças da cidade aonde Bacurau fica localizado no mapa, mas não encontra o vilarejo. Essa cena captura bem a riqueza do uso de artefatos tecnológicos que o filme insere de maneira sutil em meio ao cenário isolado do interior nordestino. De início ele mostra um jato que rasga o céu para os alunos, e quando um aluno pergunta “Qual a distância de Bacurau de São Paulo?”, o professor usa um *tablet* para buscar a informação, porém ele prefere ir procurar no computador da escola. Como resultado, o mapa disposto no monitor gigante não mostra Bacurau, Plínio desiste e puxa um mapa de papel antigo enrolado na parede.

Essa cena é emblemática por trazer diversos elementos dialéticos que definirão o filme e irão acompanhá-lo até o final. O primeiro ponto é a dialética analógico-digital, na qual a tecnologia moderna impossibilita o conhecimento local, uma vez que está facilmente suscetível à manipulação de quem detém poder econômico suficiente para alterá-lo de maneira a atender suas demandas, como os próprios estrangeiros deixarão claro posteriormente.

Na cena da reunião entre os sulistas e os gringos, temos dito pela boca deles que foram eles que derrubaram o sinal de celular e tiraram a cidade dos sistemas de localização, além de terem bloqueado as estradas com a ajuda de empreiteiros locais que estão sendo pagos para isso. A aliança entre os invasores estrangeiros e a burguesia local denota o caráter de classe que o filme possui, uma vez que a população de Bacurau, em toda sua diversidade, nos fornece um prisma representativo da população trabalhadora brasileira - sobretudo nordestina -, e os políticos e empresários da região se aliam aos ricos vindo de fora, independente das ações violentas e de genocídio que serão cometidas, pois o regime do lucro diz mais alto do que a exploração das vidas de proletários brasileiros.

Em sua pesquisa sobre o filme, Albert (2023) destaca que as alianças de classe representam o processo de dominação como concretizado por meio desses agentes intermediários de dominação interna, que servem aos interesses dos que vêm de fora. Com isso, os direitos dos dominados, dos habitantes de Bacurau, são deslegitimados pelos grupos que detêm o poder, e o acordo entre os gringos e o poder político regional é institucionalizado para segregar, desrespeitar, marginaliza e, por fim, matar uma população inteira. Além da dominação tecnológica e da violência direta, o autor destaca o desrespeito e o desdém dos

estrangeiros em relação ao povo e cultura brasileiros, tanto sulistas quanto nordestinas, como outra forma de dominação.

Os gringos mostram o que Alves (2018, p. 3) nomeia como “pacto social racista” dos povos europeus e da América do Norte, para legitimar a invasão de terras, escravização e desumanização dos grupos raciais e étnicos não brancos, na qual a raça branca, que se diz “civilizada”, perpetua seu contrato social racista através dessa ideologia racista de dominação.

Tal ideologia racista de dominação, como explica Clóvis Moura (2020) ao se estender pelo mundo através do sistema colonial e se desdobrar no imperialismo, unifica todas as etnias europeias em um mesmo bloco - o branco -, que passa a ser o contraponto aos restantes das populações tidas como não-civilizadas, independentes e racialmente diversas. A superioridade biológica falsa é assim selada em uma categoria genérica, como em todos os vilões/antagonistas do filme.

Como explicam Rodrigues e Martins (2019),

Bacurau é uma cidade fictícia, mas ainda assim, uma representação de diversas cidades do território nacional, que são pouco conhecidas e nas quais seus habitantes passam por atrocidades. O nordeste brasileiro, onde se dá ambientação do filme, é conhecido pela falta de políticas públicas comprometidas com essa população. O longa traz à tona também o problema da escassez de água, em locais mais remotos, o esquecimento das autoridades para pôr essas questões e muitas e outras (p. 759-760).

Essa lógica, guiada sobretudo pela noção de *Luta de Classes*, será explicada para compreendermos melhor como esse desenrolar ocorre, e assim entendermos o desenvolvimento da *Conspiração* de Invasão estrangeira, alienígena, e a Contraconspiração, na forma da Resistência da gente de Bacurau.

O processo de preparação do povo para o combate que virá segue uma lógica de dialética entre comemoração e luto, na noite que antecede a guerra, o povo dança, comemora e crianças se divertem enquanto simultaneamente os cadáveres dos falecidos são velados e enterrados. No momento que acompanhamos uma dança/luta de capoeira, a trilha sonora tradicional, berimbau e palmas ritmadas dão vez a uma trilha de sintetizadores, inspirada no *sci-fi “Night”*, de John Carpenter. Segundo os próprios diretores, é uma cena de preparação para a guerra, tendo a capoeira presente como ferramenta de luta e resistência, como foi para os escravizados.

No dia do embate, a população de Bacurau se esconde nos prédios locais, quando os gringos terminam de atirar a esmo para assustar, essa gente revida com tiros, matam todos, de diversas maneiras. E, ao final do embate, temos a confirmação da aliança com o político local, de um acordo que permitiria os estrangeiros matarem todas aquelas pessoas em troca de dinheiro, sendo simultaneamente benéfico para o político, que iria tentar a reeleição e é odiado pela população local. O próprio senhor alemão, último dos gringos vivo, está rendido e quando vê Toni Jr. começa a gritar “TONI, AMIGO, O QUE ACONTECEU? VOCÊ PROMETEU?”. Essa dinâmica retrata de maneira satírica e extrapolada como o acordo do Estado Burguês de um país submisso com forças imperialistas é mais uma vez o centro de uma conspiração reacionária que é combatida e destruída pela contraconspiração revolucionária.

Para Albert (2023), toda a última cena é um dos momentos mais significativos do filme, por ser uma metáfora da história do Brasil. Seu argumento destaca como, ao decorrer dos séculos, todos os regimes políticos se associaram às elites econômicas e a outras formas de poderes políticos nacionais e internacionais para adquirirem lucro através da exploração da população. A elite econômica e os políticos brasileiros, em aliança, desprezam as camadas mais pobres e marginalizadas da população, se identificando mais com primeiromundistas do que com sua própria gente. E isso faz sentido, visto que “historicamente, potências estrangeiras exploram o país latino americano, e não se interessam pelo seu desenvolvimento social, político, econômico e industrial e, no final, essa elite brasileira, exploradora e explorada, também é prejudicada” (*Ibid*, 2023, p. 15). Contudo, a leitura aqui expressa discorda em partes dessa afirmação, uma vez que o revés contra a política local, expressa na figura do prefeito Toni Jr., só é possível graças à união da classe explorada e pela articulação e organização interna desses moradores. A elite brasileira não é explorada, apenas realiza seu papel de burguesia submissa a interesses estrangeiros, porém paga o preço por isso ao não considerar a reação dos locais.

Tal reação é construída de maneira sólida e respeitosa na obra. Como apontam Fischer e Vaz (2021), tudo impele os personagens ao combate, tudo é levado ao limite. O Brasil de Bacurau não é um país de sutilezas, mas de extremos, de maneira que a configuração geral de extremos das classes e intenções dos núcleos de personagens explode em sangue. A polarização simplificada de dois grupos, o que deseja matar e o que deseja sobreviver, equivale para uma crítica que abrange tanto conversas cotidianas aos discursos de líderes governamentais.

A vantagem crítica do filme, ao construir elos comunicacionais entre o que é vivido na realidade e o que está na tela e além, faz com que identifiquemos a distopia apresentada como um espaço físico e social que dialoga com nossa experiência de existência. A catarse final, que destrói o inimigo do povo, gera êxtase por ser a reação dos oprimidos que acabam por conseguir um mínimo de utopia (*Ibid*, 2021).

A estrutura da conspiração, que gera um embate dialético entre dois grupos distintos, os moradores locais e os estrangeiros, vem acompanhado de outras contradições, dessa vez de cunho tecnológico, o uso de *gadgets* por ambos, porém intercalando entre tecnologias modernas e equipamentos rústicos, antigos mesmo. Como argumentam Rodrigues e Martins (2019), a população escolheu fazer parte de Bacurau e de sua memória, amam a cidade e a cultura deixada por esta, eles defendem não só suas vidas, mas a cidade em questão. A proteção daquela comunidade é representada pelos vigias, que cuidam de quem entra e sai, além dos espaços de vivência comunitária, sobretudo o museu e seus objetos, que são essenciais ao final do filme.

A contradição entre o novo e o velho é uma constante do filme, o sertão, que à primeira vista parece uma viagem ao passado. Como explica Souza (2021), uma vez que o sertão é um catalisador de produções artísticas, de onde saíram grandes expoentes da música, artes plásticas, literatura, teatro e cinema, e acaba por ser um produtor de signos, sentidos e significados, marcando profundamente o imaginário popular, mesclado com aspectos futuristas inusuais para esse cenário.

Passos (2021) aponta a dialética entre passado, presente e futuro nas próprias tecnologias projetadas em tela. A dialética arcaico e moderno, digital e analógica, auxiliam na construção dessa dimensão temporal difusa que é Bacurau.

Os estrangeiros também trazem essa dicotomia modernidade-antiguidade em sua invasão. Com o uso de drones, chips, monitores e escutas nos ouvidos para controlarem e apagarem aquela região dos mapas, além de deixarem os moradores alheios ao que desenrola em seu entorno, eles também trazem consigo a contradição em sua macabra diversão: “ninguém aqui caça com armas modernas, só armas *vintage*”, explica um deles em inglês. Ao mesmo tempo que dispõem de um amplo arsenal de equipamentos para vigiarem, eles punem através de armas antigas, como se fosse uma caça em um safári no Século XIX.

Com todos esses exemplos, podemos conferir a cena que mais expressa essa relação de passado e futuro: a sequência do Museu Histórico de Bacurau. Enquanto toda a cidade se

esconde e os gringos andam confusos pela cidade, Terry, um dos invasores, entra no Museu, um ambiente repleto de máquinas de costura antigas, quadros com fotos do passado, equipamentos de diversos tipos de ofício etc. Contudo, Terry estranha quando chega em uma sala cheia de espaços vazios, onde supostamente era para as armas da exposição ficarem, na mesma hora ela avisa os outros: “os locais podem estar armados”.

O museu é introduzido assim como uma representação do imaginário da resistência revolucionária (*Ibid*, 2021), e faz isso através de artefatos e aparelhos tecnológicos que remetem a esse passado de luta.

Rodrigues e Martins (2019) argumentam que o desfecho da obra retrata as condições de adaptação às adversidades que o povo nordestino possui em comparação com os estrangeiros, como a própria visão estrangeira do Brasil, sem nenhuma valorização da memória, cultura e povo do nordeste se torna justamente a arma que acaba com eles.

Backstein (2020) reforça essa perspectiva ao deixar claro que a modernidade é presente em Bacurau, ainda que em detalhes, esses pontos isolados são necessários para o funcionamento daquela sociedade. Porém, no momento de maior apuro, eles se agarram a história, tradições, mitos e lendas locais para sobreviverem, algo evidenciado pelo papel do museu e de seus artefatos. Além disso, o crítico também ressalta o uso da religião, seja de elementos do catolicismo e de religiões de matriz-africana, além do misticismo e até de drogas ritualísticas para lidar com os inimigos, de maneira que a tecnologia e inteligência podem ser combatidos com o auxílio do encantamento. Uma crescente de intensidade de violência se tornando inevitável, e nunca banal (RODRIGUES; MARTINS, 2019).

Como destaca Albert (2023), os preconceitos, segregações e violências históricas do Brasil, implantadas pela dominação das elites sob a população, modificaram-se, mas nunca deixaram de existir, o que faz com que o tema da estruturação cultural e política que gera essas desigualdades regionais e nacionais seja necessário, principalmente pela crítica aos modelos de produção dessas agressões históricas.

A Luta de Classes expressa em Bacurau é assim uma força-motriz para se estudar esses preconceitos e segregações, bem como as reverberações que essa obra conseguiu alcançar, chegando em diversas camadas da sociedade que se defrontaram com essa desigualdade histórica brasileira, como representantes das causas da miséria e da resistência contra essa. Os três grupos principais que fazem parte dessa configuração dialética de extremos possuem os estrangeiros em um polo, os habitantes de Bacurau em outro, e os sulistas a serviço dos

gringos intermediando esse conflito (*Ibid*, 2023). A população, que já demonstra essa insatisfação com o poder local, será levada ao extremo para transformar sua sociedade em uma luta contra a ordem opressora. A descolonização, como aponta Fanon (2008), na busca pela libertação, restituição do povo e bem-estar comum, será um fenômeno violento, e assim o é em Bacurau.

Albert (2023, p.7) destaca que o filme é um sucesso por criticar em metáforas as desigualdades socioculturais e as relações de poder em níveis local, regional, nacional e internacional no Brasil, através de uma ficção científica que “metaforiza as problemáticas sociopolíticas existentes na realidade”. A produção cinematográfica possui esse papel revolucionário ao denunciar os interesses dos detentores do poder econômico - e consequentemente de todas as outras formas de poder -, e a marginalização causada contra os sujeitos inferiorizados. Porém, a verdadeira revolução é subversão dessa lógica de poder, com os explorados revidando as agressões dos exploradores e assim buscando reestruturar as injustiças sociopolíticas que perpetuam a desigualdade.

Considerações finais

Com as investigações acerca de obras aqui entendidas como *Ficções Científicas* a partir do hibridismo e operatividade expostos, foi-se observado que *Método das Constelações* revelou a ideia de *Luta de Classes* como força-motriz das relações de protagonismo-antagonismo pautado na exploração e dominação de uma classe sobre a outra. A Luta de Classes presentes nos filmes move a Estrutura de *Conspiração* na qual se desdobram ambos, com as noções dialéticas de *Invasão/Dominação* e *Contraconspiração/Resistência* alocando os locais dos núcleos de personagens dentro dessa configuração de extremos-opostos contidos na própria noção material histórico-dialética de Luta de Classes – conforme exposto na seção teórica sobre Formação Social Brasileira e sua Luta de Classes -.

A análise crítica da obra “*Branco Sai, Preto Fica*” (2015), revela como o racismo é legitimado através de uma opressão militar das forças policiais e da economia (FANON, 2018), ao passo que, no final do filme, percebe-se como as manifestações culturais negras e periféricas criam mecanismos de defesa contra a cultura dominadora (MOURA, 1994) ao ponto de ser transformada em uma arma para ser atirada contra o cérebro administrado Estado Burguês Militar retratado no filme.

Enquanto “*Bacurau*” (2019), também sendo uma distopia, irá trazer diretamente o inimigo alienígena, o estrangeiro, na forma de gringos que representam os impulsos imperialistas de desumanização das raças que consideram inferiores e do desejo de conquista pela violência. A comunidade homônima ao filme, que se configura como *ethos* nacional, uma quintessência do Brasil, responde historicamente sobre a exploração estrangeira no país. A inclusão daquela população responde ao ataque, com homens, mulheres, membros da comunidade LGBTQIAPN+, pretos, brancos e outras minorias. Esse “quilombo remixado” será um local de resistência, com alguns personagens brancos, indígenas, trans e outras possibilidades de representação, com diversidade racial, sexual e poder coletivo (BITENCOURT, 2020). Esse coletivo tem no Museu Histórico de Bacurau uma representação do imaginário da resistência revolucionária (PASSOS, 2021), e faz isso através de artefatos e aparelhos tecnológicos que remetem a esse passado de luta.

O viés reforçado por essas análises é o da posição contracolonial presente no cinema especulativo brasileiro frente os processos históricos de exploração contra a população brasileira, sobretudo as maiorias vítimas das maiores opressões históricas, como pessoas pretas, mulheres, indígenas e suas interseccionalidades. As posições de tomada política das narrativas em improvisar com baixo-orçamento, uso do humor, da ironia e até mesmo da sátira refletem o poder de contra-ataque refinado que o cinema, de um país que está na periferia do capital porém no centro dos processos produtivos e consequentemente exploratórios, pode deter e utilizar para usar o passado e fazer o presente e futuro conflituarem e lutarem.

Referências

ALBERT, Saulo. **BACURAU E AS PARADOXAIS RELAÇÕES DE DOMINAÇÃO NO BRASIL: UMA ANÁLISE BOURDIEUSIANA**. Revista Livre de Cinema, vol. 10, n. 1, p. 6-21, 2023.

ALVES, Daniel. **A relação estrutural entre capitalismo e racismo: o genocídio da população negra enquanto projeto societário**. Anais do 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social. Vitória-ES: UFES, 2018.

ALVES, Tatiana. Anacronismo e dispositivos de ficção científica em Branco sai, preto fica. **CIBERLEGENDA** (UFF. ONLINE), v. 35, p. 63-80, 2018.

ANDRADE, Maria. **O ensaio desenvolvimentista no cinema brasileiro de ficção científica**. 2019. 89 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. ed. 1. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BITTENCOURT, Ela. **RISE UP!** Kleber Mendonça Filho and Julian Dornelles's Brazilian epic *Bacurau* sets the world on fire with an invigorating and audacious story of resistance that feeds off of pulp and politics. *FILM COMMENT*, March-April 2020. p. 36-41.

BRAGA, José. Constituição do Campo da Comunicação. In: **Verso e Reverso**, v. 25 (58), jan-abr. (edição revista, anotações de atualização). São Leopoldo: Unisinos, 2011, p. 62-77. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/924/147>. Acesso em: 07 mai. 2023.

BRAGA, Cláudio. A perspectiva negra na Ficção Científica: o caso de "Clap Back", de Nalo Hopkinson. **Revista Cerrados**, [S. l.], v. 32, n. 61, p. 51-70, 2023.

BUCK-MORSS, S. **The Origin Of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, And The Frankfurt Institute**. 1ª ed. New York, NY: The Free Press, 1977.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador-BA: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. Racismo e Cultura. **Revista Convergência Crítica**, Dossiê: Questão ambiental na atualidade, n. 13, p. 78-90, 2018.

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. **Distopia, Utopia, Catarse**: o cinema sintomático de Kleber Mendonça Filho. *ALCEU* (Rio de Janeiro, online), V. 21, Nº 43, p.127-145, jan./abr. 2021.

FLORES, Tarsila. "Branco sai, preto fica": cenas sobre punição e genocídio negro no Distrito Federal. **Revista InSURgência**, Brasília, ano 3, v.3, n.2, p. 348-372, 2017.

FREEDMAN, Carl. **Critical Theory and Science Fiction**. 1ª ed. Middletown, Connecticut: Hanover-Wesleyan University Press/University Press of New England, 2000.

KEFALIS, Christos. **"When Science Fiction Meets Marxism"**. *Dissident Voice*. Fev, 2009.

MACIEL, Lucas. Apontamentos Sobre a Concepção de Estado de Lenin em *O Estado e a Revolução*: Para uma Crítica do Estado como Mero Aparato de Repressão. **Germinal**: marxismo e educação em debate, Salvador, v.14, n.1, p.610-634, abr. 2022.

MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. 1ª ed. 4ª reimpressão. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas. São Paulo: Boitempo, 2007.

MOURA, Clóvis. **Dialética Radical do Brasil Negro**. São Paulo-SP: Editora Anita, 1994.

MOURA, Clóvis. **Racismo e luta de classes no Brasil** - textos escolhidos de Clóvis Moura. Brasil: Editora Terra Sem Amos, 2020.

MOURA, Clóvis. **O Negro, de Bom Escravo a Mau Cidadão?**. São Paulo-SP: Dandara Editora, 2021.

PASSOS, Rafael Ferreira. **Bacurau: uma situação colonial?**. CINEstesia, v. 1, n. 2, p. 92-119, 2021.

ROBERTS, Adam. **Science Fiction**. 1ª ed. New York-NY: Routledge, 2000.

ROCHA, Andrea. Segurança e Racismo como pilares sustentadores do Estado Burguês. **Argumentum**, Vitória, v. 12, n. 3, p. 10-25, set./dez. 2020.

RODRIGUES, Elsa Margarida. **Ecos do mundo zero: guia de interpretação de futuros, aliens e ciborgues**. 1ª ed. Coimbra-POR: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

RODRIGUES, Sara Maciel; MARTINS, Zeloí Aparecida. **O filme "Bacurau" (2019): a visão estrangeira e resgate da memória cangaceira**. In: Anais de Artigos Completos do 9º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva. Curitiba: FAP I-Unespar, p. 758-764, 2021.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. ed. 1. São Paulo: Brasiliense, p. 11-47, 1984.

SANTANA, G. O líquido céu do futuro: o cinema de ficção científica na cultura pop. In: SÁ, S. P. de; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (orgs.). **Cultura Pop**. Salvador/Brasília: EDUFBA/Compós, 2015. p. 151-164.

SANTOS, M. B.; ASSIS, F. R. R.; VAZ, ALINE. Cinema brasileiro, política e circuitos comunicacionais: uma análise midiática de Bacurau, Marighella e Medida Provisória. **COMUNICAÇÃO & INOVAÇÃO (ONLINE)**, v. 24, p. 1-18, 2023.

SOUZA, Maria de Fátima Rufino de. **Deus e o Diabo em Bacurau: o sertão no cinema novo e na produção cinematográfica contemporânea**. 29/11/2021 137 f. Mestrado Profissional em Ensino de História Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: Universidade Regional do Cariri-URCA, 2021.

SOUZA, Mário. Capitalismo e racismo: uma relação essencial para se entender o predomínio do racismo na sociedade brasileira. **Revista Katálisis**, Florianópolis, v.25, n. 2, p. 202-211, maio-ago. 2022.

SUPPIA, Alfredo. **Limite de Alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood**. 447 p., Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2007.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre**. New Haven: Yale University Press, 1979.

Recebido em 30/01/2024

Aceito em 15/06/2024