

“VIVER SEM CONHECER O PASSADO É VIVER NO ESCURO”: ELEMENTOS UTÓPICOS E DISTÓPICOS NA DEMANDA PELA TERRA SEM MAL EM *UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA*

Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)

Jennifer Santos de Oliveira (UFPA)

Kananda Monteiro Araujo (UFPA)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo abordar a obra fílmica *Uma história de amor e fúria*, analisando como estão conectados na narrativa a cosmogonia da Terra sem Mal, o conceito de memória coletiva e o gênero distópico. Busca-se analisar esses elementos que fazem desta obra uma reflexão sobre a violência que perpetua na sociedade através da contextualização histórica presente na narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Utopia; Distopia; Narrativa; Cyberpunk

ABSTRACT

This article aims to discuss the film *Rio 2096: A Story of Love and Fury*, analyzing how the cosmogony of *The Land without Evil*, the concept of collective memory, and the dystopian genre are connected in the narrative. The main objective is to analyze these elements that make this work a reflection on violence that perpetuates in society through the historical contextualization present in the narrative.

KEYWORDS: Memory; Utopia; Dystopia; Narrative; Cyberpunk

INTRODUÇÃO

O filme de animação *Uma história de amor e fúria*, do diretor e roteirista Luiz Bolognesi, lançado em 2013¹, traz uma narrativa que retrata vários episódios da história do Brasil: mais propriamente, são quatro micronarrativas encaixadas em uma narrativa mais ampla, que compreendem quatro momentos diferentes da história brasileira, ao mesmo tempo em que coloca em foco questões inerentes às temporalidades que envolvem esses episódios. Desse modo, o projeto cinematográfico envolve a história da nação, mas a abarca sob a perspectiva de “uma outra narrativa histórica ao contar parte da história da colonização não do ponto de vista do “vencedor”, mas de um protagonista – da etnia Tupinambá – que é vítima da repressão e da violência” (SILVA, 2017, p.7).

A narrativa apresenta como personagens centrais Abeguar e sua amada Janaína, ambos, como já referido, indígenas Tupinambás. Entretanto a narrativa é apresentada através da ótica do protagonista Abeguar, sendo ele o escolhido pelo Deus Munhã para a missão de conduzir seu povo para a Terra sem Mal. Além disso, seu objetivo é o de derrotar o Reino de Anhangá, ou seja, combater a destruição e a violência. Dotado de um fundo realista-maravilhoso oriundo de uma releitura artística da cosmogonia Tupi-Guarani a cada momento Abeguar renasce em um corpo diferente, com o personagem a assumir identidades e nomes diferentes, mas sempre sem esquecer dos erros do passado que o estimulam a permanecer na demanda pela Terra sem Mal. Isso é possível, porque, ele possui poderes semelhantes ao de um xamã e é capaz de vestir a roupa de um pássaro: Abeguar se transmuta na forma de um pássaro ao passar de uma temporalidade para outra e é essa habilidade que o permite viver outras vidas como humano. Desse modo, a cada duzentos anos, o protagonista experimenta uma forma de vida em uma “nova sociedade”, marcada sempre pela violência. Essa trajetória se inicia na época da Conquista europeia, estendendo-se até o ano de 2096.

Logo no primeiro momento da narrativa, a história do Brasil é contada por outro olhar, ou seja, pelo olhar do indígena expropriado de suas terras, que teve sua voz silenciada, portanto com base em uma perspectiva diferenciada da história oficial. De partida, portanto, Bolognesi quebra esse paradigma ao colocar os Tupinambás Abeguar e Janaína como protagonistas no Brasil de 1500. Essa temporalidade é marcada com a batalha pelo controle

¹ Este estudo é uma publicação resultante do projeto de pesquisa “FAZER-COM, FAZERES OUTROS: FORMULAÇÕES PROTÉTICAS DO TESTEMUNHO NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE AUTORIA INDÍGENA”, coordenado por Tânia Sarmiento-Pantoja, com recursos do CNPq (PQ-CNPQ).

da Baía de Guanabara, entre portugueses e franceses e confere destaque ao contexto que motivou o conflito e as consequências para os povos indígenas envolvidos.

A segunda temporalidade vem representada pela revolta da Balaiada, ocorrida na província do Maranhão, entre os anos de 1838 e 1841 e conduzida por pobres, mestiços e escravos. Na pele de Manuel do Balaio, o protagonista vem a ser um dos líderes desse movimento com o intuito de evidenciar as atrocidades do Estado contra grupos extremamente vulneráveis e até então sem nenhuma voz na sociedade. A luta se evidencia pela busca dos revoltosos por liberdade e justiça social. O episódio apresentado no filme permite ainda a imersão no contexto da escravidão vigente.

Dentro dessa mesma linha da luta por justiça e liberdade temos a terceira temporalidade, desta feita marcada pela Ditadura Civil e Militar, desencadeada em 1964. No filme, as ações relacionadas a esta temporalidade concentram-se na cidade do Rio de Janeiro, em 1968, configurando-se em mais um momento da história brasileira em que as violações contra qualquer pessoa ou qualquer grupo que decidisse se opor ao Estado, em mais um momento se repetem. Assim como no contexto da Balaiada, durante a Ditadura também há resistência constituída por grupos armados e organizados que se colocam contra o autoritarismo de quem detém o poder político e da repressão. Nesta temporalidade Abeguar é Cau, um jovem pertencente a um dos grupos de resistência e, conseqüentemente, ao ser descoberto sofre a dura repressão do braço armado do Estado ao ser assassinado por policiais em uma favela.

Por fim, a narrativa nos apresenta a última temporalidade, que também se passa no Rio de Janeiro, mas em 2096. Como João Cândido, o protagonista é um jornalista que procura defender segmentos sociais vulnerabilizados e faz isso através de seus pronunciamentos por meio da imprensa. Todas as suas críticas servem como arcabouço retórico em prol da defesa da democracia. Essa fase da narrativa é marcada pela escassez de água e pelas milícias particulares dos grandes empresários corporativos: a água é uma fonte de lucro comercial, na mesma medida em que exaspera a disputa por territórios onde se encontram os rios e as bacias hidrográficas. Nesse processo, até mesmo o degelo é avaliado somente por sua capacidade de gerar lucros: quanto mais as calotas polares derretem, mais as ações das corporações dedicadas ao comércio da água sobem no mercado financeiro. É um contexto profundamente sombrio em que a água potável se torna artigo de luxo e os indivíduos pertencentes aos grupos sociais desfavorecidos são obrigados a consumir água infectada com lixo industrial.

Cabe destacar que esse mundo terrível foi previsto pelo caraíba, ao mostrar ao protagonista o destino de seu povo por meio das visões que Munhã lhe revelou: “Em pouco tempo as florestas vão desaparecer, as águas vão ficar podres e infectadas com o veneno da serpente, animais e homens vão morrer de sede” (BOLOGNESI, 2013). A previsão do caraíba é igualmente composta pela possibilidade de que o futuro seja tomado pelo Reino de Anhangá, onde o mal e a violência se fazem enraizados nas entranhas mais profundas das ações e dos seres humanos envolvidos.

Em todas as temporalidades torna-se perceptível um elemento em comum: a violência. Por um lado, a narrativa mostra como sempre há uma elite a valer-se dela para alcançar seus objetivos, por outro lado, especula sobre a perspectiva estruturante que esse contexto traz para a cultura brasileira: se no período da Conquista se revelam as atrocidades que expropriaram e exterminaram os indígenas, no Rio de Janeiro de 2096 não é diferente: mudam-se os cenários, mas permanecem os mesmos agentes que empregam a violência, sobretudo, a violência repressiva como meio para o alcance ou continuidade da concentração de poder nas mãos de uma pequena parcela da população enriquecida e empoderada. Nesse sentido, a produção de Bolognesi trabalha com o passado e o futuro ao estabelecer nexos entre as temporalidades representadas com base em uma espécie de genealogia das injustiças e violações decorrentes da luta, vista como ato de rebeldia pelos segmentos que detêm o poder político e econômico. Sendo assim, a demonstração da constante repetição da violência que na história da nação tem seu início no século XVI.

A demanda de Abeguar é caracterizada por um personagem em constante busca pela Terra sem Mal, valendo-se do aprendizado adquirido com a memória das experiências vividas em cada temporalidade e segundo a ética apreendida em um patrimônio ancestral. Porém, ainda que Abeguar mantenha-se na luta para evitar que os mesmos erros sejam repetidos e faça da memória um importante instrumento de visibilidade de uma história marcada por genocídios e expropriações, o horizonte de esperança – e quiçá a utopia de um tempo e um espaço em que prevalece a existência tranquila, livre da fome (necessidade) e da guerra (conflito) – esvanece na medida em que a narrativa aponta para um futuro em que os erros do passado não apenas se aprofundam, como se tornam ainda mais complexos.

Na economia da narrativa, o esfacelamento desse horizonte de esperança é arregimentado pela presença de um mundo distópico: a cidade do Rio de Janeiro de 2096 é apresentada como uma sociedade profundamente corrompida, onde grassam as privações e as inseguranças de todo tipo, onde o estado – de tão mínimo – se torna obsoleto e substituído pela gestão de uma elite composta por corporações empresariais e pelo crime organizado

com um único objetivo: o lucro monetário, que se apresenta como uma das principais motivações da forma-de-vida marcada pela catástrofe.

Incapaz de confrontar o legado de sua história violentadora, a “cidade maravilhosa” é assim substituída por um lugar anômico, em que muitos indivíduos, esfomeados e sedentos por água, transitam erráticamente em busca apenas da satisfação de suas necessidades fisiológicas mais urgentes. Em contrapartida a esse coletivo de farrapos humanos outro grupo, menor, goza de uma vida opulenta, mas dedicada apenas aos prazeres superficiais, de modo que por razões diferentes ambos os grupos se desumanizam. Nesse processo, é importante ressaltar o papel da estética *cyberpunk* para dar visibilidade à violência estruturante nesse cenário distópico. O *cyberpunk*, um subgênero da ficção científica, tem como temática recorrente a alta tecnologia a serviço do controle da população, a baixa qualidade da vida social e pouco ou nenhum enfrentamento ético, em âmbito coletivo, ao poder centralizado nas mãos de uma elite autoritária e repressiva. É no interior deste ambiente narrativo que procuramos analisar a ligação entre a cosmogonia da Terra sem Mal e os componentes da ficção científica distópica em *Uma história de amor e fúria*.

RESSONÂNCIAS UTÓPICAS DA TERRA SEM MAL EM *UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA*

Conceitualmente, para Raquel Bittencourt (2008), a cosmogonia da Terra sem Mal (*Yvy mara ey*) é recorrentemente citada na etnografia sobre a cosmogonia Tupi-Guarani, associada à busca do que seria um mundo melhor. Para Bittencourt a Terra sem Mal representa a busca incessante de uma espécie de “paraíso” – na falta de um termo mais adequado ao universo cosmogônico de onde provém *Yvy mara ey*. Como salienta Helene Clastres (1978, p. 30-31), a Terra sem Mal seria um lugar que se situa no espaço real, sendo este um ambiente privilegiado em que a terra produz por si mesma os seus frutos e não há fome, mortes ou guerras. Ou seja, nesse sentido é possível perceber que a cosmogonia que envolve a Terra sem Mal é fundada em um caráter utópico, ao catalisar um modo de existir a ser encontrado.

Salientamos outras ressonâncias utópicas, relacionados a contextos de violação em territórios conquistados, que cintilam em *Uma história de amor e fúria*, na medida em que a referência à cosmogonia da Terra sem Mal parece dialogar intertextualmente com a lenda do Africano Voador, em cuja mitologia se faz presente, não a busca, mas o retorno ao lugar de onde foram arrancados os conquistados – a volta para a sua terra natal por meio do voo.

Thomas Hallock mostra que essa lenda, surgida de uma história real que migrou para outras narrativas, o suicídio coletivo dos africanos escravizados Ebo ou Igbo, nativos da atual Nigéria, ao saltarem de um navio nas proximidades da Ilha de St. Simons, na Geórgia:

Um agente escravista concluiu que os africanos se afogaram e morreram em um aparente suicídio em massa. Mas as tradições orais continuariam afirmando que os Eboes voaram ou caminharam sobre as águas de volta à África. Por gerações, os residentes da ilha, conhecidos como o povo Gullah-Geechee, contaram a história.

Quando os folcloristas chegaram na década de 1930, o desembarque igbo e a história do africano voador assumiram um lugar mitológico na cultura afro-americana (HALLOCK, 2021, p. 1).

Sobre isso vale lembrar o que diz Raquel Bittencourt:

Assim como os indígenas, os africanos tinham em mente, mitologicamente falando, um retorno ao lar localizado além-mar, um desejo inconsciente de retorno para o país de onde foram arrancados, escravizados e usurpados de seus direitos como seres humanos. Neste ponto, as lendas dos índios guaranis intertextualizam e se assemelham às lendas africanas (BITTENCOURT, 2008, p. 64).

Essa intermitência entre duas cosmogonias de povos étnicos diferentes – mas cuja potência reside no enfrentamento do perpetrador em um contexto de conquista e usurpação – se faz nucleada na figuração do voo do pássaro, tornando-se, no filme, um elemento estruturante e de costura entre as micronarrativas e igualmente um elemento de resistência.

Com base nas formulações apresentadas por Clastres (1978) e Bittencourt (2008) consideramos a possibilidade de analisar esta cosmogonia como elemento estruturante das energias utópicas da demanda realizada pelo protagonista de *Uma história de amor e fúria*, em busca de um lugar organizado em função da paz e da abundância, ao mesmo tempo em que evidencia a contraparte distópica, uma vez que Abeguar encontra sempre a relação destrutiva com a alteridade, em função do impulso colonizador. Contudo, sendo Abeguar bom guerreiro, honra seus ancestrais sem nunca fugir à luta, desse modo, as energias utópicas que constituem as representações dessa cosmogonia fixam uma performance resistente na constituição do protagonista.

É também em razão da demanda do herói por uma Terra sem Mal que a narrativa justifica as motivações para o personagem viajar ao longo do tempo transmutado em um pássaro e pousar justamente em tempos e espaços nos quais o seu povo já esteve mais presente. Nesse sentido, o pertencimento do protagonista à etnia Tupinambá é profundamente significativo porque, como comenta Kaká Werá Jecupé (2020), na condição

de nômades os Tupinambás habitavam e se movimentavam por quase todo o litoral brasileiro, principalmente os litorais paulistano, fluminense, baiano e maranhense.

Por sua vez, José Varela (2002) além de acompanhar Bittencourt (2008) na análise que esta pesquisadora faz sobre a Terra sem Mal, também apresenta uma categoria até então não mencionada, a cosmovisão: uma forma particular de se compreender o mundo e principalmente as relações sociais. Para Varela, a cosmovisão tem a ver com o fato de os indígenas e europeus terem modos diferentes de ver o mundo. Para diferentes povos indígenas que testemunharam a chegada, o conquistador foi visto através de diferentes perspectivas, além de que, no momento da chegada nem todos viram o conquistador como agente da usurpação – como relatado na Carta de Pero Vaz de Caminha. Para os conquistadores a chegada ao “Novo Mundo” significava aspirações como a expansão e posse de uma terra de grandes oportunidades e prosperidades, a exemplo dos “novos horizontes” e o crescimento “sem cessar” tão bem pontuados por Cristóvão Colombo em carta ao Rei Fernando, em 1505. São nuances, obviamente, diferenciadas em relação à atualidade em que a Conquista se encontra sem dúvida associada à invasão e à expropriação, que subjugaria as terras indígenas, seus costumes, suas crenças, e, enfim, destruiria seus mundos em nome da serpente imperialista-capitalista que àquela altura chocava os primeiros ovos².

O povo Tupinambá possuía costumes que eram desaprovados pelos conquistadores, que achavam que os nativos deveriam ser doutrinados, não só por razões pautadas no imaginário cristão, mas, sobretudo, porque esta era a forma mais eficaz de domesticação. Nesse momento chegaram os jesuítas, que tinham o objetivo de convencer os nativos a abandonarem os costumes tidos como selvagens: a antropofagia, a nudez, a poligamia e os rituais profanos (JECUPÉ, 2020, p. 57). Nesse sentido, além da doutrinação religiosa, o período colonizatório da Conquista é marcado justamente pelo objetivo de tomar posse da terra “descoberta”, e assim realizar a comercialização e exploração das riquezas locais. Os portugueses apossaram-se da “Nova Terra” e para protegê-la de outros invasores europeus, notadamente os franceses, forjaram alianças contra os Tupinambá, uma vez que estes indígenas tinham contato direto com os franceses, enquanto os portugueses estreitaram relações com os Tupiniquim.

Com essas táticas, não muito diferentes do que foi feito logo depois em terras africanas, a “[...] ideia dos colonos era incitar guerras intertribais e capturar guerreiros para serem vendidos como escravos” (JECUPÉ, 2020, p. 56). A obtenção de escravizados abasteceria a

² Tomamos a liberdade aqui de evocar a famosa assertiva do filme *O ovo da serpente* (1977), de Ingmar Bergman, para metaforizar o prenúncio de uma Mal: “É como o ovo da serpente. Através das finas membranas, você pode claramente discernir o réptil já perfeito”.

mão de obra necessária para o desenvolvimento das lavouras de açúcar, e, posteriormente, para a produção de algodão. Vale ressaltar que no ano de 1566 os colonos já haviam se instalados e com eles o cultivo do açúcar. A narrativa de Bolognesi parte do momento em que o povo Tupinambá perde a guerra para os portugueses. Com essa derrota o restante dos Tupinambá é escravizado e começa a trabalhar nas plantações. Entretanto, este cenário já havia sido exposto ao personagem através da visão que lhe foi apresentada por Munhã.

Nesse ponto é importante salientar as colocações de Clastres (1978) acerca da figura social do caraíba no interior da organização social dos indígenas Tupinambá, em particular na cosmogonia da Terra sem Mal. O caraíba é um xamã, um ser que possui ligação com os espíritos, sendo detentor de um poder sobrenatural porque interpreta as mensagens que lhes são passadas pelos espíritos e as repassa para o seu povo. Há nesta intermediação uma espécie de “profetismo” – embora Cristina Pompa observe que “[...]o “profetismo” é muito mais a projeção de uma categoria ocidental, utilizada na época do contato para ler, entender, e finalmente construir o “outro” indígena, do que propriamente um elemento “original”, no sentido de pré-colonial, da cultura tupi-guarani” (POMPA, 2001, p. 179).

É evidente em *Uma história de amor e fúria* a importância do pajé³ como mediador, divulgador e articulador de mundos, para que o protagonista da narrativa pudesse seguir em busca de sua missão e salvar seu povo, portanto, a narrativa recupera a síntese do “profetismo” que vem acompanhando as figurações do xamã Tupi-Guarani ainda que sem problematizá-la. Não é por acaso que Abeguar é o escolhido pelo Grande Deus Munhã, para derrotar o Reino de Anhangá e tudo o que o representa. Na organização da narrativa, consiste na figura da guerra e da destruição, seja ela social ou eco-ambiental. O Reino de Anhangá é a personificação de todo o mal existente. Ainda relacionado a cosmogonia se faz presente o conhecimento ancestral repassado através da oralidade. Como pondera Kaká Werá Jecupé (2020), o pensamento indígena se baseia em uma memória cultural que inclui não apenas um patrimônio de conhecimentos, como a própria dinâmica de compartilhamento desses conhecimentos: a narrativa oral: “[...] forma original da educação nativa, que consiste em deixar o espírito fluir e se manifestar por meio da fala aquilo que foi passado pelo pai, avô e tataravô” (JECUPÉ, 2020, p. 33). Nesse processo, a narrativa de *Uma história de amor e fúria* recupera igualmente a relevância dos ensinamentos a partir da tradição oral, tão importante

³ Cabe ainda uma observação sobre o uso de uma terminologia específica: nos estudos etnográficos consultados encontramos a palavra “caraíba”, no entanto, na narrativa fílmica aqui analisada o termo utilizado é “pajé”. No ensaio de Clastres “caraíba” e “pajé” parecem ser sinônimos, por esse motivo, considerando o que está na narrativa, sempre que necessário vamos nos referir a esta figura utilizando o termo “pajé”.

para as sociedades indígenas, pois é somente a partir dos ensinamentos que compõem as palestras do pajé que se descobre o principal objetivo da missão de Abeguar.

Compreende-se então que Abeguar é um personagem marcado por memórias que alimentam sua forma de ver e estar no mundo, e que constituem eticamente sua relação com o outro. Sendo assim, percebemos a presença do processo da memória como uma reconstrução do passado vivido em uma determinada sociedade. Segundo Maurice Halbwachs (1990) a memória é coletiva a partir do momento em que é produzida em meio social, mas também pode ser individual. A memória individual é constituída por lembranças que o sujeito enforma com base em suas próprias experiências e se encontra permeada por suas idiossincrasias. Porém, por mais que seja produto da subjetividade e da individuação toda as lembranças que compõem a memória individual são frutos do meio social, provenientes da interação entre o sujeito e seu mundo, por isso, em outras palavras, a memória é coletiva e ao mesmo tempo individual, assim, uma testemunha de um determinado episódio nunca é uma testemunha absoluta. Por mais que sinta ter vivenciado um evento individualmente essa testemunha é mais uma voz inserida no meio social (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Conforme a narrativa de *Uma história de amor e fúria* prossegue, vê-se o quão intrínseca a memória está na obra: com base nela é possível compreender as angústias do protagonista diante de sua missão e seu empenho em não esquecer o passado para não cometer os mesmos erros nos presentes que vai experimentando. A memória é o único recurso que o protagonista, transmutado em pássaro, pode utilizar, quando ele voa para o Maranhão, no Brasil Imperial. Suas lembranças o levam a querer reencontrar novamente Janaína e dar cumprimento a sua missão. Por mais que ele faça parte de vários grupos sociais e, conseqüentemente, de temporalidades distintas, o único pensamento que o cerca em todos os momentos é o seu objetivo em reencontrar Janaína e a Terra sem Mal. Se em 1500 ele e Janaína vivenciam as atrocidades decorrentes das violações perpetradas pela Conquista, em 1825 e nos demais temporalidades subsequentes não é diferente: as mesmas atrocidades são cometidas, a violência e o poder expropriador são ainda mais presentes.

Nesse sentido, o pressuposto que move a narrativa de *Uma história de amor e fúria* é o de que as sociedades nunca modificam as formas colonizadoras de gerir a vida, apenas a sua maneira de utilizá-las. Sendo assim, pode-se propor uma forma distinta de analisar a constituição de Abeguar enquanto personagem: diferente de muitos, ele vivência as sociedades imersas em cada uma das temporalidades com uma capacidade muito particular de analisar o presente, uma vez que suas memórias do passado recuado são lembradas com

base no ponto de vista da testemunha *supertes* – aquela que vive e testemunha sua própria experiência, o que potencializa sua habilidade de mensurar o universo a sua frente e alcançar, ainda que poeticamente, uma condição particular antecedida por Halbwachs (1990, p. 92): “um indivíduo isolado seria capaz, por suas próprias forças e a partir dos dados de sua própria experiência, de atingir a noção de um tempo mensurável”. Portanto, Abeguar não se importa com o tempo, pois o tempo é somente dele nessa experiência muito particular. Ele é capaz de vivenciar novas temporalidades, algo possível graças ao poder do Grande Espírito, conforme o enredo do filme de Luiz Bolognesi. A memória que conduz o guerreiro está no interior da história de seu povo através de sua conexão com os espíritos, de forma a constituir uma ontologia:

Quando se percorre o caminho do guerreiro, o aprendizado baseia-se na seiva da memória que percorre das raízes, passando pelo tronco, aos galhos e às folhas dessa árvore da vida que busca o sol. Como foi dito, pela memória sabe-se que tribo e espírito acontecem juntos. O espírito acontece dentro de você, e você é uma interconexão de muitos. No caminho do guerreiro, cabe a você discernir seus muitos, os verdadeiros e os falsos. O que foi tecido pelos fios divinos e o que foi decido pelos fios humanos. Cabe a você des-a-fiar. Quando você principia a discernir, torna-se um txukarramãe, ou seja, um guerreiro sem armas (JECUPÉ, 2020, p. 97)

Na cosmogonia Tupi-Guarani, os espíritos possuem sinais e esses sinais se revelam nos elementos pertencentes a natureza através dos movimentos dos pássaros, do vento, da água e do fogo. Por esse motivo, o personagem principal é um ser munido pelo saber espiritual e conseqüentemente a escolha da imagem do pássaro na narrativa está ligada ao fato de Abeguar não ser somente uma alma capaz de habitar um corpo humano, mas um espírito que viaja no interior de um espaço de tempo que abrange seis séculos, entre uma temporalidade e outra, com o objetivo de conectar espírito e povo novamente:

divindades que comandam os quatro cantos do espaço, que por sua vez, comandam os quatro elementos sagrados: terra, água, fogo e ar, que interagem com o desenvolvimento do ser humano, bem como de todo o conjunto de vidas. As estações estão representadas pelas quatro direções: leste, sul, oeste, norte (JECUPÉ, 2020, p. 26).

A jornada do protagonista só é possível pelas mensagens que os espíritos o enviam por meio dos ventos. Vale lembrar que o vento passa a existir como mensageiro, portanto, quando um pássaro parte em voo, são os espíritos que lhe mostram o caminho. Com Abeguar não é diferente, guiado pelo Grande Espírito, inicia sua jornada no Leste, soprando para o

Norte – para ter a clareza da jornada com a proteção dos ancestrais – e terminando justamente no Leste, de volta para onde tudo começou (JECUPÉ, 2020). A Mãe Terra conversa com o personagem por meio dos sinais dos espíritos, fazendo-o retomar a sua busca pela Terra sem Mal. No entanto, a cada momento que a sociedade progride, a capacidade de violentar também aumenta, o que torna sua trajetória ainda mais difícil.

A HISTÓRIA COMO DISTOPIA E O ELEMENTO CYBERPUNK AO FIM DA JORNADA

Júlio Bentivoglio, em consonância com estudos de referência sobre a distopia, afirma:

Dis é um prefixo latino muito comum que remete à ideia de dualidade, divisão em duas partes, separação, movimento em vários sentidos, afastamento, cessação, negação, falta, intensidade. Ele encerra a ideia de dificuldade e de duplicidade. Mas há também um prefixo grego *dys* que indica, dualidade, dificuldade e mau estado. *Topos*, por sua vez, é um radical que significa lugar, de modo que defino distopia, mais livremente, como um deslugar, um lugar e sua negação, um lugar cindido ou ainda um lugar em deslocamento. Ou seja, um lugar deslocado, impróprio, fora do lugar. No plano filosófico, a distopia representa a resistência ao humanismo diante de realidades sempre hostis, das quais, aparentemente, não é possível escapar (BENTIVOGLIO, 2019, p. 21).

Uma narrativa como a de *Uma história de amor e fúria* nos mostra que a ficção distópica não apenas questiona o passado, mas, sobretudo, pode ser um paradigma narrativo que potencializa a problematização acerca do lugar da repetição nas temporalidades. O manejo da economia narrativa *en abyme* neste filme cumpre o papel de questionar os presentes e o faz com base na hipertrofia da repetição, na medida em as micronarrativas mostram contextos assolados pelas mesmas formas de gestão da vida – a precarização, a exclusão e/ou extermínio de toda alteridade considerada indesejável ou perturbadora – em síntese, uma seriação de um Mal que se prolonga no espaço e no tempo.

Glaucio Aranha (2019), ao acompanhar o pensamento de Tzvetan Todorov (1981), toma a ficção científica como um ramo da ficção “fantástica” ou “não-realista”, cujo discurso é caracterizado por marcas materialistas e científicas, independente do fato da ciência invocada na trama ser ou não estritamente consonante com a ciência cotidiana.

A FC, só ganhou evidência e penetração cultural de larga escala, como subgênero literário, a partir da Segunda Guerra Mundial. Simultaneamente, cresciam duas matrizes de pensamento antagônicas em relação ao saber científico. De um lado, a crença no poder transformador da ciência (novos meios de transporte, primeiros computadores, aceleração da produção, etc.); por outro, a sombra da ciência que marcou o extermínio sistematizado nos campos de concentração, a racionalização do genocídio, a suspensão da ética em prol do avanço científico, os efeitos da bomba atômica, etc. A sensação de dúvida quanto ao futuro e o ceticismo em relação à ideia de progresso científico, estabelecido no pós-guerra, coabitavam o imaginário das populações ao lado de discursos progressistas (ARANHA, 2019, p. 255).

Considerando o que foi abordado anteriormente e os objetivos apresentados para este estudo, percebemos que o imbricamento das temporalidades, apresentadas pela narrativa fílmica de Luiz Bolognesi, possuem ainda outro aspecto em comum, além do olhar sobre a seriação do Mal evidenciado em *Uma história de amor e fúria*: todas são um meio de resistência perante a barbárie vivenciada. A cada temporalidade em que Abeguar se faz presente há um território envolvido em conflito e na violência inerente, resultante de forças opressoras/ou repressora e nesse processo a história da nação entra em cena também como narrativa distópica, na medida em que é narrada como um projeto que deu certo para alguns, mas que foi absolutamente nefasto para muitos: para estes um projeto de modernidade baseado na devoração colonizatória significou o mergulho na catástrofe.

Em cada um desses espaços/temporalidades o protagonista está em busca da Terra sem Mal e ao assumir em cada um desses espaços/temporalidades outra pele, outro corpo e outra identidade, engaja-se na luta com vistas a vencer Anhangá. Ao ser sempre vencido, volta a vestir a pele/corpo de um pássaro, para assim dar prosseguimento a sua demanda. Desse modo, a busca pela Terra sem Mal vai para além do espaço, estendendo-se também no tempo.

Por fim, a luta contra o domínio de Anhangá não é diferente quando Abeguar faz seu último pouso. O território é o mesmo, mas o cenário é futurista: nele, o tom futurista é alcançado pela presença de características próprias das distopias cyberpunks: megalópoles dotadas de avanços tecnológicos; tecnologias, sobretudo de inteligência artificial e/ou de espionagem, em conflito com a humanidade; organização social profundamente estratificada socioeconomicamente; alto custo de vida; insegurança; governabilidade centralizadora e autoritária. Mas não só: as matérias identitárias assinaladas nesta narrativa fílmica abrangem e confirmam o conteúdo cyberpunk desenvolvido na América Latina como aquele assentado sobre “[...] a remixagem cultural de imaginários utópicos e distópicos” e/ou “[...] relíquia material a(na)rqueológica” capaz de capturar e performatizar tempos históricos, tal como

salienta Adriana Amaral (2013, p.10), ao destacar algumas hipóteses desenvolvidas em *Futuro Esquecido: a recepção cyberpunk na América Latina* (2013), de Rodolfo Londero.

O gênero cyberpunk é uma expressão que envolve ficção científica⁴ por apresentar características próximas a nossa realidade e por ser um gênero focado em imaginar futuros plausíveis, baseando-se na expectativa do desenvolvimento de conhecimentos científicos, especialmente os voltados às tecnologias (ARANHA, 2019). Algumas vezes, esse tempo é prospectado, como na obra de Aranha (2019 apud MORGAN, 2017), cuja ação acontece em 2054, mas há obras em que a datação pode ficar indefinida, nesse caso, as marcas temporais que apontam para o futuro orientam-se por idiosincrasias físicas, geográficas e tecnológicas cujos aspectos indiciam o tempo da narrativa futurista. Em vista disso, os projetos distópicos contemporâneos costumam abranger não somente aspectos políticos como também ambientais e tecnológicos, muitas vezes aproximando-se de matérias e *topoi* comuns ao cyberpunk. Por ser caracterizada como um gênero do futuro, é somente vista por essa linha de sentido, no qual o seu maior criticismo está na reflexão sobre as relações entre o passado e o presente. É a partir de histórias descritas por Bolognesi que é possível pensar criticamente acerca de uma sociedade que avança desempenhando barbaridades: “Criando um sistema altamente controlador e imponente” (MOMBACH, 2017, p.21).

A cidade do Rio de Janeiro, de 2096, tal como apresentado na obra, é dividida em uma hierarquia social que compreende as comunidades socioeconomicamente superiores e as comunidades socioeconomicamente inferiores. Essa divisão expressa-se na difusão do território: há uma elite economicamente e politicamente dominante que habita a parte alta da cidade, ocupando luxuosos e confortáveis edifícios, com a segurança garantida por milícias particulares e com acesso aos benefícios que a alta tecnologia proporciona, como a inteligência artificial e cuidados médicos de ponta. A divisão entre a parte superior e a parte inferior aprofunda-se na medida em que são elucidadas a distribuição de recursos indispensáveis à sobrevivência, como a água potável. Essas condições alinham-se a um conteúdo keynesiano, que na análise de Rodolfo Londero, alude ao retorno e poderia ser, ao mesmo tempo, uma indicação sobre o envelhecimento do cyberpunk, uma vez que a “[...] ênfase sobre tecnologias lucrativas, ao invés de tecnologias que resolvam problemas sociais, decreta o fim do relato do progresso tecnológico, também integrado pela ficção cyberpunk”

⁴ O termo *cyberpunk* foi usado pela primeira vez no título da *short-story* de Bruce Bethke, publicada em 1983, na revista *Amazing Stories Fiction*. A rubrica sintetizava duas ideias centrais da temática: *cyber*, como referência à alta tecnologia (implantes cibernéticos, biotecnologia, tecnologia digital); e *punk*, inspirado no movimento sociocultural homônimo, marcado pela iconoclastia e rebeldia (ARANHA, 2019). Partindo desse princípio o cyberpunk é um subgênero da ficção científica oriundo da década de 1980 que visa criar narrativas especulativas distópicas, geralmente implementadas em futuros relativamente próximos, com cem ou duzentos anos à frente do século XXI (JESUS, 2016, p. 31).

(LONDERO, 2013, p. 59). Considerando o que indica Londero, ainda que o progresso tecnológico persista sem ultrapassar os principais postulados do gênero cyberpunk, ao abrir as portas à distopia o cyberpunk empresta-lhe elementos capazes de potencializar o teor crítico em suas narrativas, como operado através do jogo com as temporalidades históricas.

Em *Uma história de amor e fúria*, enquanto os membros da elite economicamente e politicamente dominante levam vida de reis, para os que estão na parte mais baixa da cidade restam os restos: sujeira, contaminação, insegurança, precariedade e privações de todo tipo, até mesmo – e principalmente – de acesso à água. O cenário insalubre que nos é apresentado lembra a cidade de Madripor, uma cidade-estado do Universo Marvel em cujo cenário a estética cyberpunk também evidencia a disruptura e o separatismo social, com uma sociedade orquestrada de maneira que os ricos, cujos recursos procedem sempre de alguma forma de pirataria, dominam os meios de produção e os mais pobres têm uma baixa qualidade de vida. Outro cenário exemplar dessa hierarquia explorada em distopias cyberpunks é a da narrativa do filme *Elysium*, em que grande parte da população reside no interior do planeta, expostos à pobreza e à precariedade intensas, enquanto uma pequena parcela vive em uma estação espacial estacionada ao redor da Terra, inspirada no “cilindro de O’Neill” e em paraísos glamourosos e idílicos, a gozar do que há de melhor e de mais sofisticado que a tecnologia pode oferecer, incluída aí a tecnologia médica para driblar doenças graves e a morte.

Os habitantes do Rio de Janeiro, de 2096, que moram na parte inferior da cidade, abrigam-se em casas com nenhuma higiene, expostos a todo tipo de doenças e estão sempre em busca de água potável para beber, enquanto a vigilância das milícias particulares garante o acesso pleno das elites a todos os bens e utilizam o assassinato para reprimir os desfavorecidos de tudo. Através de seus capacetes os soldados dessas milícias podem avaliar a procedência da água, se é roubada ou não, e, caso seja, os milicianos estão autorizados a exterminar os que forem apanhados portando água roubada. A privação da água potável é tão perversa que para não morrerem de sede, os residentes da parte inferior da cidade são obrigados a saciar-se com a água do mar, que além de salgada está infectada com lixo industrial. Esse cenário futurista distópico é, contudo, previsto pelo pajé já no primeiro momento da narrativa: “Em pouco tempo as florestas vão desaparecer, as águas vão ficar podres e infectadas com o veneno da serpente, animais e homens vão morrer de sede” (BOLOGNESI, 2013).

De fato, em 2096, a fauna e a flora estão dizimadas. Devido à seca agressiva decorrente do desmatamento o maior reservatório de água doce e natural, o rio Amazonas, agora é utilizado para a execução de um rally, enquanto outros reservatórios e mares estão tomados

por lixo industrial. Apesar da temporalidade que está sendo apresentada na narrativa fazer menção a 2096, os problemas que marcam a cidade do Rio de Janeiro evocam diretrizes e decisões já presentes no início dos anos 2000. Nesse processo, a narrativa dialoga com referências oriundas do campo material: não custa lembrar que nas primeiras décadas dos anos 2000 há inúmeras investigações disponíveis que indicam não só os índices, mas também os principais contaminantes e suas formas de impactação ambiental, como neste estudo de Ilídia Juras (2015):

Seus impactos sobre a qualidade da água são significativos e crescentes. Entre esses impactos, devem citar-se: contaminantes biológicos; compostos químicos, como solventes e agrotóxicos orgânicos e inorgânicos, bifenilos policlorados (PCBs), amianto; metais, como chumbo, mercúrio, zinco, cobre; nutrientes, como fósforo e nitrogênio; matéria em suspensão, incluindo particulados e sedimentos; alterações na temperatura provocadas por descargas de efluentes (JURAS, 2015, p. 55).

Ainda ligadas a essas condições ressaltam-se a relevância das grandes transformações sociais e suas ascensões econômicas, proveniente das grandes cidades e do aumento demográfico, como elementos desestabilizadores e que se encontram no cerne daquelas condições de insegurança que são muito encontrados em narrativas distópicas:

As distopias problematizam os danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam. É por isso que elas enfatizam os processos de indiferenciação subjetiva, massificação cultural, vigilância total dos indivíduos, controle da subjetividade a partir de dispositivos de saber etc. (HILÁRIO, 2013, p. 6).

A colocação de Leomir Cardoso Hilário traz uma reflexão sobre as futuras sociedades e ao associarmos suas colocações a narrativa de *Uma História de Amor e Fúria* é possível identificar como elementos apontados por ele, como a indiferença enquanto valor, o controle das vontades e a vigilância dos corpos, são arrolados como parte do cenário social futurista, uma vez que os habitantes do Rio de Janeiro de 2096 vivem sob o comando de milícias totalitaristas, onde a população pauperizada e agonizante não tem voz e para sobreviver os indivíduos assujeitam-se à forma como são tratados. Em meio a esse ambiente de crítica social, temos mais uma vez a imersão do protagonista Abeguar, agora na pele de João Cândido ou JC: um opositor do poder, seu trabalho nessa sociedade é como jornalista, um homem que procura defender sempre os indivíduos que vivem na precariedade da zona pauperizada da cidade.

João Cândido, jornalista que detém a palavra, faz grandes críticas às milícias particulares e às grandes corporações, que poluem e transformam tudo à volta em produtos para serem consumidos, dentre as quais a corporação Aquabrás, detentora de direitos absolutos sobre a água. Assim, além de denunciar as chacinas cometidas pelas milícias, João Cândido também questiona a comercialização da água, tornando-se uma das lideranças do grupo de resistência chamado “Comando Água para Todos”, que procura descentralizar o poder do Estado sobre a água por meio de ações armadas e tem como grande alvo o presidente da Aquabrás. Janaína está presente mais uma vez nesse momento do filme: ela faz parte do grupo “Comando Água para Todos”. Por sua vez, o grupo arma uma emboscada para o presidente da Aquabrás: invadem sua casa com o intuito de apanhá-lo, mas ao descobrirem que os guerrilheiros tomaram a residência do empresário, milicianos também a invadem e atiram para todos os lados acertando o presidente.

João Cândido tem o intuito de desmascarar a falsa democracia através de seus pronunciamentos por meio da imprensa. Contudo, ele começa a notar que quanto mais ele critica os comportamentos e procedimentos falsamente democráticos, mais estes se fortalecem, portanto percebe que o seu discurso não traz para aquele contexto a potência transformadora que gostaria que tivesse. Nesse ponto, em um movimento de autocritica João Cândido passa a refletir também sobre os benefícios que acumulou no interior daquela forma de vida, pois tal como aqueles a quem atacava ele tinha acesso à água potável, morava em um apartamento confortável e com alta tecnologia, além de usufruir da companhia de sua amada Janaína. Ele percebe, desse modo, que é mais fácil aderir a um sistema opressor do que lutar contra quando se está totalmente imerso no jogo de quem oprime.

Essa ponderação, contudo, o leva em um primeiro instante a pensar em capitular diante de sua missão, mas com a morte do presidente da Aquabrás um laivo de esperança ressurge. O protagonista percebe ser ainda possível vencer Anhangá. A resposta está no amor, capaz de vencer todo o mal, em consonância mais uma vez com os ensinamentos do pajé: “Deve liderar a eterna luta dos homens contra o império de Anhangá. E você vai ter que aprender como fazer isso. Porque só quando aprender... você vai conseguir voar novamente na forma humana.” (BOLOGNESI, 2013). Com o fim da Aquabrás, João Cândido compreende que havia conseguido de alguma maneira vencer pelo menos uma grande batalha naquela sociedade.

Ele entende que ao decidir permanecer na luta mantém cumprida a sua missão, por isso finalmente recupera, como o pajé havia previsto, a capacidade de voar na forma humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo buscamos mostrar através de vários elementos levantados em *Uma história de amor e fúria*, que as representações da cosmogonia da Terra sem Mal, presentes nesta produção, apresenta um caráter utópico, não só porque se desenha como a procura por um lugar melhor em que todos os indivíduos vivem felizes e gozam de um universo que beneficia a todos, como também se apresenta como condição estruturante para o designer narrativo e para o desenvolvimento das ações. Contudo, também inclinada a revisitar a história da nação sob o prisma da catástrofe, a narrativa do filme se encontra igualmente alicerçada na distopia em função da prepotência e terrores envolvidos em cada uma das temporalidades que constituem a narrativa e nesse percurso elementos comuns à distopia cyberpunk ganham destaque, especialmente na sequência final.

Sobre esse aspecto cabe ressaltar que a distopia não é a única possibilidade complexa que pode ser encontrada nas produções artísticas contemporâneas, mas, talvez seja uma das que melhor contempla as problemáticas e a experiência do sujeito pós-moderno, especialmente quando se trata de uma produção inclinada a explorar a genealogia da desumanização. Ao amplificar essas problemáticas o gênero expõe o presente e nos oferece uma espécie de mapa virtual de futuros possíveis – dos melhores aos piores, permitindo-nos um lugar de pausa para a reflexão, tão necessária no movimento de fluidez do complexo e duvidoso tempo presente.

Sendo assim, conhecer como chegamos aqui não é saber para onde nos encaminhamos, mas como chegaremos lá (PORTELA e PINTO, 2019) e é com esse horizonte crítico e, sobretudo, ético, que *Uma história de amor e fúria* dialoga com o passado, o presente e o futuro. Nesse sentido, a busca pela Terra sem Mal coloca-se como modelagem narrativa e mediação simbólica na relação entre as temporalidades: é a alegoria de um lugar por vir, cuja configuração e performance depende em muito de como o passado foi considerado. Por fim, “Viver sem conhecer o passado é viver no escuro”, a última frase proferida pelo protagonista, exemplifica o poder do conhecimento, e, principalmente da memória: negar o passado, não reconhecer as cicatrizes da destruição nele esculpidas e não transformar esse reconhecimento em aprendizado, é cair na continuidade agônica e sem trégua da catástrofe.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Adriana. **Por uma criptoanálise do zumbi cyberpunk**. In: LONDERO, Rodolfo Rorato. *Futuro esquecido: a recepção da ficção cyberpunk na América Latina [recurso eletrônico]*. Rio de Janeiro: Rizoma, 2013.
- ARANHA, Glaucio. **O movimento literário cyberpunk: a estética de uma sociedade em declínio**. *Via Atlântica*, n. 36 (2019), p. 251-271.
- BENTIVOGLIO, Julio. **História & Distopia: a imaginação histórica no alvorecer do século 21**. Vitória: Milfontes, 2019.
- BITTENCOURT, Raquel Pereira. **A busca do paraíso mitológico pela cultura indígena guarani e afro-americana**. *Linguagens*, v. 2 (2008), n. 1, p. 59 - 68.
- CLASTRES, Helene. **Terra sem Mal**. Tradução de Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1978.
- COSTA, Yuri Michael Pereira. **Sociedade e escravidão no Maranhão do século XIX**. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, v. 10 (2018), n. 20, p. 241-263.
- HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. *Revista dos Tribunais*, 1990.
- HALLOCK, Thomas. **O suicídio de escravizados e a lenda do africano voador**. Tradução de Cézár Xavier *Jornal Online Tornado*, Lisboa. Seção Cultura, 22 de fevereiro de 2021. Disponível em <https://www.jornaltornado.pt/o-suicidio-de-escravizados-e-a-lenda-do-africano-voador/>. Acesso em 20 de junho de 2021.
- JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio**. Ilustrado por Taisa Borges. São Paulo: Petrópolis, 2020.
- JESUS, Allan Mendes de. **Design e Narrativa: A prática, pesquisa e didática em design a partir da relação entre ficção e realidade**. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Design, Mestrado em Design, Universidade de Brasília, 2016.
- JURAS, Ilídia A. G. M. **Os impactos da indústria no meio ambiente**. In: SENNA, Roseli Ganem (org.). *Políticas setoriais e meio ambiente*. Brasília: Câmara de Brasília, 2015. p. 47-83.
- LONDERO, Rodolfo Rorato. **Futuro esquecido: a recepção da ficção cyberpunk na América Latina** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Rizoma, 2013
- MARQUES, Paulo Sérgio. **A poética do perfeito: elementos da narrativa utópica**. *FronteiraZ*. n. 4 (2009), p. 1-13.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. **Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos**. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, v. 24 (2017), n. 1 e 2, p. 40-59.

PINTO, Maria Aracy Bonfim Serra; PORTELA, Millena Cristina Silva. **Um presente para o futuro: a distopia contemporânea e suas interseções com a experiência pós-moderna**. Literatura e Autoritarismo, n. 22 (2019), p. 121-136.

POMPA, Cristina. **Profetas e santidades selvagens. Missionários e caraíbas no Brasil colonial**. Revista Brasil. de Hist., v. 21 (2001), n. 40, p. 177-193.

SALES, Handerson L.; SALES, Cyntia M. C. F.; CARDOSO, Antônio D. **Utopia ou distopia brasileira: origens e reflexões**. Humanidades & Inovação, v.7 (2020), n. 2, p. 33-43.

SILVA, Fernando Leocino da. **Narrar e experimentar: Reflexões de estudantes do Ensino Fundamental através de seus registros memoriais das aulas de História**. In: Anais do XXIX Simpósio Nacional de História – Contra os preconceitos: história e democracia, Brasília, 2017, p. 1-15.

VARELLA, José. **Amazonia Latina e a terra sem mal**. Belém: Imprensa Oficial, 2002.

Uma história de amor e fúria. Direção: Luiz Bolognesi e Jean de Moura: Buriti Filmes, Gullane, Europa Filmes, 2013, color. 75 min.