

CINEMA E LITERATURA ESPECULATIVA: UMA ANÁLISE DE *TERMINAL PRAIA GRANDE*

CINEMA AND SPECULATIVE LITERATURE: AN ANALYSIS OF TERMINAL
PRAIA GRANDE

CINE Y LITERATURA ESPECULATIVA: UN ANÁLISIS DE TERMINAL DE PRAIA
GRANDE

Enzo de Sousa Pereira ¹
enzo_mangaka@hotmail.com

Naiara Sales Araújo ²
Naiara.sas@ufma.br

Resumo

Este estudo visa discutir aspectos da literatura de ficção especulativa e o chamado *Novíssimo Cinema Brasileiro* na recente produção de cineastas brasileiros. Busca-se pensar na relação da literatura com a produção fílmica nacional e sobre como essas obras têm representado a ficção especulativa, especialmente o filme *Terminal Praia Grande* (2019), de Mavi Simão, além de autores como Felipe Bragança, Juliana Rojas, Kleber Mendonça Filho e outros. Destacam-se como referências teóricas os estudos de Maria Carolina Oliveira (2016) sobre o *Novíssimo Cinema Brasileiro*, que possibilitam traçar um panorama do cinema nacional, além do teórico Felipe Basílio (2017), com suas contribuições sobre o cinema de gênero no Brasil contemporâneo. Utiliza-se o crítico literário Alexander Meireles (2019) e sua produção sobre o fantástico literário, bem como outros teóricos que discorrem acerca do tema.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Ficção especulativa. Literatura.

Abstract

This study aims to discuss aspects of speculative literature and the so-called *Novíssimo Cinema Brasileiro* in the recent production of Brazilian filmmakers. It intends to rethink the relationship between literature and national film production and how recent works have represented speculative fiction, especially the film *Terminal Praia Grande* (2019), by Mavi Simão, as well as authors such as Felipe Bragança, Juliana Rojas, Kleber Mendonça, and others. As theoretical support, we bring the discussions of Maria

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão - PPGLetras/UFMA

² Professora Associada do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão;

Carolina Oliveira (2016) on the *Novíssimo Cinema Brasileiro*, which makes it possible to trace an overview of national cinema, in addition to the theorist Felipe Basílio (2017), with his contributions on genre cinema in contemporary Brazil. We also build on the literary scholarship of Alexander Meireles (2019) and other theorists who discuss the subject.

Keywords: Brazilian Cinema. Speculative Fiction. Literature.

Resumen

Este estudio tiene como objetivo discutir aspectos de la literatura de ficción especulativa y del llamado *Novíssimo Cinema Brasileiro* en la producción reciente de cineastas brasileños. Busca pensar la relación entre la literatura y la producción cinematográfica nacional y cómo estas obras han representado la ficción especulativa, en especial la película *Terminal Praia Grande* (2019), de Mavi Simão, además de autores como Felipe Bragança, Juliana Rojas, Kleber Mendonça Filho y otros. Como apoyo teórico traemos los estudios de Oliveira (2016) sobre el *Novíssimo Cinema Brasileiro*, que permiten trazar un panorama del cine nacional, además del teórico Basílio (2017), con sus aportes sobre el cine de género en Brasil contemporáneo. Para discutir la literatura especulativa traemos Alexander Meireles (2019) y otros teóricos que abordan el tema.

Palabras clave: Cine brasileño. Ficción especulativa. Literatura.

1 Introdução

Em meados dos anos 2000, um novo tipo de produção cinematográfica independente começa a surgir no Brasil, com filmes de baixo orçamento, feitos por grupos ou coletivos espalhados pelo país – e que ganham cada vez mais espaço em rotas de mostras e festivais –, o chamado *Novíssimo Cinema Brasileiro*, que se tornou bastante importante no cenário nacional a partir da primeira década do século XXI. Uma das marcas dessa produção é o uso de narrativas e elementos diversificados, que fogem do eixo comercial e abraçam gêneros diversos, especialmente o fantástico, o terror e a ficção científica.

A diversidade dos cineastas – produtores de várias regiões do país –, a hibridização e a multiplicidade de gêneros em obras marcam uma relação frutífera entre a literatura de ficção especulativa e o *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Isso porque o regionalismo e as referências às narrativas literárias se misturam na produção fílmica do *Novíssimo*, resultando em um novo olhar do cinema nacional e da relação literatura-

cinema nacional. Podemos notar esses exemplos em obras como *A Alegria* (2010), de Felipe Bragança e Marina Meliande, e em *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós.

Historicamente, a relação literatura-cinema já é notável no cinema brasileiro, mas se faz necessário destacar que o cinema brasileiro é composto por ciclos de produção, ou seja, é feito de movimentos que começam, têm um ápice e um desfecho, dando vez para outros movimentos que seguem a mesma conjuntura. Nesse sentido, as diferentes “fases” vividas pelo cinema nacional também influenciam o modo como este se relaciona com a literatura, especialmente a literatura de ficção especulativa.

Um fenômeno que pode nos ajudar a entender a produção do *Novíssimo* e sua relação com a literatura, por exemplo, é a crise do cinema nacional, causada pelo colapso do governo Collor, em 1990, bem como a retomada do cinema nacional, já em 1995, com a volta de políticas públicas direcionadas para o audiovisual.

Após a Retomada do cinema brasileiro, uma geração de novos cineastas surgiu, em um campo onde os moldes de produção já estão definidos, e, portanto, esses criadores de obras cinematográficas – que não conseguem financiamento ou suporte para produzir seus trabalhos – começam a contestar o molde dominante, construindo uma produção que desafia os elementos até então tradicionais no cinema brasileiro – ou seja, filmes de baixo orçamento que também podem abordar questões como distopia, fantasia, monstros e até mesmo “super-heróis”.

A literatura, por sua vez, tem influenciado a produção cinematográfica no mundo desde o seu surgimento, perpassando por transformações que vão desde adaptações literárias no cinema até a construção e referências dos gêneros cinematográficos, criação imagética do mundo ficcional e, inclusive, apoio narrativo das grandes obras. Portanto, de George Méliès a Fritz Lang, e do *Expressionismo Alemão* ao *Novíssimo*, essa relação não é um destaque da contemporaneidade brasileira. Destacamos, então, que nosso recorte se dará a partir do cenário de 2010 até 2020 no Brasil, pouco antes da pandemia de COVID-19 iniciar no mundo e atingir de modo desastroso todo o campo cinematográfico brasileiro.

2 O *Novíssimo Cinema Brasileiro* e sua formação

A revista *Cahiers du Cinéma*, em sua edição de número 655, traz no ano de 2010 uma matéria intitulada *Brésil: le Nordeste à l'assaut de Tiradentes* (Brasil: o Nordeste invade Tiradentes), na qual se menciona uma produção nova do cinema nacional, especialmente vinda do nordeste, e se ressalta a altíssima qualidade cinematográfica dessa obra, por meio da qual se percebe uma forte diferença em relação aos modelos comerciais de cinema do país.

Apesar de o marco inicial se situar na mostra de Tiradentes – ainda hoje pode se considerar uma fortíssima mostra do circuito independente de cinema nacional –, pouco tempo depois alguns filmes começaram a surgir em pontos distintos do país, mas com alguns elementos em comum àquela mostra. Filmes como *Um Lugar ao Sol* (2009), de Gabriel Mascaro; *A Alegria* (2010), de Marina Meliande e Felipe Bragança; *Estrada para Ythaca* (2010), de Guto Parente, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Luiz Pretti; *O Céu sobre os Ombros* (2011), de Sérgio Borges; *Trabalhar Cansa* (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra; e *Eles Voltam* (2014), de Marcelo Lordello, são alguns dos exemplos de obras que deram início ao que alguns críticos começaram a chamar de *Novíssimo Cinema Brasileiro*.

É fato que não há uma unidade organizacional ou estética nas obras do *Novíssimo*, e por isso vale ressaltar que não parece ideal o uso da palavra “movimento” para denominar essa produção. No entanto, há paralelos que nos permitem analisar esses filmes a partir de uma leitura mais ampla. Podemos notar, por exemplo, que essas obras surgem a partir de realizadores jovens (todos entre 30 e 40 anos) espalhados nas mais diversas partes do país, com orçamentos abaixo da média do cinema nacional e recursos utilizados dos próprios produtores, mas que surgem a partir de estruturas colaborativas, verticalizadas.

Por outro lado, chama atenção a qualidade cinematográfica das obras e a sua inserção em festivais importantes no circuito nacional e internacional. *Estrada para Ythaca*, por exemplo, com um orçamento de cerca de R\$ 5 mil, levou o Prêmio Aurora de melhor filme na 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes. *O céu sobre os ombros*, por sua vez, arrematou 5 troféus no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, com

orçamento de R\$ 200 mil, como pontua Oliveira (2016). Além disso, segundo ela, a inserção desses filmes em festivais os coloca em um campo de maior visibilidade:

O reconhecimento em festivais (seja por premiações ou por fazer parte de seleções oficiais), e especialmente nos internacionais, está fazendo com que, aos poucos e timidamente, esse cinema vá se tornando mais conhecido – ou menos desconhecido – no país, passando até mesmo a ser noticiado pela grande imprensa (OLIVEIRA, 2016, p.10).

É pertinente ressaltar que ao mesmo tempo em que esse cinema mais barato e menos direcionado à indústria comercial – bem como desinteressado por questões de mercado – tem sido feito, a média orçamentária de produção de um longa-metragem no Brasil tem crescido de maneira assombrosa. Oliveira (2016) lembra, por exemplo, que Manoel Rangel, presidente da Agência Nacional do Cinema - ANCINE, no ano de 2016, em entrevista concedida ao *Estadão*, afirmou que o orçamento médio dos filmes naquele ano girava em torno de R\$ 4 a R\$ 5 milhões, podendo ainda ter projetos mais caros, como o longa-metragem *Rio, eu te amo*, da Conspiração Filmes, que tinha orçamento estimado em 19 milhões.

Podemos notar, então, uma clara diferença nas estruturas de produção do cinema comercial e do *Novíssimo Cinema Brasileiro*: enquanto uma está ligada a uma estrutura hierárquica e profissionalizante já consolidada, com orçamentos altíssimos e pouco limitada em experimentações de linguagem e formatos, a outra surge como uma contestação de jovens que não encontram espaço no campo tradicional do cinema nacional já consolidado, e que por isso buscam outros meios de se inserir no cenário cinematográfico do país, provocando os moldes da indústria vigente.

Traçando um paralelo rápido das forças produtivas ou de realizadores das grandes produções fílmicas da chamada Retomada do cinema brasileiro, o crítico, pesquisador e curador Cléber Eduardo Miranda Santos, em entrevista concedida a Oliveira (2016), expõe como a inserção dos novos nomes de diretores, até meados de 2000, se dava via apadrinhamento, como evidencia o fragmento a seguir:

Em entrevista concedida à autora, o crítico, pesquisador e curador Cléber Eduardo Miranda dos Santos lembrou, por exemplo, que grandes nomes da geração 2000 (que ele já considera como pós-Retomada), como José

Padilha (de *Tropa de elite*, *Ônibus 174* e *Robocop*, fundador da produtora Zazen, no Rio de Janeiro), Fernando Meirelles (de *Cidade de Deus*, codirigido com Kátia Lund, *Ensaio sobre a cegueira*, *O jardineiro fiel*, entre outros, fundador da O2 Filmes em São Paulo) e Karim Aïnouz (de *Madama Satã*, *O céu de Suely* e *Praia do Futuro*, de Fortaleza), foram todos apadrinhados por Walter Salles, figura que teve uma grande importância na Retomada, com *Central do Brasil*. Tendo conquistado grande projeção internacional (especialmente em Cannes), Salles se tornou uma espécie de embaixador de novos autores brasileiros, eleitos e apadrinhados por ele (Cléber Eduardo em entrevista concedida à autora). (OLIVEIRA, 2016, p.52)

Pensando no que viria no contexto de pós-retomada, com a estabilização do campo cinematográfico e a inserção de novos profissionais na área, uma nova geração encontraria um modo de funcionamento típico nesse campo. Para se integrar à seara e ter alguma voz própria, seria necessário, então, trabalhar como assistente de profissionais já renomados por anos, até, talvez, encontrar alguma oportunidade. No caso de cidades interioranas ou fora dos centros urbanos, tornava-se ainda mais difícil realizar esse tipo de arte, uma vez que a produção ainda era centralizada no eixo Rio-São Paulo. Assim, muitos jovens realizadores optavam por não se integrar a essa escala e, conseqüentemente, não encontravam mecanismos de financiamento, exatamente por estarem dominados pelas estruturas de poder vigentes:

A maioria dos jovens produtores que não querem uma inserção desse tipo não encontra espaço para conduzir seus projetos próprios, justamente porque as estruturas de poder do campo já estão muito consolidadas (e, aqui, isso significa dizer que não encontram acesso aos mecanismos de financiamento e tampouco acesso à circulação nos circuitos mais consolidados) (OLIVEIRA, 2016, p.52).

Nessa perspectiva, inclui-se, ainda, um contexto de globalização feroz e de inserção da tecnologia digital – o que implicaria no barateamento dos custos de produção –, para que esses jovens realizadores, descrentes do meio de produção vigente no cinema brasileiro até então, optassem por um tipo de cinema em que as relações de trabalho seriam menos industriais/horizontais e, ao mesmo tempo, sugeririam uma integração com viés na cooperação entre realizadores e artistas que, quase sempre, acabariam por trabalhar em seus projetos mutuamente, o que implicaria em um cinema menos burocrático e engessado aos moldes da indústria.

Insta afirmar que essa democratização, ainda que não intencionalmente, também possibilitou um movimento crescente de indivíduos-autores diversos que, até então, não obtinham possibilidades significativas de inserção na indústria. Como resultado, a produção fílmica menos engessada e tradicional do *Novíssimo* passa a explorar um diálogo mais orgânico e objetivo com a literatura de ficção especulativa, ou seja, literatura fantástica, de terror e ficção científica. Destacamos, contudo, que o diálogo entre literatura de ficção especulativa e cinema já existe desde o nascimento da 7ª arte, como será evidenciado no capítulo a seguir, mas que sua manifestação no cinema brasileiro recente é inusitada, tendo elementos específicos e regionais de cada cineasta.

3 A literatura de ficção especulativa e o cinema

Considera-se como Ficção Especulativa a literatura ligada aos gêneros do Fantástico, da Ficção Científica e do Terror. No entanto, o termo Ficção Especulativa nem sempre esteve ligado à diversidade de gêneros. O teórico Alexander Meireles destaca que o termo surge a partir de um debate da crítica literária acerca dos caminhos da Ficção Científica. Segundo o pesquisador, no Dicionário Digital do Insólito Ficcional³, da UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), três perspectivas definem o percurso da ficção especulativa na segunda metade do século XX.

O primeiro deles é do escritor Robert. A. Heinlein, cujo termo *Speculative Fiction* seria utilizado para se referir a uma ficção científica voltada ao elemento humano, e menos aos icônicos *gadgets* do gênero, como robôs e carros voadores. Porém, nesse primeiro momento, ainda se excluía do termo Ficção Especulativa a literatura do fantástico e de terror. Meireles (2019) comenta que o uso do termo inicialmente proferia uma ideia elitista, separando a literatura de ficção científica propriamente dita em duas literaturas: uma ligada aos produtos oriundos da ciência e tecnologia, e a outra – essa, sim, chamada de Ficção Especulativa – ligada ao enredo da narrativa e às questões humanas. Contudo, ao fim da década de 60, essa abordagem foi deixada de lado pela crítica.

³ Dicionário digital que pertence ao grupo de pesquisa Insólito Ficcional - UERJ.

Por conta dessa postura tanto elitista, ao sugerir que um tipo de ficção científica seria superior ao outro, quanto restritiva, ao abordar apenas a Ficção Científica dentro do escopo da Ficção Especulativa, esta primeira abordagem acabou caindo em desuso ao fim da década de sessenta. (MEIRELES, 2019, p.01)

Ao fim da década de 60 e início da década de 70, a *New wave* trouxe uma nova ideia do termo Ficção Especulativa para a crítica, especialmente por meio da escritora e crítica *Judith Merril*. Segundo Meireles (2019), “as ações de Judith Merril ajudaram a Ficção Especulativa a se tornar associada a escritoras dos anos de 1970, como *Doris Lessing*, *Ursula K. Le Guin* e *Margaret Atwood* (...)”, intrinsecamente ligadas a narrativas com experimentações temáticas.

Meireles (2019) também destaca que o romance *O conto da Aia* (1985), na visão de *Atwood*, seria uma Ficção Especulativa, pois a realidade distópica apresentada na obra pode vir a se tornar realidade, diferente, por exemplo, de *Guerra dos Mundos* (1898), de H. G. Wells, em que há uma total desvinculação da obra com a realidade.

Dentro desta abordagem também se nota indiretamente o uso do rótulo “Ficção Especulativa” por parte de escritores e escritoras que buscam elevar as suas obras de Ficção Científica, mais desenvolvidas em termos de enredo, personagem, e outros elementos da narrativa, em relação às narrativas *pulp* de *space opera* enxergadas por estes autores e autoras como pueris e descartáveis por trabalharem com elementos pertencentes a futuros distantes, sem conexão com o momento em que estão inseridas. (MEIRELES, 2019, p.01)

Nesse sentido, a terceira abordagem de Ficção Especulativa é percebida de modo inclusivo e menos rígido, não se configurando apenas como um gênero, como defendido por *Robert A. Heinlein*, *Judith Merril* e *Margaret Atwood* (OZIEWICZ, 2017). A Ficção Especulativa seria um termo utilizado para abranger um conjunto significativo de obras não miméticas, transbordando a literatura e adentrando obras do campo do Cinema, Televisão, História em Quadrinhos, Jogos eletrônicos e seus cruzamentos. “Incluem-se assim, dentro desta abordagem, a Lenda, o Mito, a Fantasia, o Gótico, o Horror, o gênero Fantástico, a Ficção Científica, o Conto de Fantasma,

a Ficção Weird, o New Weird e outras modalidades do insólito.” (MEIRELES, 2019, p.01).

O termo Ficção Especulativa tem sua representação no cinema brasileiro, quase sempre, ocupando espaços marginais, pouco rentáveis e glamorosos. Contudo, no cenário internacional esses são gêneros que ajudaram a definir a linguagem cinematográfica, e que, mais ainda, existem praticamente desde o nascimento da sétima arte.

Um dos filmes mais icônicos da história do cinema é exatamente uma ficção científica espacial. O filme *Viagem à Lua* (1902), de George Méliès, foi lançado poucos anos após o nascimento do cinema e é uma das primeiras a apresentar o uso de efeitos especiais no cinema. O cineasta também é responsável por um dos primeiros filmes de terror, o curta *Le Manoir du diable* (1886), lançado um ano após a primeira exibição cinematográfica dos irmãos Lumière. O filme conta a história de um cavaleiro que, dentro de uma mansão – que seria a casa do diabo –, é assombrado por várias aparições diferentes.

Em ambos os filmes, é possível perceber referências do imaginário de gênero construído pela literatura. O livro *Da terra à lua* (1865), de Júlio Verne, relaciona-se com o filme *Viagem à Lua*, de Méliès. Figuras presentes no filme *Le Manoir du diable* (1886), como vampiros, fantasmas, cavaleiros medievais e castelos sombrios, são icônicas nas literaturas fantástica e gótica, que, por sua vez, passam a ser representadas visualmente no cinema. Elementos iconográficos do terror, da ficção científica e do fantástico serão fortemente desenvolvidos no cinema a partir do imaginário literário na primeira metade do século XX. É o caso do movimento cinematográfico do *Expressionismo Alemão*⁴.

Após a primeira Guerra Mundial, o cinema europeu – especialmente alemão – passava por uma transformação que marca o início do Cinema Moderno⁵. No Expressionismo Alemão, os filmes abraçam uma estética distorcida da realidade,

⁴ Movimento cinematográfico surgido na Alemanha durante a década de 20.

⁵ O Cinema Moderno marca uma série de movimentos cinematográficos que pretendem transgredir e reinventar a compreensão do cinema como arte. O Expressionismo Alemão, O Neorealismo Italiano, a Nouvelle Vague Francesa e o Cinema Novo no Brasil são alguns destes movimentos cinematográficos.

fugindo propositalmente de uma mimética naturalista. As angústias humanas são reveladas sobre filmes sombrios, com contrastes e maquiagens marcantes.

Em *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, a figura do cientista maluco e do robô (ambos ícones importantes na ficção científica literária) ganham vida no cinema. Na trama, uma cidade ultra futurista é dividida entre os operários, explorados pelas máquinas, e a aristocracia, que vive acima da superfície. Outro exemplo a ser mencionado é *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau. O filme tem seu roteiro adaptado do livro *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Na obra, O conde Graf Orlok, que, na verdade, é um vampiro milenar que assombra a região, apaixona-se por Ellen – aqui, constrói-se visualmente a identidade do mito literário do vampiro, e o filme se torna uma das mais influentes películas na concepção visual do gênero de terror, sendo, portanto, uma adaptação proveniente da literatura.

Ademais, vale destacar que essas obras literárias e suas reverberações no cinema são importantes para a constituição da linguagem cinematográfica em si. A construção do medo por intermédio de enquadramentos fechados e escuros, do espaço futurista representado em planos altos *plongée*⁶, bem como cenas de ditadores distópicos feitos em *Contra-Plongée*⁷, da narrativa e da estética do fantástico, são questões que atingiram o cinema no mundo todo, e também o cinema brasileiro.

4 Ficção Especulativa e o cinema brasileiro na atualidade

Como verificado anteriormente, a produção do *Novíssimo Cinema Brasileiro* inicia-se em meados de 2010, há mais de uma década. Com o passar dos anos, aqueles jovens diretores que outrora produziam seus filmes em caminhos alternativos ao da indústria – e por esse motivo tinham uma liberdade criativa maior para explorar, por exemplo, gêneros como os da ficção especulativa –, passaram a ganhar renome após as premiações de seus filmes em festivais importantes. Desse modo, acabaram por se inserir também em modelos de produção mais tradicionais no país: produção via

⁶ Enquadramento feito de cima para baixo. A câmera se situa acima do objeto, sugerindo a sensação de diminuição.

⁷ Enquadramento de onde se vê o objeto por cima. A câmera se situa de baixo para cima do objeto analisado, criando a sensação de poder, aumento de força, crescimento.

captação de recurso em editais de fomento a produção, bem como trabalhos via produtoras consolidadas no campo (*Netflix* e *Globo Filmes*, por exemplo).

Ainda assim, muitas características da produção outrora independente daqueles cineastas estão presentes atualmente. A literatura pode ser pensada – especialmente em filmes contemporâneos no Brasil – como fator de criação estética, apesar de esta não ser uma exclusividade da produção contemporânea. Filmes como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, ou *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, são exemplos de adaptações literárias que ajudaram a definir movimentos como o *Cinema Novo* ou a retomada do cinema brasileiro. Contudo, para além das adaptações, a literatura como fator de criação estética perpassa pela hibridização dos gêneros, pela resignificação do uso da linguagem e pelas referências literárias em obras que não são, necessariamente, adaptações literárias.

No filme *Divino Amor* (2019), de Gabriel Mascaro, o espaço futurista é criado a partir da realidade brasileira, e a ficção científica se constrói em um mundo tomado pela fé ortodoxa em caráter tecnológico. Já em *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho, os elementos de ficção especulativa se hibridizam em gêneros clássicos como o *western*, dentro do interior brasileiro. No filme *As Boas Maneiras* (2018), de Juliana Rojas e Marco Dutra, o apelo estético – apesar de futurístico – revela forte relação com o terror gótico presente, por exemplo, em *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole. A escolha narrativa do filme, a incerteza e a vacilação do *insólito* definem uma alegoria todoroviana, similar ao filme *Terminal Praia Grande* (2019), de Mavi Simão, em que a alegoria fantástica é trabalhada sobre a estética híbrida e experimental.

Essa exuberância criativa na recente produção cinematográfica no Brasil apresenta, por vezes, o elemento da diversidade de realizadores e de seu perfil criativo. Tal diversidade pode ser lida como um instrumento de aceitação do cinema de gênero – de ficção especulativa – em espaços como mostras, festivais e até mesmo no circuito de exibição comercial.

Um cenário recente em que a dinâmica da literatura de ficção especulativa e do cinema pode ser encontrada – mesmo que ainda que não tenha integrado o *Novíssimo Cinema Brasileiro* – é o do Maranhão, estado que viveu um *boom* em sua produção cinematográfica entre os anos de 2015 e 2019, especialmente após a abertura da Escola

de Cinema do Maranhão e seus cursos de formação inicial para cinema. Alguns filmes são perfeitamente dialogáveis com obras literárias de ficção especulativa, ainda que os cineastas maranhenses não sejam considerados parte da geração *Novíssimo*.

É importante destacar que ainda durante a década de 70, o cinema moderno maranhense já era embrionário como um cinema alternativo e documental. Contudo, após 2015 essa produção não só aumentou significativamente, em termos numéricos, como também tem construído espaços de exibição próprios para seu público. É o caso da *Mostra Novo Cinema Maranhense*, e do *Festival Maranhão na Tela*.

Como se pode perceber, atualmente o cinema maranhense está em fase promissora, no que diz respeito à sua produção, e diversos são os fatores que contribuíram para isso. Pode-se destacar, por exemplo, a democratização da tecnologia digital no mundo, o que tornou consideravelmente mais acessíveis — em termos de mercado — os aparatos necessários para a produção audiovisual. (SOUSA *et al.*, 2020, p.50)

Com a construção de cursos de formação em cinema, é cada vez maior o número de profissionais aptos a trabalharem em equipes de filmes maiores — especialmente de longas metragens de ficção, que são historicamente uma minoria na produção local —, o que torna mais fácil a construção de projetos fílmicos com equipes maranhenses e dirigidos por diretores (ou diretoras) também maranhenses.

É o caso do filme *Terminal Praia Grande* (2019), primeiro longa-metragem da diretora Mavi Simão. O filme participou da mostra competitiva *Novos Rumos*, no *Festival do Rio*. A equipe do longa é composta, também, por ex-alunos da escola de cinema do Maranhão. Em entrevista no livro *Conversas com o Cinema Maranhense* (2020), Mavi Simão destaca:

O cinema maranhense contemporâneo tem muito vigor, muitos talentos. Gente bem talentosa trazendo sangue novo, oxigênio para a produção audiovisual maranhense. Isso sem falar na propagação, no aumento, de pessoas que atuam em áreas técnicas que antes precisávamos trazer de fora, por exemplo (...). (2020, p.80)

Além dessa obra, outros filmes como *Bodas de Papel* (2016), de Breno Nina e Keyci Martins; *Nua Por Dentro do Couro* (2014), de Lucas Sá; e *Maranhão 669*

(2014), de Ramusyo Brasil, revelam um paralelo direto com a literatura de ficção especulativa, ora apresentando tramas de elementos do fantástico/de horror, ora construindo de forma híbrida esses gêneros, como se observa no filme *Terminal Praia Grande* (2019).

4.1 Terminal Praia Grande e a ficção especulativa

No filme, a protagonista Catarina está se despedindo da cidade de São Luís por razões não reveladas. Em um dia casual, acaba reencontrando o misterioso Francisco, uma paixão com quem há muito tempo não tinha contato. As razões do afastamento de Francisco no passado não ficam claras, e, no dia seguinte à festa de despedida organizada por Catarina, a personagem resolve encontrar-se com Francisco na frente do Terminal da Praia Grande⁸, um dos tradicionalíssimos pontos de encontro da juventude local.

Na obra, a cidade dos azulejos⁹ ganha um tom cinzento, pálido. O Centro Histórico é marcado pelo terror gótico presente, por exemplo, em obras como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, ou *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. É nele que se demarca o espaço de transição entre o mundo concreto e a revelação do insólito narrativo.

Em seu trajeto, Catarina se depara com situações não naturais, e enquanto caminhava para cruzar a Avenida Beira Mar – em direção ao Terminal de Integração da Praia Grande –, a personagem é atropelada. Aqui, o elemento insólito narrativo é revelado ao público. Na verdade, Catarina comete suicídio para se encontrar com Francisco, que a essa altura já se revela como um espírito que voltou para assombrar sua amada.

Passemos agora para o outro lado dessa linha divisória que chamamos o fantástico. Encontramo-nos no campo do fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural. (TODOROV, 1981, p.29)

⁸ Terminal de Integração da Praia Grande – principal terminal de transporte público de São Luís. Conecta todos os bairros da cidade ao Centro Histórico.

⁹ Cidade dos Azulejos refere-se à cidade de São Luís. O termo vem das azulejarias coloniais portuguesa e francesa, que enfeitam os casarões históricos da cidade.

Como destaca Todorov (1981), ao assumir o elemento sobrenatural como real, a obra caminha em direção ao fantástico-maravilhoso. Porém, ao longo de toda a narrativa o elemento da incerteza e da vacilação podem ser notados, especialmente na figura do personagem Francisco, que preserva seu mistério até o desfecho.

O filme utiliza recursos de construção do medo que podem ser observados em outros momentos da história do cinema. A estética do espaço escuro é marcada pelas sombras, e o resgate do expressionismo alemão se faz presente. A diretora explora os prédios vazios e as fachadas sombrias no Centro Histórico de São Luís. Há uma ideia clara sobre a representação do espaço gótico, e esta, por sua vez, é o resultado de um ideário literário. A cidade de São Luís passa a se tornar palco do gótico, do medo, desde o céu cinza que acompanha a personagem Catarina até as cores neutras e sem vida que a cercam.

Em um determinado momento, a personagem entra em um ônibus macabro, onde todos os passageiros parecem ser criaturas – fisicamente humanas, mas com uma monstruosidade representada por meio da atuação, do movimento dos corpos e do seu comportamento não natural. Nessa sequência, é possível notar que a protagonista se sente atordoada, com muito medo da situação, o que evidencia que se trata de uma mulher, humana, vivendo situações não naturais.

Como se observa, as construções da linguagem e do gênero no filme são híbridas. As mesclas que ocorrem com outros gêneros são naturais e bem-vindas. Isso porque “nenhum gênero permanece imutável durante as muitas décadas de sua existência” (ALTMAN, 1984, p.12). Seguindo esse prisma, a diretora escolhe transgredir alguns aspectos e confundir o espectador, até certo ponto. Em nenhum momento há menção de um perigo físico real para a personagem Catarina, tampouco se faz uso do apelativo recurso do *jumpscare*¹⁰.

Assim, a tensão e o sobrenatural são construídos a partir da atmosfera, das cores, da estranheza, do tom escolhido pela cineasta, e não por um agente

¹⁰ Recurso muito utilizado em filmes de terror, onde há uma aparição inesperada de uma figura na tela, juntamente a um som alto e assustador.

exaustivamente exposto em tela. Vale destacar que o hibridismo de gêneros é relativamente comum no cinema brasileiro contemporâneo:

O cinema brasileiro contemporâneo está repleto de filmes que vão hibridizar o fantástico a outros gêneros. Doce Amianto mistura o fantástico ao melodrama; A Alegria o sobrenatural aos filmes de adolescentes e de super-heróis e Trabalhar Cansa, Quando Eu Era Vivo e Som ao redor mesclam o sobrenatural a elementos do horror. (BASÍLIO, 2018, p.66)

Em *Terminal Praia Grande* são incorporados elementos de gêneros transversais ao fantástico, gêneros que sequer contêm o insólito em sua narrativa. É o caso do *noir*¹¹ e do suspense, inseridos no filme de Mavi Simão por meio da ambientação da cidade, das sombras e do mistério constante na trama. “O cinema policial e de mistério se liga ao fantástico tradicional pela construção de narrativas em formato de enigma, mas não necessariamente implica em situações sobrenaturais.” (BASÍLIO, 2018, p.67).

De mais a mais, Basílio (2018) menciona o termo “pseudofantástico e suas variantes”, utilizado por David Roas, para se referir a narrativas híbridas com o fantástico, em que há o imprevisível, incomum ou inesperado, mas não necessariamente o sobrenatural.

Apesar de não ser o caso de *Terminal Praia Grande* – pois o elemento sobrenatural é relevado de fato na trama, em seu 3º ato –, é possível dizer que narrativas não fantásticas podem contribuir, quando hibridizadas ao gênero, com o repertório criativo do(a) cineasta e com as possibilidades de desdobramentos da linguagem. Filmes como *A Marca da Maldade* (1958), de Orson Welles, ou *Drive* (2011), de Nicolas Winding Refn, são exemplos do gênero *noir* que podem ser mesclados em obras fantásticas, pois catalisam as possibilidades de se apresentar e desenvolver o mistério e o medo em narrativas onde há, de fato, o elemento insólito.

Entendendo o seu perfil de gênero, *Terminal Praia Grande* se destaca no contexto local como um longa-metragem de ficção especulativa, cuja composição da equipe é, também, de realizadores locais. A diretora destaca que o cinema maranhense

¹¹ Subgênero de filme policial que tem seu ápice nos Estados Unidos na década de 40.

contemporâneo tem muito vigor, muitos talentos novos, profissionais que trazem sangue novo para a produção audiovisual maranhense (SIMÃO, 2019, p.77), o que acaba por se refletir em obras diversas, conectadas aos gêneros encontrados na literatura de ficção especulativa e que certamente são catalisadores de novos olhares para as produções locais.

Considerações finais

Como se observou, a literatura tem se relacionado com a linguagem cinematográfica ao longo de toda a sua história. No Brasil contemporâneo, essa relação é marcada por fatores ligados ao contexto geracional dos cineastas, políticas públicas para financiamento e também pelo campo produtivo. O surgimento de novas tecnologias e a democratização da produção facilitaram o escoamento dos filmes para regiões e indivíduos que até então não tinham possibilidade de produzir ou se inserir no campo cinematográfico do país.

O *Novíssimo Cinema Brasileiro*, que teve seu início no ano de 2010, acabou se dissipando ou mesmo se transformando, devido à inserção de seus cineastas no campo vigente – portanto, mais industrial. Esses cineastas, por sua vez, passaram a embutir no mercado um cinema com elementos pouco tradicionais até então, tal como o cinema de gênero, o terror, a ficção científica, o fantástico e até mesmo a hibridez entre estes.

Na produção do cinema contemporâneo brasileiro – até o ano de 2020 –, a ficção especulativa tem se manifestado com evidência, mediante propostas fílmicas que repensam o regionalismo e alguns *gadgets* tradicionais da literatura. Ainda assim, o espaço do cinema de gênero dentro do campo exibidor brasileiro é ínfimo, localizando-se quase que unicamente em festivais de cinema – ou em serviços de *streaming*. O mercado de exibição ainda é voltado a comédias e produções de nicho puramente lucrativo, sem teor autoral, democrático, em termos de gêneros, ou tampouco nacional.

Entre os tantos desafios a serem pensados na contemporaneidade do cinema brasileiro, um dos destaques é o de apresentar para o seu próprio público suas novas produções, oriundas de uma safra de cineastas e de filmes que tem, cada vez mais, abraçado a literatura e a identidade regional, especialmente a produção de gênero, da ficção científica ao horror; do fantástico ao maravilhoso. Portanto, a cinematografia

nacional torna-se ponto decisivo para que cada vez mais o nosso cinema percorra espaços de crítica e festivais internacionais como um cinema diverso, atento ao mundo e às outras artes, de todos os olhares e gêneros.

Referências

ARTHUSO, Raul Lemos. **Cinema independente e Radicalismo acanhado**: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro. São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-13032017-135431/pt-br.php>. Acesso em: 02 jan. 2022.

ARAÚJO, Naiara S.; PEREIRA, Enzo de Sousa; BRASIL, Ramusyo. **Conversas com o Cinema Maranhense**: do ambulante ao contemporâneo. São Luís: Ed. Viegas, 2020.

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. São Paulo: Editora Papirus, 1995.

BASÍLIO, Fabrício. **As Problemáticas de uma Abordagem Híbrida**: o fantástico enquanto gênero literário e cinematográfico. Rio de Janeiro, XV Congresso Internacional da ABRALIC, v.2 p.3248-3259, 2017.

BASÍLIO, Fabrício. **“Não pode ser, mas é”**: fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo. Niterói. 2018. Disponível em: <http://app.uff.br/riuff/handle/1/21494>. Acesso em: 02 jan. 2022.

CAETANO, Maria do Rosário. **Os anos 1990**: da Crise à Retomada. Revista Alceu, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 2007. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=17&infoid=279&sid=27. Acesso em: 02 jan. 2022.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil 1875-1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MEIRELES, Alexander. **Ficção Especulativa**. Dicionário digital: Insólito Ficcional UERJ, 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/f/ficcao-especulativa/>. Acesso em: 2 jan. 2022.

OLIVEIRA, Maria Carolina. **“Novíssimo” cinema brasileiro**: práticas, representações e circuitos da independência. São Paulo, 2016. Disponível em: http://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/DO_Maria%20Carolina%20Vasconcelos%20Oliveira.pdf. Acesso em: 27 dez. 2021.

PUCCI JUNIOR, R. L. **Cinema pós-moderno**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, n. 11-12, p. 211-220, 30 set. 1996. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90521>. Acesso: 20 dez. 2021.

ROSSINI, Miriam de Souza *et al.* Tendências do Cinema Brasileiro contemporâneo: modelos de produção e de representação. Revista Sessões do Imaginário. Rio Grande do Sul. n. 35, p. 02-12. 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/issue/view/1077>. Acesso: 20 dez. 2021.

Original recebido em: 28 de janeiro de 2022

Aceito para publicação em: 04 de outubro de 2022

Enzo de Sousa Pereira

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão - PPGLetras/UFMA. Graduado em Artes Visuais - Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA. É pesquisador de Literatura e Cinema, Cinema Contemporâneo e Cinema Brasileiro, além de integrante ativo no grupo de pesquisa FICÇA - Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações artísticas na Era Digital (UFMA)

Naiara Sales Araújo

Professora Associada do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão; Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres; Docente dos programas de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão; Docente de Línguas e Literatura do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. Líder do grupo de pesquisa Ficção Científica e Gêneros Pós-modernos na Era Digital – FICÇA (CNPQ). email: naiara.sas@ufma.br



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional