



**Experimentação, corporeidade e abjeção:
outros delírios possíveis em *Quem é Beta?* (1973),
de Nelson Pereira dos Santos**

***Experimentation, Corporeality and Abjection:
Other Possible Delusions in Quem é Beta? (1973),
by Nelson Pereira dos Santos***

Carolina de Oliveira Silva

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, São Paulo / Brasil
coralinacarol@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-8447-1576>

Paulo Roberto Monteiro de Araújo

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, São Paulo / Brasil
pauloroberto.araujo@mackenzie.br
<http://orcid.org/0000-0001-7440-4399>

Resumo: Este artigo pretende compreender, a partir da construção das personagens femininas de *Quem é Beta?* (1973), de Nelson Pereira dos Santos, quais os desdobramentos plasmados nas imagens do filme em meio a um futuro apocalíptico que se utiliza da memória para sobreviver? A tecnologia alcançada por poucos e a sobrevivência por meio da violência nessa história são as fissuras que nos levam a questionar o humano. Por meio de autores que abordam o desprezível feminino – ou abjeto –, como Julia Kristeva (1982); a temporalidade humana como Georges Didi-Huberman (2011) e as relações concomitantes entre cinema e história, tal como Marc Ferro (1992), este estudo aponta para o cinema brasileiro do gênero de ficção científica – um terreno quase, mas não completamente desabitado – como um autêntico lampejo de sobrevida para pensar o feminino.

Palavras-chave: personagens femininas; abjeto; cinema brasileiro; ficção científica; *Quem é Beta?*; Nelson Pereira dos Santos.

Abstract: This article aims at understanding, from the construction of the female characters in *Quem é Beta?* (1973), by Nelson Pereira dos Santos, what is reflected in his images in the midst of an apocalyptic future that points to memory – technology achieved by few – and survival through violence as fissures that lead us to question the human. By means of authors who approach the despicable female – or object –, such as Julia Kristeva (1986); human temporality, such as Georges Didi-Hubermann (2011); and the concomitant relations between cinema and history, such as Marc Ferro (1992), this study points to the Brazilian cinema genre of science fiction – a terrain almost, but not completely uninhabited – as an authentic glimpse of survival to think the feminine.

Keywords: female characters; object; Brazilian cinema; science fiction; *Quem é Beta?*; Nelson Pereira dos Santos.

Introdução

Filme de Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) – diretor, produtor, roteirista montador, ator e professor brasileiro –, *Quem é Beta?* (1973) é uma narrativa com 92 minutos de duração e uma das produções nacionais que podemos reconhecer como uma exímia ficção científica (FC). Como aponta Alfredo Suppia, estudioso do assunto, no livro *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura* (2015), a FC é um gênero que não deve ser apenas sublinhado por sua atmosfera rarefeita em meio ao cinema brasileiro – com relação a um tipo específico de ficção fantástica com a qual estamos tradicionalmente acostumados –, mas que deve ser ressaltado como um meio possível para a crítica social e política de seu tempo.

O referido filme, conhecido também pelo título *Pas de violence entre nous*, *Quem é Beta?* é uma coprodução franco-brasileira que trata de um futuro apocalíptico bastante peculiar. Em um estilo meio *hippie* e um pouco psicodélico, *Quem é Beta?* trabalha apresentando um aparato tecnológico – uma máquina muito parecida com um televisor – que é capaz de materializar memórias. Tal aparelho é utilizado em um mundo em que a luta pela sobrevivência se torna permanente e incessante, e esse esforço para manter o corpo e a memória vivos materializa-se nas reminiscências construídas por meio de um retorno constante ao passado. Tal premissa fora apontada pelo filósofo, historiador e crítico de arte Didi-Huberman no livro *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011); neste, o autor levanta uma substancial discussão sobre as dimensões da obra

de arte e as formas como podemos estudá-las no tempo. Em *Quem é Beta?*, o mundo é dividido entre os ditos “sãos” e os “contaminados”; dessa maneira, o filme apresenta um mundo pós-apocalíptico, mas não explica exatamente os motivos dessa situação.

A análise fílmica pretende, em um primeiro momento, pensar a construção das personagens femininas na história de Nelson Pereira dos Santos. Tomamos como exemplo as personagens Beta (Sylvie Fennec) e Regina (Regina Roseburgo) – e seus corpos como espaços eminentemente políticos e cheios de significado, aspecto reforçado por teóricos contemporâneos como Paul B. Preciado, em obras como o *Manifesto contrassexual* (2014). Este estudo também apresenta, como auxílio para a análise fílmica, uma abordagem sócio-histórica do ambiente social do Brasil na década de 1970 e as suas possíveis interferências na história do filme. Tal metodologia é proposta e amplamente desenvolvida pelo historiador francês e ex-professor universitário Marc Ferro no livro *Cinema e História* (1992), em que ele promove uma leitura do cinema como agente da história, utilizando exemplos advindos de períodos que remontam às produções cinematográficas do entreguerras.

Ao trabalhar com uma representação criticada como precária tanto em recursos de produção quanto, em um primeiro e bastante raso momento de análise, em estética, *Quem é Beta?* consegue atingir um espírito de época eminentemente setentista, ou seja, a perplexidade e a desorientação em seu mais fatídico auge como transcrição de parte do que fora a década referida. É importante frisar que a década de 1970 foi um período em que os filmes se tornaram objetos de muito interesse da historiografia e para os próprios historiadores, abrindo, de fato, um extenso e frutífero terreno de reflexão para o campo da História Cultural e do cinema; este último, como um tipo importante de documento da história. Dessa maneira, *Quem é Beta?* apresenta uma narrativa que se cria em torno de um mistério: um casal, Maurício (Frédéric de Pasquale) e Regina (Regina Roseburgo), vive em um estado pouco natural para a nossa percepção de vida, atirando em pessoas-zumbis ou apenas pessoas, o que eles chamam de *contaminated*. A partir dessa premissa, acompanhamos uma vida que será perturbada pela chegada misteriosa de Beta, uma mulher que, até então, vive completamente sozinha nesse mundo desolado pela falta de humanidade.

Em uma discussão que parece girar em torno da memória e de suas repercussões, essa que, segundo a protagonista Beta, não é

bem compreendida pelo novo casal de amigos, a mencionada obra cinematográfica atua de maneira muito experimental, trabalhando, a princípio, com a destruição de qualquer vestígio da humanidade. No entanto, ao promover uma busca incessante por Beta, o filme aponta para perspectivas que consideram outros níveis de sensibilidade, medindo, por exemplo, a corporeidade feminina – o sexo, a violência e a gravidez – como uma ode à não racionalização e, por vezes, a um resquício de humanidade que ainda sobrevive. Assim, levantam-se questionamentos sobre os diversos aspectos da liberalidade feminina e suas construções nesse filme, utilizando como ponto de partida os estudos acerca do estado de abjeção – a torpeza e a degradação – postulados, por exemplo, pela filósofa búlgaro-francesa Julia Kristeva em *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982).

Uma outra história do cinema brasileiro: a urgência em ser escrita

Em *Nova história do cinema brasileiro*, volume 2 (2018), organizado por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman, os autores descrevem, já confirmando o título escolhido, que as pesquisas “expressam mudanças recentes na pesquisa acadêmica brasileira, com a entrada de novas gerações com formações diversas” (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 11), perspectiva que abre consideravelmente o cenário proposto de análises e que, de forma igualmente importante, não deixam de estender o espaço para os “enfoques mais tradicionais” agora “revistos e complementados” (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 11).

Assim, ao posicionarem-se preocupados em não escrever apenas mais uma história dividida em períodos e estilos de maneira totalmente linear – afinal, a história é feita também pela escrita e não apenas escrita para ser feita –, as particularidades, as camadas de ação, as expressões humanas e, finalmente, as imagens, permitem uma compreensão múltipla e complexa do mundo, da história e do próprio cinema. Ao aceitar o anacronismo e um passado que se faz presente sem sê-lo, é possível observar que a chave para compreender as novas sensibilidades de um cinema envolto na contracultura está na luta radical e política que se adentra em devaneios e experiências alucinógenas, descritas, muitas vezes, como práticas inconsequentes.

Com um roteiro escrito nas coxas – se é que existiu algum roteiro – e uma direção marcada pela improvisação, “Quem é Beta?” vale como documento de época e por algumas ideias não devidamente aproveitadas, como a do aparelho inventado pelo protagonista (Frédéric de Pasquale, dublado por Paulo César Pereio) para projetar lembranças – um artefato que faria a delícia de um Wenders. (COUTO, 1994).

Ao prezar pela suposta irresponsabilidade, o incômodo é sentido, principalmente, na percepção do humano sem *telos*, ou seja, sem um fim preestabelecido apenas por filosofias religiosas ou políticas, sem uma origem certa: o lugar crucial quer reconhecer as capacidades de resistência. Diferente da crítica de José Geraldo Couto (1994), que atesta em *Quem é Beta?* uma “espécie de Mad Max do Terceiro Mundo, sem pé nem cabeça”, a perspectiva contrária de Paulo Roberto Ramos (2007) afirma não a possibilidade da deliciosa memória – ao citar o cineasta alemão Wim Wenders, conhecido pelo seu trabalho extremamente sensível com relação à memória e às imagens de arquivo –, mas a um autêntico fantasma corporificado nas imagens do filme.

O povo surge reduzido a zumbis errantes, que vagam em torno dos bem pensantes e privilegiados garotões e garotonas da contracultura, entrincheirados em residências modernistas, que são na realidade pequenos fortes dotados de barricadas e alarmes para se defender da massa popular que os assola constantemente, como fantasmas mortos-vivos. (RAMOS, 2007, p. 157).

A destruição dessa sociedade identifica os sobreviventes perseguidos como os tais *contaminated*, talvez aqueles contaminados ainda pelo que restou da consciência humana e perseguidos por pessoas tão anestesiadas quanto os próprios zumbis do filme em seus sopros de vitalidade, “a vida dos vaga-lumes parecerá estranha e inquietante, como se fosse feita de matéria sobrevivente – luminescente, mas pálida e fraca, muitas vezes esverdeada – dos fantasmas” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 13-14). Ainda assim, as possibilidades humanas são resguardadas em lampejos de sobrevida por meio de um aparato tecnológico que depende de uma força do passado, da energia dos miseráveis para funcionar. “[T]odos nós temos um passado e nesse passado você encontra uma

transação, um fato, certo? Esse aparelho permite você ver essa transa em forma de imagem” (QUEM..., 1973), explica Maurício quando apresenta o aparelho que ele mesmo fez para Regina, completando que só é possível fazê-lo a partir da concentração, afinal, “esse aparelho não é nada sem o cérebro humano” (QUEM..., 1973).

Em um primeiro teste, Regina reclama de não ver absolutamente nada, os vaga-lumes – suas memórias – desapareceram. Posteriormente, ela percebe que o que seriam suas lembranças não passava de reminiscências do próprio Maurício. Logo no início do filme, enquanto Regina, armada, corre das pessoas-zumbis, que aparentemente não apresentam nenhum perigo devido à lerdeza delas, alguns corpos são derrubados. No entanto, ao avistá-la de longe e sozinha, Maurício começa a atirar: “mim é igual como você, burro”, grita ela, completando “esta maneira receber outro sexo?” (QUEM..., 1973) – indaga Regina em uma construção não linear da estrutura gramatical, uma incapacidade linguística que não a impede de se comunicar com os outros, mas a exime de uma construção ajustada às regras e lógicas de uma sociedade em decadência.

As camadas do discurso de Regina são imanentes à sua própria marginalização: somos iguais, pois ambos temos armas, mereço ser bem recebida por ser mulher – assim, a presença dessa mulher reverbera uma estranheza ao mesmo tempo familiar de uma vida esquecida e que prossegue repugnante, afinal, as formas da sexualidade assumidas ou marginais supõem, sempre, posições políticas, como bem aponta Kristeva (1982, p.2, tradução nossa):

Um peso de sem sentido que não tem nada de insignificante e que me esmaga. Na beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se eu a reconheço, ela me aniquila. O abjeto e a abjeção são as minhas salvaguardas. Delineamentos de minha cultura.¹

Tais delineamentos da cultura consistem em processos narrativos, possibilidades do vir a ser, um terreno que, como descrito acima, pode ser tanto do extermínio quanto da proteção. O mundo proposto em

¹ “A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of non- existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safe- guards. The primers of my culture.”

Quem é Beta? funciona enquanto reminiscências do humano, revelando-se sobre o dom da vida e da morte em seus processos de significação para a construção de uma narrativa histórica que é, também, ficção e representação.

A capacidade do cinema em posicionar-se consciente ou explicitamente, como explica Ferro (1992, p. 15), está imbricada “à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, que o recepciona”. Ao estabelecer o cinema como um dos modos de escrita da história, como “armas de combate ligadas à sociedade que produz o filme, à sociedade que o recebe” (FERRO, 1992, p. 15), o historiador demonstra os paradoxos da sociedade que se trai pela censura e se explica pela autocensura e seus lapsos – um jogo dialético que, como será abordado nas personagens de *Quem é Beta?*, revela uma representação cultural do feminino e as suas rivalidades.

Na entrevista² de Ferro (1992, p. 69-77), o destaque recai sobre a memória e as relações com os arquivos já abrigados em locais como: cinematecas, televisões, coleções privadas e, finalmente, aqueles que se encontram na própria cabeça das pessoas, a ponto de, em *Quem é Beta?*, essas mesmas questões conseguirem ser vivenciadas e exemplificadas. A memória, agora danificada por um mundo em que a sua existência resiste em pequenas e míseras doses, prevê nas relações com o passado um meio de tornar possível reaver a esperança na humanidade: são os filmes – uma outra espécie de vaga-lumes – que também revelam a sobrevivência através de suas coleções de imagens.

As memórias de Beta e os resquícios de um mundo anterior

Disfarçada com o que parece ser uma máscara para filtrar o ar, Beta é encontrada pelo casal que discute quem foi o responsável pelo disparo que a derrubou, diálogo que emenda um elogio inoportuno ao casaco de Beta. Ao virá-la, o casal a aprova – “ela é simpática” –, referindo-se a sua beleza física, e Beta retribui com um sorriso; posteriormente Regina sugere: “podemos convidá-la por um certo pequeno tempo” (QUEM..., 1973). Os três, de forma bastante amigável e receptiva, exprimem um ponto de referência muito relevante na obra do cineasta Nelson Pereira

² Entrevista publicada no *Cahiers du Cinéma* em 1875.

dos Santos, pois Paraty – RJ é o cenário de três de seus filmes³ rodados em um momento difícil no país, “com a política radicalizada e travada, com a cultura atravessada pelo desespero e por alegres impulsos contraculturais” (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 247), um tipo de reposicionamento do próprio cinema em um cotidiano que funde um círculo de proteção à contramão da miséria política e social.

Obra um pouco mal recebida pelos críticos e geradora de muitas polêmicas no âmbito da crítica, *Quem é Beta?* foi defendida por cineastas como Cacá Diegues, que a considerou como um filme experimental, uma exímia expressão do cinema moderno. Beta chega para abalar a relação do casal Regina e Maurício, ainda que não seja exatamente isso o que acontece em um primeiro momento. De forma surpreendente, Beta é muito bem recebida por Regina e Maurício em sua casa-forte e em meio a um ritual relaxante que os coloca em um triângulo no chão, simbolicamente formado por suas armas de combate. Agora, às garotas é possível selarem sua amizade em meio a tiros e sorrisos que trocam entre si nos confrontos, promovendo um tipo de trabalho em conjunto feminino.

A “época paleolítica” que Beta materializa a partir de uma de suas memórias logo no início do filme parece, para Maurício, o que ele chama e compara ao dito cinema de arte – algo meio sem sentido ou significado lógico. Nesse seguimento, ele reforça, desprezando aquilo que vê: “para mim não quer dizer porra nenhuma” (QUEM..., 1973). Isso mostra uma clara forma de contestação do próprio material designado enquanto cinema e da forma de fazê-lo, o incômodo causado, talvez, pela desobediência e a desconstrução das regras dentro do âmbito narrativo de um cinema dito clássico. “Regina, mostre a ele algo mais fácil”, pede Beta envergando a cabeça para trás em um gesto de exaustão e martírio pelo posicionamento muito tradicional de seu mais novo amigo; “oh não, pra ele tudo muito difícil” (QUEM..., 1973), responde Regina. Maurício acata a crítica sem pestanejar e se senta, comprimindo ambas as pernas ao rosto e aceitando com um sorriso envergonhado a crítica das garotas.

Ao perpetuar-se enquanto uma narrativa ligada ao *nonsense* – expressão de origem inglesa que denota algo sem nexos, coerência ou qualquer lógica assimilável – *Quem é Beta?* revela-se como um exercício paciente e necessário para o pensamento do cotidiano contemporâneo

³ Os outros dois filmes são: *Azyllo muito louco* (1969) e *Como era gostoso o meu francês* (1970).

e suas inúmeras complexidades. Afinal, a própria ficção científica configura-se como um gênero que aponta para outras possibilidades de leitura de mundo e compreensão da sociedade. Não é à toa, então, o caráter da contracultura ao qual a maioria dos textos encontrados sobre o filme se refere. O cinema brasileiro desse gênero, por vezes desconsiderado como produto do cinema nacional, reconhece duas vertentes importantes e que parecem se emaranhar na misteriosa narrativa da sociedade colapsada da obra. No capítulo “Ficção científica no cinema brasileiro”, do livro *Cinema de bordas*, organizado por Bernadette Lyra e Gelson Santana, Alfredo, Suppia (2006, p. 38) explica essas vertentes.

Uma mais abundante, híbrida, camaleônica e assumidamente antropofágica, ligada à comédia desde muito tempo, e que se apropria dos mais diversos temas da ficção científica para trabalhá-los na chave da paródia. [...] A outra corrente de manifestações da ficção científica no cinema brasileiro é mais rara, depurada ou de intenções mais sérias, da qual sobressaem filmes debruçados sobre a problemática ecológica ou ambiental [...].

Dessa maneira, torna-se curioso pensar nos simbolismos presentes e na força representacional das personagens femininas dessa narrativa, evidenciando as críticas já apresentadas – do ridículo e sem sentido – em meio a uma história que trabalha a exaustão feminina e a sua agência como algo significativo. Depois de um tempo abrigada com Maurício e Regina, Beta diz que gosta de seus anfitriões, mas que deve partir, pois está cansada das memórias: “se ao menos vocês entendessem a minha” (QUEM..., 1973), reclama ela, como se eles não fossem capazes de digerir ou entender as suas imagens. Nesse momento, o casal se recusa a compreendê-la novamente e partem, aos berros e de forma quase animalesca, à sua procura.

Beta é intransigente em sua tentativa bem-sucedida de roubar o carro de um homem mais velho para conseguir fugir de seu casal de amigos. Maurício está à espreita por ordens de sua mulher; Regina se mostra muito preocupada e justifica a saída do companheiro pelos riscos que sua amiga corre no mundo. Nesse seguimento, ela afirma: “ela é tão bonita” (QUEM..., 1973), afirma, como se a beleza de Beta ainda representasse um perigo, mesmo na sociedade pós-apocalíptica em que a obsoleta humanidade vaga a esmo em busca de comida e água. Assim,

essa lógica de evocação do tempo em que “a destruição não deixa de fazer estragos nos corpos e nos espíritos de cada um” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 75) ao torná-los inválidos, reverbera uma chance de brilhar tanto em Beta quanto nos outros corpos famintos que pouco se servem da falta de humanidade do próprio humano. Ainda que timidamente, uma luz fraca dos vaga-lumes no tempo é acesa tanto nesses meio-humanos, quanto nos vestígios da memória.

Na companhia de Maurício e com um carro roubado, Beta assume a direção e se nega a ir para casa ao dizer “não”. Ao chegarem de barco a uma ilha, a dupla, da qual Beta sempre se coloca à frente, procura incessantemente pelos contaminados: “grita” (QUEM..., 1973), ordena Beta em forma de sussurro ao amigo; Maurício se sente encorajado e berra, e tal grito assusta um corpo-zumbi, que foge para o rio. As fissuras das quais Didi-Huberman (2011) nos incita a desvelar nas imagens, nesse momento, se propagam do sorriso de Beta quando, juntos, eles atiram sem nenhuma piedade nos tais contaminados: “bonito aquele ali, olha” (QUEM..., 1973), observa Beta, justificando assim, a morte que é oferecida a um dos contaminados. A morte é dada pela crueldade humana até nessa terra inóspita, um lampejo do vazio humano que sobrevive: Beta escolhe o lugar para atacar o corpo de suas vítimas – “agora nas pernas”, “fura a barriga desse” (QUEM..., 1973).

Em uma fuga da linearidade, Beta oscila entre a dissipação do sentido e da humanidade. De maneira abjeta, ela sobrevive e pratica o colapso das formas históricas, presentes sem ser e advindas do passado: a mistura das línguas e as referências ao movimento *hippie* e ao candomblé experimentam a fragmentação antropofágica da cultura brasileira, um tipo de mistura que se configurará como característica intrínseca e valorizada de nossa cultura. De uma vertente que propõe a assimilação em textos como o *Manifesto Antropofágico* (1928), de Oswald de Andrade, o *Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira*⁴ (1988), de

⁴ Ivan Carlos Regina foi sócio fundador do Clube de Leitores de Ficção Científica, fundado em 1985 por Roberto Nascimento, figura importante que ajudou a impulsionar aquela que ficou conhecida como a “Segunda Onda” da FC nos anos 1980. Ainda que os autores estejam ligados à literatura, a ideia da ficção científica como um fenômeno transfronteiriço, principalmente no que se refere à América Latina – temática abarcada por autoras como Rachel Haywood Ferreira –, concorda com nossa abordagem, já que auferia a esse gênero um caráter expansivo e que, nesse sentido, também se liga a um caráter de exclusão-expansão do próprio feminino.

Ivan Carlos Regina, redige-se na contramão, no repúdio, ainda que não nos faça perder de vista que, tanto a assimilação quanto o repúdio constituem-se como um tipo bastante particular e brasileiro. Assim, no circuito da cultura popular brasileira, Nelson Pereira dos Santos confirma a aproximação de um universo mágico popular, visivelmente reconhecível em *Quem é Beta?*, justamente pela influência dos trabalhos de sua mulher – Laurita Andrade Sant’Anna dos Santos.

Depois de *Como era gostoso o meu francês* fiz *Quem é Beta?*, um filme praticamente desconhecido. Tinha voltado ao Brasil e estava pensando no *Amuleto*, mas o ponto de partida do filme é anterior. Minha mulher, antropóloga, estudava as religiões de conversão, em especial a umbanda. Peguei carona nos seus trabalhos, escrevi o roteiro, que combinei com o roteiro apresentado por um amigo (Francisco Santos), ex-motorista do famoso Tenório Cavalcanti, poderoso coronel da Baixada Fluminense. A história do Tenório era o seguinte: ele queria provar em público que tinha o corpo fechado. Combinou com outro pistoleiro que atirasse nele com balas falsas e em jacas com verdadeiras, todas carregadas no mesmo tambor do revólver. Deu certo o espetáculo, criando-se o mito do corpo fechado. (SANTOS, 2007, p. 337, grifo do autor).

Das contradições populares que se completam de maneira constante e incessante, Beta fica responsável por movimentar os corpos que dela se aproximam. Nessa perspectiva, há, por exemplo, o caso de Maurício: ele vivia preso em sua casa-forte, construída para barrar as pessoas-zumbis, e, ao ser convencido a trazer de volta a nova amiga – que decide sair pelo mundo sem dar satisfação para ninguém –, é obrigado a sair de seu exílio, seu relativo conforto. Ou seja, o aparecimento de Beta, na perspectiva de construção do roteiro, por exemplo, é a principal motivação do movimento entre pessoas, seja ele da própria narrativa espacial/geográfica ou no âmbito da própria cultura.

Essa mesma movimentação é vislumbrada em meio a um movimento experimental do próprio cinema brasileiro. Provido de uma época em que a ditadura militar exercia extrema influência na forma como as produções audiovisuais eram feitas e consumidas, *Quem é Beta?* surge como uma narrativa que se estabelece de forma disruptiva. Esse novo mundo parece não fazer o menor sentido, e muito provavelmente não o

faz, pelo menos quando inserido em um pensamento positivista, linear e ordenado sobre determinados cânones já estabelecidos na sociedade. Como bem aponta Paul B. Preciado (2014), filósofo que apresenta uma percepção do corpo político como um texto socialmente construído e um “arquivo orgânico da história da humanidade” (PRECIADO, 2014, p. 26), os corpos apresentados no filme estão além das intervenções abstratas, suas reminiscências exacerbam os vestígios de uma carne que pode viver em qualquer época e local; por isso, transportamos os corpos da história ao presente para compreendermos os inúmeros sentidos que lhes foram e são atribuídos, desvelando-os a partir de um olhar contemporâneo.

Quase como em um teletransporte – o mais perfeito e sonhado meio de locomoção que resolveria muitos impasses em qualquer história de ficção científica –, em *Quem é Beta?* o manifesto que se dá é, justamente, o da capacidade do sensível, aquele que está além da carne e do próprio sangue. O teletransporte da carne ainda não é totalmente possível, mesmo que, por meio das lembranças permitidas a alguns, o aparecimento de corpos desmaterializados no tal “aparelho da memória” cumpra esse papel; afinal, mesmo sem a carne corporizada no dito mundo real, ela ainda possui vestígios. Assim, ao observarmos os corpos no filme, em especial os ditos femininos – presumimos que a figura de Beta é próxima a de uma heroína clássica, que leva o título de sua história (um método herdeiro das construções e análises clássicas que conferem ao herói o protagonismo, mas que ainda não se sujeitam a ela, já que grande parte do enredo prevê a construção de um coletivo restrito e paradoxal). Aqui encontramos uma pista do limiar entre a ordem e a desordem do frenético mundo habitado por Beta e pelos estranhos humanos-zumbis.

Ainda que o filme *Quem é Beta?* seja um pouco menos ambicioso que a proposta de Preciado (2014) na criação de seu mundo alternativo e o uso benéfico das tecnologias – afinal, ao tomar a contrassexualidade prevê-se uma “forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades” (PRECIADO, 2014, p. 22) –, a ponte entre os mundos pode se tornar inteiramente possível. Herdeiro do também filósofo Michel Foucault, Preciado (2014) apresenta não a criação de uma nova natureza, mas o próprio fim dela enquanto ordem e legitimação dos corpos, fortemente ligado a desconstrução das grandes ficções filosóficas. Nesse sentido, o manifesto, fortemente ligado à desconstrução das grandes ficções filosóficas, se insere, enquanto libertação dos corpos no âmbito do gênero, mas na alforria de um pensamento que rejeita e

questiona os valores até então levados em conta. No caso do filme de Nelson Pereira dos Santos, o incômodo acontece, como declara Couto (1994), pela “certeza de nada nesse imbróglio lisérgico à beira-mar”. Assim, ao pressionarmos o universo de Beta, deparamo-nos com um território honestamente brasileiro e que, de forma poética e, por vezes, instaurada no humor trágico, promove um resgate nada harmonioso, mas assimilativo do pensamento sobre a sociedade enquanto formação híbrida e fraudulenta em seu sentido mais original, assim como apresentado e discutido no polêmico e inovador manifesto contrassexual pensado e escrito por Preciado, do qual destacamos um trecho do prefácio escrito por Paul Bourcier (2014, p. 10-11, grifo do autor):

É preciso aclamar a força com a qual Beatriz Preciado empreende a desconstrução das grandes ficções filosóficas francesas e as leituras transnacionais que esta suscita, lembrando-nos, aliás, que todo texto, todo discurso, toda teoria é contrabando. Este é um dos ensinamentos do *Manifesto*: não existem textos originais, como tampouco há línguas nacionais puras às quais estes possam ser remetidos. Toda leitura já é um processo de tradução.

O contrabando ou a fraude, nesse sentido, justificam as críticas dirigidas ao filme e o seu semelhante processo de contrabando e apropriações; todavia, ao mesmo tempo, reforçam um tipo de caráter expansivo, fértil e de estética criativa dos filmes de ficção científica – seguramente híbridos – produzidos no Brasil. Dessa maneira, o território ocupado pelo cinema de ficção científica brasileiro, aparentemente limitado e miserável, encontra, nas perambulações de Beta, outro tipo de desbravamento que não se resume de maneira metafórica na prisão das personagens na casa-forte construída por Maurício e Regina, mas na exploração de outros tipos de espaço: aqueles abertos e passíveis de perambulação e em que os zumbis desse mundo ocupam tranquilamente.

Ao percorrerem os espaços das ruas tomadas por uma procissão amigável e, também, inexplicável, a dupla – Beta e Maurício – se infiltra em um tipo de cerimônia que acontece nos meandros destruídos da cidade que, aos berros de uma criança revertida para o alto em sinal de oferenda, desponta em Beta a revolta de sua arma: “acham que é esta a nova criança?” (QUEM..., 1973), pergunta ela, erguendo o corpo pequeno e choroso, que some em meio a outro tiroteio. Posteriormente, Beta e

Maurício chegam a um local em que são recebidos e tratados como “irmãos”, um lugar acolhedor e que gira em torno, principalmente, do alimento e de sua forma de produção – eles começam a falar de modo bastante confuso e em um dialeto desconhecido sobre o preparo de um xarope feito com flores e tipos de comidas. Nesse local, uma das mulheres começa a nomear plantas, folhas e vegetais que crescem no pomar. O grupo parece valorizar mais uma chama do humano: a necessidade do alimento para a sobrevivência e a garantia de certa continuidade.

Aquém do alimento, Beta é revistada gentilmente por um homem mais velho que, de forma altamente amigável, encontra em sua bolsa “um prazer escondido” – ou seja, a sua memória – “vamos todos ver essa memória, que divertido, que belo” (QUEM..., 1973), anuncia ele aos outros moradores do recinto. A memória de Beta faz com que todos se reúnam em um tipo de transe coletivo que, por meio de um murmúrio de vozes, nos transporta para uma cerimônia de partida, quase religiosa, ou seja, uma cerimônia de despedida, decorrente da morte de um conhecido daquele grupo.

Através dessa nova evocação do diabo “portador de luz” – ou do mal –, o que está em questão, antes de tudo, é apenas o jogo cruel da *atração* inerente ao reino animal: dom de vida e dom de morte, alternadamente, apelo à reprodução e apelo à destruição mútua. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 57, grifo do autor).

Esse intercâmbio entre a vida e a morte são constantes no filme, promovendo uma movimentação incessante dos corpos – é a rebelião pela sobrevivência que ainda persiste em existir –, um sopro da própria existência. As risadas que acompanham as memórias de Beta se transformam em imagens trêmulas em meio à fumaça; gargalhadas agressivas e que separam Beta, novamente, daqueles que a acolheram, mostrando, assim, o quanto os seus anfitriões estavam despreparados para receber e compreender aquelas memórias. Em suas lembranças, Beta recorda a conversa arcaica de dois homens parados em uma porta, “voz que estais pronto a afrontar comigo todos os riscos que o céu possa impor, levai estas palavras sem doçura, minha amada, viva em paz com os trezentos libertinos que ela abraça uma só vez” (QUEM..., 1973), rebate sua memória, livrando-a temporariamente de Maurício e Regina.

Beta agora faísca uma possibilidade de ser, uma infestação da vida pela própria morte.

Possibilidades de sobrevivida além do feminino em *Quem é Beta?*

Ao retornar para casa, Maurício é recebido com tiros disparados por sua companheira (Regina), que, nesse entremeio, encontrou outra companhia masculina para se distrair – um claro apontamento da liberalidade feminina. O ataque mediante o seu retorno para casa é muito próximo daquilo que acontecera com Beta logo no início do filme, também mal recebida por seus anfitriões quando a viam de longe. Regina não está mais sozinha e Maurício se mostra preocupado com a nova situação: “essa casa é minha” (QUEM..., 1973), grita ele um pouco descontrolado. As relações parecem se instituir em aparições e desaparecimentos – os corpos se movem entre as fumaças produzidas pelas armas, uma constante intermitência, como se elas fossem necessárias para lembrar alguma coisa. Agora que todos estão na casa-forte, enquanto os homens ordenam em qual direção Regina deve ir com o saco que carrega, é possível observar um morro que é bombardeado. As bombas atiradas amigavelmente por eles cessam com o trio estirado na cama, como se o ataque fizesse parte da relação – a violência tornou-se natural e, por vezes, cômica e praticada entre intervalos de descanso.

O revezamento dos vigias da casa-forte coloca à prova um determinado nível de igualdade entre homens e mulheres; afinal, nesse momento, elas também percorrem as ruas sozinhas e são igualmente capazes de se protegerem. Maurício encontra em seu retorno para casa uma mulher (Noelle Adam); calada e armada, ela sinaliza para que ele também se cale, acariciando seu rosto em sinal do vazio. O aviso parece surgir de uma mulher experiente e que sabe dos perigosos desse mundo; Maurício encalça esse corpo feminino e guerreiro de forma muito breve, repetindo o domínio pelo qual também se submetera a Beta e às vontades dela.

Todavia, pensar as figuras femininas enquanto exímias amostras da contravenção e da ordem também não é algo suficientemente capaz de alicerçar a melhor das hipóteses para as mulheres em *Quem é Beta?*, pois a narrativa percorre, como nas memórias de suas personagens – turvas e sob um gás que impede de ver a totalidade da situação –, a história de um local demarcado pela repressão política em um mundo pós-apocalíptico. Nesse caso, exploram-se as peculiaridades de um gênero – no caso, o da

ficção científica –, provavelmente mais expatriado no Brasil do que em qualquer outro lugar do mundo.⁵

O conceito de *abjeto* como “o que não respeita os limites, os lugares e as regras”, irrompe como mais uma arma além daquela de fogo e materializada que é utilizada em *Quem é Beta?*; nesse seguimento, discorre Kristeva (1980, p. 4, tradução nossa): “[...] abjeção, em si, é imoral, tenebrosa, oscilante, suspeita: um terror que se dissimula, uma raiva que sorri, uma paixão por um corpo que lhe troca ao invés de lhe aquecer, um devedor que lhe vende, um amigo que lhe apunhala”.⁶ O desprezo descrito por Julia Kristeva emplaca em outros graus de sensibilidade, reforçando apenas as fissuras, as cicatrizes e os fantasmas humanos que se concretizam, interminavelmente como eles mesmos e no filme, por meio das lembranças concedidas a poucos.

As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 84)

O mundo desolador de *Quem é Beta?* não prevê, dessa maneira, salvação para os seus habitantes e transeuntes. Da ficção científica *nonsense* e absurda, *Quem é Beta?* oferece às figuras femininas um lampejo forçoso e dolorido que se funda na própria exclusão dessas

⁵ Essa questão é amplamente discutida por Alfredo Suppia (2015) quando se depara, por exemplo, com a ideia de que o cinema nacional é comumente abordado em ciclos e não em gêneros; e, dessa forma, não teríamos uma tradição da FC. Além disso, ao lidar com preconceitos e obstáculos que evidenciam esse gênero como exigente de uma infraestrutura elaborada, ao se trabalhar a existência do cinema de FC no Brasil, devem-se levar em conta algumas peculiaridades, e não, simplesmente, trancafiá-lo a fenômenos estritamente nacionais – aqui, destacamos alguns países com ampla tradição do gênero como exemplo dessa limitação, tais como EUA, Inglaterra e França.

⁶ “Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles,* a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you.*.”

personagens – afinal, muitas mulheres são mortas em nome de Beta e, também, por não a serem.

Ao final da trama, Beta chega de carro e todos os habitantes da casa-forte comemoram. Entre um plano e outro, é possível perceber que Beta não é sempre a mesma mulher. Seu corpo rodopia nos braços de seus mais novos anfitriões; agora, eles estão em um tipo de banquete cercado por inúmeras frutas e folhas. Existem duas Betas: a de cabelos na altura do ombro, que aparece de cinza como os outros; e a outra Beta, por sua vez, de cabelos curtos, mais rentes à orelha, e está nua e grávida. O quarteto, Maurício, Regina e Beta, é admirado na janela por pessoas de braços cruzados, olhares irrisórios e expressões congeladas, por vezes, risonhas, mas que se interrompem por meio de vozes gritantes que clamam por água, sedentos.

Aquele pelo qual o abjeto existe é, pois, um jogado [jeté] que (se) coloca, (se) separa, (se) situa e, portanto, erra, ao invés de se reconhecer, de desejar, de pertencer ou de recusar. Situacionista em certo sentido, e não sem riso – porque rir é uma maneira de colocar ou descolocar a abjeção. Forçosamente dicotômico, um pouco maniqueísta, divide, exclui e, sem, propriamente falando, querer conhecer suas abjeções, tampouco as ignora. Aliás, frequentemente, ali se inclui, jogando, assim, dentro de si o bisturi que opera suas separações.⁷ (KRISTEVA, 1982, p. 8, tradução nossa).

Os mortos-vivos que perambulam pelo mundo de *Quem é Beta?* despontam como uma nova forma de resistência: resistência a um contrato social estabelecido pela força de seus corpos, como textos e arquivos da história que sobrevivem à exclusão e ao sofrimento. Em tais vislumbres, como a criança que está por vir – pela gravidez de Beta –, nada se espera, a não ser a própria vida. A criança nascerá na beira da inexistência, da

⁷ “The one by whom the abject exists is thus a deject who places (himself), separates (himself), situates (himself), and therefore strays instead of getting his bearings, desiring, belonging, or refusing. Situationist in a sense, and not without laughter - since laughing is a way of placing or displacing abjection. Necessarily dichotomous, somewhat Manichaeian, he divides, excludes, and without, properly speaking, wishing to know his abjections is not at all unaware of them. Often, moreover, he includes himself among them, thus casting within himself the scalpel that carries out his separations.”

alucinação do mundo e, ao mesmo tempo em que aniquila, provê a vida. O corpo que a mais nova criança habita é a própria arma para a morte; ela, a criança alimenta, ou melhor, é alimentada por esse corpo e, também, alimenta a esperança de uma outra vida; conseqüentemente, ela aponta para outras possibilidades de sobrevivência para essa tal nova vida.

Ao incorporar discursos que revelam a contravenção – no contexto da contracultura –, ainda que para alguns isso sirva como justificativa de uma narrativa absurda, o abjeto enquanto delineamento da cultura – o nojo, a sujeira, o dejetivo e a traição – são os mesmos princípios de uma sociedade contrassexual, proposta nos treze artigos distribuídos por Preciado (2014) em seu manifesto e que expressam uma situação muito próxima do universo da ficção científica. No manifesto, a sociedade deve eliminar os códigos impostos e aprovar a desestabilização; todavia, essa mesma sociedade ainda sobrevive no aparato da memória, agora uma máquina que faz a vez do pensamento: esse novo mundo oferece às palavras o prefixo “contra”.

A descontinuidade imagética da figura de Beta na sequência final, ou seja, o seu duplo, revela algo muito além de um jogo de cena construído como discurso para o convencimento sobre aquilo ser efetivamente considerado como algo real. Ambas as mulheres que nesse momento a incorporam, sinalizam as diferentes personalidades possíveis para as mulheres e revelam, conseqüentemente, quanto a imagem não é estática, e como as questões inerentes à humanidade também estão longe de permanecerem em repouso. Em um mundo como o de Beta, em que a sociedade se estratifica e permite a morte pelas mãos humanas, a ideia dos filmes-memória, ou seja, a materialização das imagens, consegue se aproximar da fulguração materna responsável por pouco mais de um minuto de filme: novas pessoas estão, ainda, para nascer e, posteriormente, sobreviver a esse mundo.

E é nesse sentido que é preciso compreender a sobrevivência das imagens, sua imanência fundamental: nem seu nada, nem sua plenitude, nem sua origem antes de toda memória, nem seu horizonte após toda catástrofe. Mas sua própria ressurgência, seu *recurso de desejo* e de experiência no próprio vazio de nossas decisões mais imediatas, de nossa vida mais cotidiana. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 128, grifo do autor).

Como intermitência de um passado que nunca se torna presente, mas assombra constantemente o agora, a maternidade designada à personagem de Beta e, conseqüentemente, a todas as figuras femininas, simboliza uma imagem de sobrevivência em meio ao destino da morte. Em um presente tecido por múltiplos passados, as lógicas históricas e seus processos de significação extrapolam a narrativa essencialmente ficcional e pensam a história enquanto singularidade e sensibilidade. A cena final de *Quem é Beta?* mostra os atores embarcando em um avião em uma aparente fuga daquele ambiente de fantasia pós-apocalíptica. Nesse seguimento, é importante explicitar que, em 11 de julho de 1973, a atriz Regina Roseburgo – quem interpretou a personagem Regina no filme – sofre um acidente de avião e, infelizmente, acaba morrendo, logo após um mês da estreia de *Quem é Beta?* ao público, definitivamente um lampejo imprevisto, mas, ainda assim, impossível de ser firmado.

Considerações finais

Na análise filmica proposta para a narrativa de *Quem é Beta?*, que parte da descamação das camadas das imagens formadas para nelas encontrar as expressões humanas, as figuras femininas parecem ganhar uma dimensão que vai além da representação da mulher guerreira e independente – facilmente apreciada na história como aquela que luta ou desbrava sozinha as terras insólitas e o mundo perigoso – e que é capaz de sobreviver em um mundo tão violento e compartimentado. A partir de uma perspectiva que toma a imagem como uma construção daquilo que sobrevive ao longo do tempo – do passado, por exemplo, tornando as mulheres um símbolo do poder –, as prerrogativas da abjeção auxiliam na busca de uma existência que usa a repressão sofrida por elas como um tipo de alimento altamente nutritivo para a própria transformação.

Ao abrir espaço para discussões que tomem tal produção como uma ideia aquém de sua primeira narrativa – a princípio tão *nonsense* –, *Quem é Beta?* retoma elementos de seu presente – a década de 1970 no Brasil – que ainda produz significados no mundo e na sociedade contemporânea brasileira. No que diz respeito à construção da própria humanidade, uma generalidade que *Quem é Beta?* também consegue desempenhar, o filme oferece um tipo de representação da figura feminina que se destaca pela complexidade em sua construção e apresentação. Dessa forma, suas personagens femininas não podem ser pensadas ou compreendidas apenas

nas diretrizes dicotômicas e ambivalentes – que acabam separando por completo as figuras femininas das masculinas, tornando-as melhores ou piores ao arriscar uma representação supostamente irreverente, mas em um constante e incessante movimento, resultado da própria dialética humana (dialética também apresentada pelo próprio sentido da abjeção em seu substrato mais básico).

Tomar a ficção científica como ponto de partida para pensar um país em que esse mesmo gênero filmico fora constantemente colocado como algo “fora do lugar” e quase nada representativo da nossa cultura é, de certa forma, um claro sinal de transgressão – seja a partir das características estéticas do filme ou até da própria construção da narrativa apresentada em um roteiro que, aparentemente, desobedece às regras da estrutura clássica. Assim, ao aproximarmos o manifesto escrito por Paul Beatriz Preciado (2014) – em sua reapresentação das lógicas de gêneros e suas tecnologias – dos humanos de Nelson Pereira dos Santos em *Quem é Beta?*, alargarmos as sugestões do próprio gênero filmico. Longe de creditar a história de tal filme como o exímio reflexo de uma determinada sociedade ou período, mas próximo de compreendê-la enquanto um produto de seu tempo, a ficção científica torna-se a irmã gêmea daquela que costumamos tomar por realidade e, ao mesmo tempo, uma outra, também construída por nossos pensamentos e materializadas pelas imagens. É a mesma que se difunde na fumaça do maquinário utilizado por Beta e seus anfitriões – uma fumaça que em sua dispersão atrapalha, muitas vezes, a nitidez das imagens rememoradas, mas ela mesma não ousa desaparecer por completo.

Referências

COUTO, José Geraldo. “Quem é Beta?” é “Mad Max” dos pobres. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1994. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/17/ilustrada/24.html>. Acesso em: 17 out. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Tradução de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora a-lápis, 2006.

PRECIADO, Paul. B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

QUEM é Beta?. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Dib Lutfi. Petrópolis: Dahlia Film; Rio de Janeiro: Regina Filmes, 1973. 1 vídeo (85 min., col.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aM1CYdePCA8&t=1s&has_verified=1. Acesso em: 20 set. 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições SESC, 2018. v. 2.

RAMOS, Paulo Roberto. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.21, n.59, p. 323-352, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142007000100026>. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a25v2159.pdf>. Acesso em: 22 out. 2018.

SUPPIA, Alfredo (org.). *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura*. São Paulo: Alameda, 2015.

SUPPIA, Alfredo. Ficção científica no cinema brasileiro: que bicho é esse?. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (org.). *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora a-lápis, 2006. p. 16-41.

Recebido em: 13 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 16 de julho de 2020.