

ÀS MARGENS DA UTOPIA Ficção científica e histori(cidade) em *Branco Sai, Preto Fica*

TO THE MARGINS OF UTOPIA *Science fiction and history (city) in White Out, Black In*

A. Mário Margotto¹

PPGAU, Centro de Artes; Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
mvmargotto@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar uma análise da cidade representada no filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014), valendo-se de duas abordagens. Primeiro, considerando o gênero da ficção científica e seus artifícios narrativos, bem como o seu método de deslocamento temporal. Este nos leva à segunda abordagem, a qual seria uma leitura da historicidade fabricada pela narrativa fílmica através de um agenciamento temporal próprio entre passado, presente e futuro. *Branco Sai, Preto Fica* é um documentário que utiliza artifícios da ficção científica e articula diferentes temporalidades para criar uma representação particular de Brasília, revelando um tensionamento entre um futurismo utópico – do Plano Piloto e da FC tradicional – e a memória dos habitantes de Ceilândia, cidade-satélite às margens da utopia modernista.

Palavras-chave: ficção científica, hipo-utopia, cinema brasileiro, Ceilândia, Brasília.

Linha de Investigação: 3: Dinâmicas Urbanas. **Tópico:** Culturas urbanas, migrações e justiça social.

ABSTRACT

This paper aims to present an analysis of the city within the film *White Out, Black In* (2014), using two approaches. First, considering the genre of science fiction and its narrative elements, as well as its method of temporal displacement. This leads us to the second approach, which would be an interpretation on the historicity fabricated by the film narrative through its specific temporal agency between past, present and future. *White Out, Black In* is a documentary that operates with science fiction and articulates different temporalities to create a particular representation of Brasília, revealing a tension between an utopian futurism – of the Plano Piloto and also of the more traditional science fiction – and the memory of the inhabitants of Ceilândia, a satellite city on the margins of the modernist utopia.

Keywords: science fiction, hipo-utopia, Brazilian cinema, Ceilândia, Brasília.

Research line: 3: Urban Dynamics. **Topic:** Urban cultures, migrations and social justice.

¹ Agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo pelo apoio à pesquisa, processo n. 85612138.

Introdução

“Branco sai, preto fica” foi o grito dado por policiais na noite de 5 de março de 1986, em meio ao baile de *black music* do Quarentão, no centro da cidade de Ceilândia, Distrito Federal. A invasão policial daquela noite deixou sequelas permanentes nas vidas de Marquim do Tropa (rapper do grupo Tropa de Elite) e de Cláudio “Shockito” Irineu. Marquim ficou paraplégico devido a um tiro disparado pela polícia e Shockito precisou amputar uma das pernas após ter sido pisoteado pela cavalaria policial. Ambos atuam no filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014), um documentário de ficção científica dirigido por Adirley Queirós, representando dois personagens que tiveram seus corpos marcados pela violência policial naquele episódio traumático. O longa-metragem, um híbrido de documentário e ficção, estrutura-se na fabulação a partir das memórias de Marquim (Marquim do Tropa) e de Sartana (Shockito), bem como vale-se do gênero da FC (Ficção Científica) para realizar uma leitura do presente de Ceilândia através, por um lado, do cotidiano dos dois personagens em um futuro próximo especulado e, por outro, pela ação de um agente viajante do tempo chamado Dimas Cravalanças (Dilmar Durães), o qual vem do futuro para investigar e coletar provas do ocorrido no intuito de mover uma ação contra o Estado brasileiro por crimes cometidos contra a população negra e marginalizada.

Diante de um cenário distópico e pós-apocalíptico construído a partir de locações na cidade de Ceilândia, as vidas de Marquim e Sartana são retratadas através da solidão e do isolamento. A casa de Marquim serve como uma espécie de *bunker* (Fig. 01), na qual mantém uma estação de rádio pirata que utiliza para transmitir músicas e suas lembranças dos bailes de tempos passados. Sartana passa os dias fotografando e desenhando a cidade de Brasília, além de, tendo-se tornado um autodidata em manutenção de próteses corporais, caminhar pelos ferros-velhos da cidade à procura de peças reutilizáveis. Os personagens tem como plano lançar uma “bomba sonora” na capital, um dispositivo contendo gravações – realizadas com o auxílio de outro personagem, o DJ Jamaica – de músicas de artistas locais – como a “Dança do Jumento” da Família Show e o rap do Dino Black –, bem como sons das ruas de Ceilândia, visando, em uma revanche contra o Estado, explodir pela cidade a cultura da periferia. Após encontrar Sartana e coletar todas as evidências necessárias para que o Estado brasileiro possa indenizar as famílias das vítimas pela violência policial praticada em 1986, Dimas Cravalanças não é mais possibilitado retornar ao futuro, a não ser que impeça o lançamento da bomba. O agente não obtém sucesso e a bomba “explode” pela cidade. As cenas finais mostram desenhos, feitos por Sartana, dos monumentos de Brasília sendo atingidos pelas explosões.

Produzido pela 5 da Norte e pelo Coletivo de Cinema de Ceilândia (CeiCine), *BSPF (Branco Sai, Preto Fica)* é um filme documentário, pois, dentre outros motivos, sua realização se deu através de recursos oriundos de um edital cultural em Brasília voltado para a produção de documentários, mas borra os limites de gênero, valendo-se de artifícios da FC para construir uma representação que vai além de uma abordagem puramente naturalista da realidade, resultando em um híbrido que articula memórias passadas e especulações sobre um futuro que, na verdade, servem mais como subterfúgios para revelar o próprio presente das vidas dos personagens e da cidade em que vivem. Dessa forma, coloca em debate as contradições territoriais entre as cidades-satélite e o Plano Piloto de Brasília – este, ícone do planejamento urbano modernista, inserido na região em que a nova capital foi construída ao final da década de 1950 como símbolo da utopia, do progresso e do desenvolvimento nacional. Nesse sentido, *BSPF* problematiza, a partir da história e das memórias de indivíduos à margem da utopia modernista – que, ao mesmo tempo, engendram um todo do imaginário periférico –, os “paradoxos das premissas utópicas de Brasília” (Holston, 1993: 288).



Fig. 01 Casa de Marquim, a qual abriga sua estação de rádio e serve como espaço para as fabulações do personagem. Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014). Direção de Adirley Queirós. Brasília: 5 da Norte.

Se, por um lado, concordamos com Mesquita (2015) ao colocar a FC em *BSPF* como um “desvio” – trata-se, no final das contas, de um documentário –, por outro, notamos que a FC pode nos fornecer algumas pistas interessantes para uma leitura da cidade no filme. Ao mesmo tempo que *BSPF* procura se inserir no circuito de filmes de FC – bem como no imaginário constituído por esta categoria –, operando não só com elementos narrativos característicos do gênero e com temáticas recorrentes – ciborgues, aparelhagem tecnológica, cenários pós-apocalípticos –, o filme também expõe um tensionamento na dualidade entre, por um lado, o planejamento modernista de Brasília e, por outro, a cidade-satélite que se formou às margens dessa utopia.

Nesse espectro de contradições entre a intencionalidade racionalista e utópica, do apagamento e da reinscrição modernistas, e a própria realidade consolidada no desenvolvimento da capital brasileira, este artigo propõe esboçar uma análise da cidade representada no filme *BSPF* – sem pretender esgotar as possibilidades de interpretação sobre um objeto de estudo híbrido e complexo –, considerando duas abordagens: a narrativa de FC e os agenciamentos temporais engendrados por esta. Ao contrário da tradicional narrativa de FC, teleológica, utópica ou distópica, *BSPF* poderia ser incluído na categoria de FC sugerida por Wilson Ferreira (2015) com o termo “hipo-utopia”, para caracterizar os mundos-outros criados pelos filmes de FC produzidos ao Sul Global – o prefixo hipo denota “insuficiência” “falta” ou “posição inferior”, portanto, uma insuficiência de futuro, resultando no tensionamento entre o futurismo do projeto de Brasília, a cidade como uma espécie de narrativa utópica, e a inversão em *BSPF*, da cidade como memória. Dessa maneira, este artigo se divide em duas seções principais, a primeira tratando-se propriamente de uma leitura da cidade de Brasília em *BSPF*, valendo-se da narrativa de FC, e a segunda a partir das possíveis articulações entre passado, presente e futuro em *BSPF* – em contraste com o futurismo utópico modernista.

1. Brasília I: da utopia modernista à ficção científica em *BSPF*

Na década de 1960, Clarice Lispector relatava sua experiência na nova capital brasileira, com um misto de admiração e espanto. Quer dizer, foi de espanto mesmo que a cidade foi criada: os dois arquitetos – Oscar Niemeyer e Lúcio Costa – “ergueram o espanto deles, e deixaram o espanto inexplicado” (Lispector, 1984: 452). Evocando uma certa artificialidade e um caráter futurista, Brasília assemelhava-se a uma espécie de ficção científica. Inserida “como uma acrópole em uma enorme extensão vazia” (Holston, 2010: 23) no Planalto Central, aplicando-se de forma plena os princípios da *tabula rasa* modernista, tanto o seu projeto quanto seu espaço urbano recém construído poderiam se assemelhar à uma cidade futurista saída de um romance de FC. A nova capital, não obstante, nasceu de uma tentativa de antecipação do futuro, da intenção de se criar uma nova era que viesse a ser consolidada pela própria construção da cidade. Portanto, como se tivesse sido arrancada do futuro, Brasília não seria apenas símbolo de uma nova era, mas o seu motor, visando transformar toda a sociedade brasileira (Holston, 1993: 12). Desse modo, a cidade imaginada pelo desenho urbanístico partiu de um utopismo ao vislumbrar a ruptura e a superação dos problemas existentes da sociedade brasileira. Esse utopismo carrega em si duas implicações contraditórias: a crítica às condições sociais existentes e, ao mesmo tempo, a negação dessas condições. Em outras palavras, a “realidade planejada”, a qual visa romper com as condições preexistentes – a “realidade condição” –, e superá-las, não poderia deixar de enfrentar a forte oposição de um fator de alta complexidade como o subdesenvolvimento (Santos, 2010: 73). Nesse sentido, seu processo de concepção e de desenvolvimento não estiveram isentos das contradições imanentes do planejamento urbano no contexto brasileiro. Paradoxalmente, resultou-se que Brasília foi construída e habitada por um tipo de sociedade diferente daquela que havia tentado criar – ou seja, pelo resto do Brasil (Holston, 1993: 30). É o caso de Ceilândia, cidade-satélite criada no início da década de 1970 para abrigar parte do grande contingente de migrantes oriundos de outras regiões do país.

Visualizamos no projeto de Brasília uma espécie de narrativa utópica e futurista. Narrativa esta que *BSPF* problematiza, por um lado, por também se estruturar dentro de um universo utópico, mesmo que de outra forma, e, por outro, ao tratar de uma realidade negada pelo utopismo modernista. Temos a FC como uma espécie de mito moderno (Sodré, 1973), como uma categoria literária ou fílmica que opera miticamente com a imaginação, ou seja, engendra imaginários sociais. Esse mito emergente do período da Revolução Industrial no século XIX apresenta uma perspectiva universalista, pois problematiza toda a humanidade. Universalismo ao mesmo tempo presente, em um certo sentido, na arquitetura e no urbanismo modernistas – da Carta de Atenas e do zoneamento funcionalista – ao imaginar a cidade futura nos moldes de um ser humano genérico – representado pelo *modulor* de Le Corbusier. O modernismo, orientado ao futuro, visava criar uma nova sociedade a partir do projeto e do planejamento, rompendo com os limites do imaginado e com as condições do presente. No contexto de Brasília, a mitologia do Novo Mundo criada pelo seu projeto e pelas intenções políticas desenvolvimentistas da época acabaram por instaurar uma narrativa utópica que não corresponde com a cidade em *BSPF*. Esta revela-se outra, à margem – geograficamente e figurativamente –, tensionando ambas as narrativas utópicas – FC tradicional e utopia modernista.

Na narrativa fílmica de *BSPF* não nos é apresentado um cenário de futuro distante. Não há imagens de uma utopia futurista, mas sim da própria cidade-satélite de Ceilândia. Contudo, é um cenário representado através de olhares específicos sobre esse lugar e seus espaços e elaborado a partir das intenções da câmera e do diretor ao construir esse universo próprio da narrativa. Nesse sentido, o futuro próximo especulado pela ficção – o próprio presente da narrativa – é representado através dos enquadramentos da câmera e pela

montagem fílmica, além de contar com a conformação urbana da cidade-satélite. Além disso, a Ceilândia de Adirley Queirós é, antes de tudo, representada através da corporeidade, da memória e do cotidiano, ou ainda, através das experiências dos personagens que dão vida à narrativa. Não o ser humano genérico idealizado pela utopia modernista, mas o cotidiano e a história de pessoas reais. Não o olhar demiurgo do arquiteto ou do urbanista frente ao projeto, mas o olhar de quem vivencia e habita aquela cidade.

Curiosamente, *BSPF* dialoga com os imaginários elaborados pela FC – possivelmente, pela própria influência do gênero em Adirley Queirós, o qual afirma ser um entusiasta –, podendo-se detectar referências às paisagens pós-apocalípticas de filmes como *Mad Max* (1979), do diretor George Miller. Os cenários deste assemelham-se aos grandes espaços vazios e abandonados, quase desérticos, dos espaços permeados por *BSPF* (Fig. 02). Somos ambientados por terrenos baldios, construções em ruínas e arquiteturas fragmentárias da autoconstrução determinando o presente distópico entre realidade e especulação ficcional. Há, talvez, uma espécie de inversão a qual colocaria a representação ficcional em um “curto-circuito”, na medida em que a própria cidade-satélite em *BSPF* se configura em si como um cenário distópico. Queremos dizer que, se a FC tradicional necessita de efeitos especiais para elaborar visualmente estes universos distópicos, a própria realidade da cidade-satélite capturada pelo diretor se coloca já como uma distopia.



Fig. 02 O agente Dimas Cravalanças em uma de suas buscas por Sartana em Ceilândia. Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014). Direção de Adirley Queirós. Brasília: 5 da Norte.

Percebemos que o filme aposta “no estranhamento de situações e paisagens aparentemente ordinárias”, extrapolando “muito pouco e sutilmente a realidade urbana do Distrito Federal” (Suppia, 2017). Se adotamos os postulados de Suvin (1979), colocando a FC como a narrativa do “*novum*” e do “estranhamento

cognitivo”², notamos que em *BSPF* o “estranhamento” é alcançado, por um lado, pelas intenções implicadas na captura visual de Ceilândia e, por outro, pela inserção de elementos estranhos à realidade – os quais servem como uma espécie de metáfora para circunstâncias e elementos do cotidiano e da história dos personagens na cidade. A seguir, analisamos algumas dessas possibilidades da narrativa de FC em *BSPF*.

O Plano Piloto não é mostrado no filme, apenas referenciado indiretamente. Nos dá a impressão que o centro metropolitano se encontra inalcançável e surge na narrativa por meio de uma perspectiva fronteiriça e segregatória: um lugar no qual os habitantes de Ceilândia não conseguem ou não podem acessar. O acesso é, por sua vez, condicionado pela utilização de passaportes, os quais os personagens só conseguem obter ilegalmente. Há um momento no filme em que Marquim está dirigindo por uma larga via ao redor da cidade e, no rádio, uma voz robótica anuncia: “Se você está ouvindo esta faixa, é porque está sob a área de controle da cidade de Brasília. Por gentileza, tenha em mãos o seu passaporte de acesso. Uma autoridade da Polícia do Bem-Estar Social irá abordá-lo no próximo guichê” (Fig. 03). Nesse sentido, é possível relacionar o passaporte de controle especulado pela ficção como uma metáfora para a segregação socioespacial de Brasília. O desenvolvimento urbano da cidade resultou em uma grande dispersão urbana, delimitando os arredores do centro metropolitano através de um anel viário – a “Estrada Parque Contorno” – e situando à grandes distâncias ao redor desse centro as outras formações urbanas, como as cidades-satélites.



Fig. 03 Marquim dirigindo por uma via no entorno do centro metropolitano de Brasília, momento em que é notificado por estar acessando uma zona de alto controle. Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014). Direção de Adirley Queirós. Brasília: 5 da Norte.

² O “*novum*”, segundo Suvin, seria o elemento estruturante da narrativa de FC, o qual é especulado ficcionalmente em direção a um futuro hipotético. Uma “inovação” ou “novidade” perante à realidade, podendo ser uma engenhoca, um dispositivo, um veículo, uma mutação genética, uma outra espécie. Já o “estranhamento cognitivo” seria um efeito gerado pela narrativa de FC. Esse efeito gera um certo distanciamento do espectador com a obra, pois a narrativa se coloca como algo estranho frente a realidade do autor ou do leitor implícito, como uma metáfora para a própria realidade.

O “Estado de Bem-Estar Social”, como mencionado no filme, executa toques de recolher nas imediações da cidade, tornando-a, segundo o anúncio feito pelas autoridades, “um lugar mais seguro e sem qualquer indício de criminalidade”. Fica implícito que, em algum momento da história, instaurou-se uma espécie de governo totalitário na narrativa distópica de *BSPF*. Este é indicado através desses elementos ficcionais: o passaporte, o toque de recolher e o isolamento forçado dos personagens. Ao mesmo tempo, são representações menos explícitas: um anúncio no rádio do carro exigindo o passaporte, um aviso das autoridades saído das caixas de som espalhadas pela cidade exigindo o recolhimento dos habitantes. De qualquer maneira, reforçar-se a imagem de um Estado que se utiliza de dispositivos de controle e de repressão – como o próprio ataque policial ao baile em 1986 – para proporcionar, ironicamente, o conforto e segurança dos cidadãos. Os toques de recolher implicam que, além de terem sido vítimas da violência policial e terem sua mobilidade reduzida, Marquim e Sartana são impedidos de habitar a cidade em que vivem. Coincidentemente, os dois personagens são frequentemente retratados atrás das grades que encerram suas casas (Fig. 04).



Fig. 04 Marquim atrás das grades que encerram um corredor externo de sua casa. Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014). Direção de Adirley Queirós. Brasília: 5 da Norte.

Mencionamos também as atividades de Sartana, enquanto correspondente da figura do “ciborgue”, ao buscar peças protéticas reutilizáveis em ferros-velhos. Apesar de ser uma atividade aparentemente comum, o “efeito de estranhamento” da ficção é realçado pela subversão quanto à função das próteses, estas tornando-se dispositivos mecânicos passíveis de serem hackeados, ou ainda: é necessário que se destrave a senha da perna biônica com o auxílio de um hacker, como faz Sartana, pois só dessa forma ele consegue ter o controle total sobre sua perna (Fig. 05). Nesse sentido, a prótese artificial se coloca, ao mesmo tempo, como marca permanente da violência policial infligida sobre o seu corpo, e como um dispositivo que pode ser subvertido, ressignificado. Aproxima-se do que Suppia (2017) categorizou como “*basurapunk*”, situando filmes como

BSPF, nos quais “às populações periféricas, geralmente de origem latina, não resta alternativa senão o uso do lixo como tecnologia, num contexto marcadamente pós-colonial”. Há, portanto, de forma simbólica, um movimento de afirmação da narrativa ao ressignificar uma perda e um trauma da violência física, ao mesmo tempo, subvertendo-as e transformando a falta – e, talvez, a própria memória? – em uma possibilidade a partir da desobediência civil – característica que parece permear toda a linguagem fílmica de *BSPF*.



Fig. 05 Sartana acessando o software de sua perna biônica com a ajuda de um hacker que desbloqueia o código de acesso da prótese, dando-o maior controle sobre a peça. Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014). Direção de Adirley Queirós. Brasília: 5 da Norte.

Dentro de uma perspectiva da narrativa de *FC*, indagamos se a figura do “ciborgue” Sartana e o “hacking” de peças protéticas, o governo totalitário do “Estado de Bem-Estar Social” e o controle territorial efetuado através de toques de recolher e de passaportes não seriam apenas uma forma de explorar questões existentes na realidade da cidade-satélite, como a violência estatal aplicada à população periférica e a segregação socioespacial. Esses artifícios narrativos, apresentados anteriormente, caracterizam uma abordagem ficcional que extrapola as representações acerca da segregação urbana e da desigualdade social. São elementos ficcionais que não existem na realidade daquele contexto, mas são “reais” dentro do filme, e, ao mesmo tempo, imbricam-se em problemáticas existentes, desenvolvendo-as ficcionalmente. Para quem vive em Ceilândia, não há necessidade de passaportes para acessar o Plano Piloto, como também não há um toque de recolher nesses moldes, mas estes, em *BSPF*, servem como metáforas construídas a partir da ficção para amplificar a representação da realidade de uma população historicamente marginalizada.

2. Brasília II: da hipo-utopia à histori(cidade) em *BSPF*

No início deste texto colocamos o Plano Piloto de Brasília e a narrativa de FC no mesmo plano de um futurismo utópico, por isso mesmo, linear e universalista. Percebemos que em *BSPF*, por outro lado, o futuro da utopia modernista não se concretizou. O futuro aqui, ao contrário, se dá por uma falta, insuficiência ou supressão, levando-nos a situar a narrativa como uma “hipo-utopia”, categoria criada por Wilson Ferreira (2015) para definir os mundos-outros elaborados pela FC do Sul Global. Se, por um lado, grande parte dos filmes de FC ao Norte contam com narrativas teleológicas – contendo galáxias e futuros distantes – e, no cinema, com uma gama de produções *blockbuster* hollywoodianas, os mundos-outros desses filmes de FC ao Sul Global são tidos como reflexos do desenvolvimento capitalista em regiões periféricas. São narrativas que exploram as contradições de contextos em que o progresso científico e tecnológico moderno não se concretizou. Apresentam, ao contrário das utopias ou distopias científicas e tecnológicas, um cenário no qual “os efeitos colaterais da globalização e as mazelas das políticas econômicas neoliberais são repercutidos de forma mais intensa devido à sua condição geopolítica periférica” (Ferreira, 2015). Nesse sentido, percebe-se que os futuros especulados por essa categoria ficcional são geralmente futuros próximos, mais “colados” ao presente, tematizando com grande frequência as problemáticas urbanas como a desigualdade social e a segregação socioespacial. Filmes como *Sleep Dealer* (2008) e *Distrito 9* (2009) são alguns exemplos.

Nota-se também um certo experimentalismo e hibridismo estilístico, apresentando uma postura mais satírica frente a tecnologia e a ciência, bem como uma certa atenção às questões sociais e políticas locais. No caso do cinema brasileiro, Suppia (2015) aponta que nas categorias especulativas é comum as narrativas fílmicas tratarem de traumas na história brasileira, colocando o passado como protagonista, como é o caso de *BSPF*. Para reforçar um certo tensionamento do presente, algumas obras fazem uso do *mockumentary*, uma espécie de documentário “falso”, que busca simular um documentário, jogando com os limites do real e do ficcional. No caso de *BSPF*, isso se dá de forma diferente, pois o documentário é ficcionalizado, e não o contrário. Segundo Suppia (2017), podemos dizer que *BSPF* parte de um “realismo de extração”, enquanto o *mockumentary*, em *Distrito 9* (2009), por exemplo, seria uma “inspiração documentária”. De qualquer maneira, ambos os recursos acentuam “o potencial de estranhamento diante de ficções especulativas”.

Um futuro utópico, portanto, se encontra fora do horizonte imaginado pela “hipo-utopia” de *BSPF*. Quanto ao agenciamento temporal efetuado pela narrativa fílmica, temos que esta parece engendrar um regime de historicidade próprio (Mesquita, 2015). Na FC do tipo futurista, estamos aptos a fazer uma leitura do presente tendo como espelho um futuro especulado, contudo, geralmente um futuro distante. Jameson já havia apontado a possibilidade da FC ser um método original para se pensar historicamente o presente na pós-modernidade, época marcada pelo esmaecimento da historicidade – ou seja, da percepção do presente enquanto história (Jameson, 1991). Isso se daria pelo deslocamento temporal narrativo, um procedimento próprio do gênero, o qual lança mão de um futuro hipotético, colocando o nosso próprio presente como um passado em relação a esse futuro. Essa visão deslocada em direção ao futuro, criando-se assim um distanciamento – o “*estrangement*” que fala Hartog (2013: 12) – necessário para se apreender o presente é o que caracterizaria a FC como uma ferramenta nova e original para se resgatar uma historicidade atualmente enfraquecida. Contudo, em *BSPF* o futuro pouco especulado, bem como o presente distópico – o futuro próximo parcamente ficcionalizado –, são fígados pelo passado. A originalidade de *BSPF* reside na articulação de uma temporalidade própria, fabulando principalmente por via da memória.

Nesse sentido, *BSPF* parece realizar uma leitura diferente e muito particular do presente, ao contrário de uma proposta futurista que lança mão da especulação ficcional em direção a um futuro distante e hipotético. O futuro em *BSPF*, na verdade, não se revela ou concretiza, talvez sirva como metáfora justamente para enunciar que o futuro dependa de um acerto de contas com o passado. O futuro utópico geralmente o nega, como foi o caso do projeto de Brasília. O presente, mesmo que especulado ficcionalmente, se mostra muito próximo à realidade. Prova de que o filme vai na contramão temporal da narrativa futurista é que ele também opera com as memórias dos personagens Marquim e Sartana ao evocar um trauma passado. Esse passado, de certa forma, se faz presente em todo o desenvolvimento da história, tornando-se seu principal motor.



Fig. 06 Fotografia antiga de um baile do Quarentão, apresentada no filme durante a narração de Marquim sobre o ocorrido em 1986.
Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014). Direção de Adirley Queirós. Brasília: 5 da Norte.

O passado de Marquim e de Sartana, ou seja, aquele episódio traumático de 1986 revisitado pela narrativa, é evocado através de depoimentos e lembranças dos dois personagens e de registros fotográficos de antigos bailes do Quarentão que são mostrados enquanto os personagens dão seus testemunhos (Fig. 06). Nesse momento, explora-se a memória dos dois amigos, mas não por uma representação daquela noite, do ocorrido, e sim pela fabulação de suas memórias. Dessa forma, vemos Marquim sentado em sua estação de rádio *underground*, ao microfone, narrando aquele episódio conforme acessa suas lembranças (Fig. 07). Os testemunhos de Marquim e Sartana colocam o passado como ponto de partida para o desenvolvimento da narrativa e como combustível para a construção do “*novum*” ficcional – a “bomba sonora” contendo sons diversos do imaginário cultural de Ceilândia. Podemos notar, portanto, uma narrativa que se apoia, ao contrário da utopia modernista, em um passado, este representativo na história brasileira pela violência praticada contra a população periférica e a segregação socioespacial nas cidades.



Fig. 07 Marquim em sua estação de rádio pirata, narrando suas memórias do ocorrido no baile do Quarentão em 1986. Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014). Direção de Adirley Queirós. Brasília: 5 da Norte.

O presente distópico pelo qual se ambienta a narrativa seria como um futuro próximo especulado pela ficção, não muito distante do ano do filme. Na verdade, é o próprio presente que se revela de outra maneira – pelo “estranhamento”, como já mencionamos. Ao mesmo tempo, esse presente serve como passado em relação ao futuro de Dimas Cravalanças, vindo do ano de 2070. Quando Cravalanças parte em direção ao passado, é mencionado seu destino, a “Antiga Ceilândia”. Percebe-se o quanto a narrativa se encontra impregnada pelo passado e pelas memórias de Marquim e Sartana. Não obstante, a “bomba sonora” – o “*novum*” ficcional – construída por Marquim, Sartana e outros personagens que surgem ao longo do filme, funciona como um articulador simbólico entre passado, presente e futuro. A cultura de Ceilândia, contida nessa “engenhoca”, diz respeito tanto aos antigos bailes dos quais os personagens guardam lembranças, quanto à própria cultura local, agora combinadas nesse dispositivo para, em uma revanche contra o Estado, explodir sobre a capital que um dia foi colocada como símbolo do progresso e do desenvolvimento do país.

O ano de 2070, ou o futuro do qual retorna o agente Dimas Cravalanças, não é mostrado pelo filme a não ser através das videochamadas de outro personagem que contata Cravalanças para lhe repassar informações sobre o futuro e sobre novas ordens de sua missão (Fig. 08). Esse futuro – que nos fornece uma outra perspectiva sobre o presente a partir de um “estranhamento”, mesmo que minimamente – trata, de forma irônica, o lugar e o tempo onde as reparações dos crimes cometidos pelo Estado contra a população negra e marginalizada seriam efetuadas. Queremos dizer, a reparação, se esta houver, qualquer que seja, não se dará no presente, mas em um futuro distante. Segundo Mesquita (2015: 6), essa “especulação expõe, não sem malícia, a onipresença do Estado em Brasília, responsável direto pela expansão da periferia, ao incorporar, sob forma autorizada e ‘legal’ as rebeliões e lutas dos vencidos”. O futuro especulado ficcionalmente, nesse sentido, amplifica sua condição de insuficiência ou supressão, de uma “hipo-utopia”.

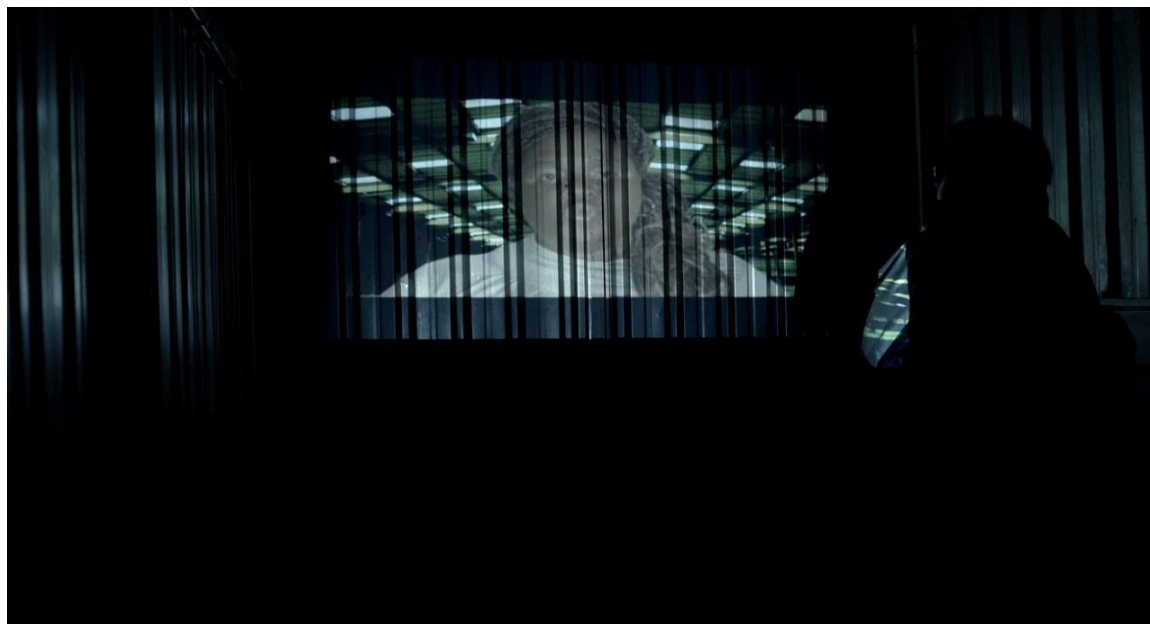


Fig. 08 O ano de 2070 através de uma vídeo chamada entre Dimas Cravalaças e sua comandante. Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014). Direção de Adirley Queirós. Brasília: 5 da Norte.

Se o “regime de historicidade” moderno, segundo Hartog (2013), foi aquele predominado pelo futuro, pela expectativa, “marcado pela abertura do futuro e pelo progresso” (Hartog, 2013: 39), “chegando a desvalorizar, em nome do futuro, o passado, ultrapassado, mas também o presente” (Hartog, 2013: 33), encontramos no projeto de Brasília do final da década de 1950 sua expressão enquanto mecanismo de efetivação. De acordo com Holston (2010), a premissa utópica de Brasília colocava um futuro imaginado e desejado que visava transformar a sociedade brasileira, mas partindo da “descontextualização”, da “negação das condições existentes na realidade brasileira” (Holston, 2010: 13). Caracterizava-se assim a “estética de apagamento e reinscrição” do modernismo e a “ideologia do desenvolvimento pela qual os governos (...) tentam reescrever a história de seus países” da modernização (Holston, 2010: 13), ambas combinadas no projeto da nova capital. A narrativa de *BSPF* contrapõe-se à temporalidade moderna – e modernista – ao representar uma realidade que tem como motor o seu passado, ou seja, sua história. Nesse sentido, a narrativa de *BSPF* se inscreve nesse contexto como um contraponto ao reelaborar sobre um passado no qual o projeto de Brasília buscou apagar, colocando, segundo Mesquita (2015), memória contra utopia.

4. Considerações Finais

O objetivo deste artigo foi esboçar uma análise da cidade representada pelo filme *BSPF*, valendo-se, para tal, de duas abordagens: a narrativa de FC e o agenciamento temporal engendrado pela narrativa fílmica. Esse esforço interpretativo apresenta-se, ainda, como um ensaio para a etapa de estudo de caso da pesquisa de mestrado desenvolvida pelo autor. Pesquisa que, para fins elucidativos, tem como objetivo geral investigar a cidade no cinema contemporâneo de ficção científica ao Sul Global. Nesse sentido, gostaríamos de reforçar a intenção deste artigo em explorar as representações de Brasília em *BSPF* através da narrativa de FC. Por

fim, o tensionamento entre, por um lado, o futurismo utópico composto pelo projeto de Brasília, e, por outro, a memória em *BSPF*, foi explorado neste texto para expor algumas das questões que são enunciadas no filme.

Nesse sentido, *BSPF* representa uma cidade distópica, contudo, borrando os limites entre realidade e ficção. A narrativa realiza um movimento que, por um lado, representa uma distopia, um cenário pós-apocalíptico, a partir das locações em Ceilândia, e, por outro, faz emergir a própria Ceilândia. Entretanto, esse movimento realiza-se contínuo e híbrido, nunca em disjunção: ficcionaliza-se o real e o amplifica. O caráter distópico é amplificado pelos acontecimentos na vida dos personagens, portanto pelas suas memórias e pelo seu cotidiano, este impregnado pelo passado – portanto, o futuro coloca-se como uma falta para esse universo, configurando-se uma “hipo-utopia”. Ao mesmo tempo, amplifica-se o real também pela via ficcional, valendo-se do “estranhamento” narrativo para tensionar ainda mais essa realidade. A cidade de Brasília em *BSPF* é de uma Ceilândia que afirma-se culturalmente, mas também situa-se à margem, geograficamente e figurativamente, do centro metropolitano, da utopia modernista e do futurismo utópico.

5. Referências bibliográficas

5.1. Obra completa

HARTOG, F. (2013). Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

HOLSTON, J. (2010). A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia (2a ed.). São Paulo: Companhia das Letras.

JAMESON, F. (1991). Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática.

LISPECTOR, Clarice (1984). A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

SODRÉ, M. (1973). A ficção do tempo: análise da narrativa de *science fiction*. Petrópolis, RJ: Vozes.

SUVIN, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the poetics and History of a Literary Genre*. London: Yale University Press.

5.2. Revistas

FERREIRA, W. R. V. (2015). Ao Sul do futuro: hipo-utopia no cinema de ficção científica. *Cosmos e Contexto*, 3, 2015. Recuperado de <https://cosmosecontexto.org.br/ao-sul-do-futuro-hipo-utopia-no-cinema-de-ficcao-cientifica/>.

MESQUITA, C. C. (2015). Memória contra utopia: *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014). XXIV Encontro Anual da Compós, Brasília, 1, 1-17. Recuperado de http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf.

SANTOS, M. (2010). Brasília, a nova capital brasileira. *Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo* (Online), 11, 73-79. doi: 10.11606/1984-4506.v0i11p73-79.

SUPPIA, A. L. P. de O. (2017). Acesso negado: *circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi* em Branco Sai, Preto Fica. *Revista FAMECOS* (Online), 24, 1. doi: 10.15448/1980-3729.2017.1.24331.