

MEMÓRIA CONTRA UTOPIA: Branco sai preto fica (Adirley Queirós, 2014)**MEMORY AGAINST UTOPIA: Branco sai preto fica (Adirley Queirós, 2014)**Cláudia Mesquita¹

Resumo: Em nossa leitura de *Branco sai preto fica* (2014), convocamos a noção de “regime de historicidade” (HARTOG, 2013) para compreender como, em sua articulação de passado, presente e futuro, o segundo longa-metragem de Adirley Queirós não apenas compõe de maneira intrigante testemunho e cinema de ficção científica, como confronta o futurismo que norteou o projeto e a construção de Brasília.

Palavra chave: Testemunho; ficção científica; historicidade.

Abstract: In our interpretation of *Branco sai preto fica* (2014), we summon up the notion of “regime of historicity” (Hartog, 2013) to understand how the second full-length film by Adirley Queirós, as it interconnects past, present and future, not only combines testimony and science fiction in a thought-provoking way, but it also confronts the futurism that has guided the project and the construction of Brasilia.

Keywords: Testimony, science fiction, historicity.

Introdução

Para abordar um acontecimento real passado, sucedido em Ceilândia (DF), *Branco sai preto fica* (Adirley Queirós, 2014) faz um surpreendente desvio pela ficção-científica, que se torna abrigo de memórias e espaço para invenção deliberada de um horizonte de expectativas coletivo. Do ano 2070, aterrissa na atualidade de Brasília o “agente terceirizado” Dimas Cravalanças, viajante no tempo incumbido de colher evidências de crimes cometidos pelo Estado contra populações negras e periféricas. No centro de sua investigação, o fechamento violento do baile black Quarentão, em Ceilândia, numa noite de 1986, quando a polícia reprimiu, feriu e mutilou jovens negros. Os atores Marquim do Tropa e Shokito, sobreviventes do episódio traumático, emprestam seus corpos e memórias aos protagonistas Marquim e Sartana, que no filme elaboram suas perdas e, a despeito da atomização, isolamento e imobilidade atuais, inventam formas de agir e de experimentar o “transformável”[1].

Assim, entre um futuro ficcional utópico, tratado com ironia, em que a recuperação das histórias dos vencidos estaria respaldada pelas instituições (e a dívida do Estado brasileiro para com os pobres seria literalmente paga), e um passado real traumático, em que – ao contrário – os pobres tiveram sua participação e presença na cidade mutiladas pelo próprio Estado, situa-se o

tempo dominante na narrativa, o “presente” de Ceilândia. Entre aspas, pois a atualidade já aparece especulada pela ficção, que distorce algumas características da ordem social e urbana de Brasília, de modo a tornar mais nítido o desenho distópico. Interessa-nos examinar, sobretudo a partir do trabalho de encenação, o que essa especulação aporta para uma abordagem crítica do presente, atentando-nos ainda para a historicidade fabricada pela narrativa: como se articulam passado, presente e futuro nesta fábula intrigante em que as memórias dos atores de Ceilândia são atribuídas a personagens, investigadas por um viajante no tempo, e marcarão de forma definitiva – a partir daquilo que os protagonistas maquinam no presente, fortemente marcados pelo trauma vivido – o “não-futuro” que a ficção reserva para a capital federal.

Contrariando a estética do apagamento, a ruptura com o passado e a proposta desistoricizante e descontextualizante do modernismo de Brasília (HOLSTON, 1993), o cinema de Adirley Queirós se volta mais uma vez para a recuperação da história. Mas, se comparado com *A cidade é uma só?*, longa-metragem anterior, é como se *Branco sai preto fica*, cuja moldura ficcional é mais coesa, se apropriasse das histórias de Brasília e de Ceilândia de maneira ainda mais livre e inventiva, submetendo-as não só ao ponto de vista dos vencidos, mas à sua fabulação e extrapolação ficcionais. A ficção se torna abrigo de testemunhos, contrariando a tendência que reserva ao documentário privilégio no trato com a matéria memorialística. Mais, até: *BSPF[2]* encontra nos temas e ícones familiares aos filmes de ficção científica, gênero marcadamente especulativo, inspiração e munição para fazer frente aos “paradoxos da utopia” (HOLSTON, 1993) legados pelo planejamento, construção e ocupação de Brasília, cidade concebida como “modelo, uma imagem construída, não a partir das condições brasileiras existentes, mas do futuro do país” (p. 92).

Regimes de historicidade

Como, em cada presente, as experiências temporais do futuro e do passado foram correlacionadas? François Hartog (2013) parte de Reinhart Koselleck (2006) para sugerir que o regime de historicidade corresponde à experiência do tempo, aos “modos de articulação do passado, do presente e do futuro” (p. 28), sendo um dos componentes, a depender do “regime” ou do momento histórico, vivenciado como dominante. Não pretendo defender que *Branco sai preto fica* ponha em cena ou exponha na montagem a vigência de um determinado regime (no sentido macro-histórico: o regime “antigo”, o “moderno”, ou o “presentista”, tal como Hartog os

caracteriza[3]), mas sim que o filme fabrica historicidade ao desenhar o seu próprio "regime".

Essa noção nos pareceu operatória ao examinarmos a escrita da história por alguns filmes recentes (inclusive *A cidade é uma só?*)[4]: à diferença de "filmes históricos" tradicionais, que trabalham o passado em si mesmo, passível de reconstituição ou representação, estas obras convocam o passado para trabalhá-lo em sua relação com o presente (e, por vezes, com o futuro). Para tanto, apresentam dramaturgias realistas híbridas, que mesclam procedimentos e elementos ficcionais e documentais. Nesse trânsito entre imagens, regimes, matérias, são as relações entre o passado e o presente que estão notadamente em jogo.

Tais filmes talvez se aproximem, assim, da tarefa do historiador de hoje, segundo Hartog: "convidar a um desprendimento do presente, graças à prática do olhar distanciado" (2013, p. 11). Ou fazer, de forma consciente, o passado manifestar-se no presente (no lugar de fazer, de forma inconsciente, o presente manifestar-se em sua construção de passado). Neles, se a atualidade dramática é aquela de poucos personagens, o passado que os arquivos evocam é coletivo. Desse modo, o "estranhement", a distância de si para si que a historicidade permitiria apreender (2013, p. 12), é trabalhada não apenas como consciência ou condição individual – toda uma experiência coletiva é neles "estranhada".

Se defendemos que um filme pode elaborar historicidade, pensamos também que algumas consequências que Hartog retira de seus "regimes" podem nos amparar no entendimento das problemáticas colocadas em cena pelos filmes de Adirley Queirós, realizados em Ceilândia (DF), cidade-satélite criada em 1971 para abrigar 80 mil moradores de favelas removidos do Plano Piloto. Lembremos que a criação de Brasília é a própria expressão (urbanística, estética, política) do "futurismo" – associado, neste caso, a um projeto nacional-desenvolvimentista. Nesse regime, torna-se quase uma lei, escreve Koselleck, "afirmar que nenhuma experiência anterior pode servir de objeção contra a natureza diferente do futuro" (2006: 318), ou seja, desvincular o horizonte de expectativa das experiências históricas anteriores. O futuro dá o tom, e o progresso é palavra-chave. O projeto modernista de Brasília é fundamentalmente descontextualizante (HOLSTON, 1993), prescrevendo uma "virada do avesso", ruptura absoluta com o passado e com a sociedade brasileira existente, de maneira a alcançar uma "inversão desenvolvimentista" (p. 89) – a cidade nova como causa, não como decorrência do desenvolvimento e das transformações sociais. Ou, segundo J. Kubitscheck, "devendo constituir a base de irradiação de um sistema desbravador que

iria trazer, para a civilização, um universo irrevelado, teria de ser, forçosamente, uma metrópole com características diferentes, que ignorasse a realidade contemporânea e se voltasse, com todos os seus elementos constitutivos, para o futuro”[5].

Mas, como lemos na etnografia precisa de James Holston (1993), não demorou a entrar em cena o legado distópico, ou, na expressão do autor, os “paradoxos da utopia” – como se a história brasileira retornasse violentamente, cobrando o preço de seu apagamento. “Buscando alcançar o desenvolvimento econômico, o governo reiterou algumas das condições sociais básicas do subdesenvolvimento que ele inicialmente procurava eliminar” (p. 32). Noutros termos, para exorcizar do Plano Piloto a pobreza que a cidade modernista, por si só, não logrou eliminar, o Estado foi diretamente responsável pela expansão da periferia e pela promoção da desigualdade. Criou-se em Brasília uma “versão exagerada, quase uma caricatura” (p. 200), marcada por uma estrutura de oportunidades e benefícios radicalmente dual e pela perversa extratificação espacial entre centro privilegiado e periferias pobres: “Considerados em relação com a pobreza das cidades-satélites, os privilégios do Plano Piloto contradizem as premissas que nortearam a fundação da cidade” (p.35).

Os filmes de Adirley Queirós têm orbitado, com rara contundência e capacidade de expressão, esse universo de problemas. É sobre o presente de Ceilândia, sobre o “futuro” nunca imaginado pelos planejadores da “cidade do futuro”, afinal, que se voltam os seus dois primeiros longas. Não é de se espantar que venha da periferia tão forte desejo de história: se a concepção do Plano Piloto pretendeu apagá-la e extirpá-la, a ocupação das cidades-satélites é um dos processos centrais na “recuperação da história” em Brasília, como Holston defende bem (1993, p. 290).

A cidade é uma só? propõe uma contra-memória, uma versão do acontecimento passado (a Campanha de Erradicação das Invasões, que originou a Ceilândia) pelos que foram removidos do Plano Piloto, ao mesmo tempo que trabalha, pela experiência presente de seus personagens, uma crítica cáustica à mistificação que cercou a utopia e a promessa de futuro envolvidas na cidade modernista (recuperadas no filme via arquivos de propaganda governamental). Já *Branco sai preto fica*, os pobres sitiados no entorno, trata do futuro daqueles que, num passado ainda mais recente (1986), sofreram em seus corpos as atualizações de uma política pública promotora de estratificação social, segregação e gentrificação. O segundo longa é ainda mais retorcido em sua articulação de passado, presente e futuro, que envolve também o peculiar engate de testemunho e

ficção. Vejamos.

O ponto de vista do futuro

Em seu trabalho de invenção e orquestração intertextual, *Branco sai preto fica* se filia a um subgênero prolífico na ficção científica: aquele que põe em cena “cidades do futuro” (SUPPIA, 2002). É o caso, para citarmos duas referências fundamentais, de *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) e *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) – este último reivindicado por Adirley Queirós como inspiração confessa[6]. Nesses filmes, a cidade, palco das relações sociais em um “futuro” especulado (que permite a abordagem crítica do presente dos diretores, referente último), adquire status de protagonista, a arquitetura dos espaços interiores e exteriores adquirindo papel fundamental na produção de sentidos.

Branco sai preto fica também é um filme de elaborada construção cenográfica. Mas sua Ceilândia está ambientada no “presente”, alçado assim a alvo explícito da especulação ficcional. Encarnado em cena pelo viajante Dimas Cravalaças, o “futuro” (ano 2070) fornece uma espécie de ponto de vista narrativo: “Antiga Ceilândia, Distrito Federal” é o letreiro que abre o filme. Assim, mesmo que não narre sua busca em primeira pessoa, Cravalaças faz vezes de “representante” interno da operação narrativa: é ele quem investiga o crime cometido pelo Estado, no passado, contra os frequentadores do baile Quarentão, observando a rotina atual dos sobreviventes, recolhendo as “provas” (fotos de arquivo pessoal, testemunhos), organizando os vestígios.

Mas *BSPF* não se atém a esta sondagem memorialística. Se o futuro fornece um ponto de vista minimamente distanciado, na figura épica do viajante no tempo, o “presente” não deixa de ser também, por assim dizer, um “futuro”. Pois à diferença de *A cidade é uma só?*, o tempo do drama não é uma atualidade reconhecível, mas um “presente” incerto, já especulado pela ficção. Essa especulação se aproxima da tradição dos chamados romances distópicos de começo do século XX: seu caráter de “aviso de incêndio”, sob a forma de narrativas que evidenciam tendências sinistras da atualidade, a partir de sua intensificação ficcional (HILÁRIO, 2013). Em *Branco sai preto fica*, multiplicam-se dispositivos que separam o Plano Piloto das outras regiões administrativas de Brasília, institucionalizada a segregação: a “polícia do bem estar social” exige um “passaporte de acesso” ao Plano Piloto, e emite um toque de recolher, toda noite, nas regiões periféricas do

Distrito Federal.

Recorrer à ficção científica é, assim, articular camadas temporais, jogando com elementos utópicos e distópicos: de um lado, imaginar, de maneira ironicamente utópica, um “futuro” em que será feita a reparação dos crimes cometidos pelo Estado contra negros e pobres (meta da missão de Cravalaças). 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, sobretudo por moradia[7]. De outro, como referido, o recurso à FC permite extrapolar características sombrias da atualidade, sugerindo a efetivação distópica de um modelo sócio-político de segregação e controle. Sitiados os pobres em seus guetos, vemos que a utopia passada (que moveu a construção da “cidade do futuro”) é reservada para uns poucos segmentos da sociedade, se muitos.

Em resumo, é como se a mais delirante construção ficcional antecedesse o filme, na idealização de Brasília e em sua implementação paradoxal. O desafio do cinema é criar formas para abordar o “presente”, quando “as criações supostamente emancipatórias paradoxalmente converteram-se em instrumentos de dominação” (HILÁRIO, 2013, p. 207). Se Brasília é pura ficção científica, como gosta de dizer Adirley Queirós, o documentário deve se transfigurar em ficção para lhe fazer frente. Assim, enquanto para *A cidade é uma só?* falávamos em contra-memória, para *Branco sai preto fica* cabe falar em contra-ficção[8]. E se, comumente, a especulação de mundos deste gênero cinematográfico foi instrumento para a abordagem crítica do presente dos diretores, em *BSPF*, ainda mais radicalmente, é de rastros documentais, corpos mutilados, traumas reais e testemunhos de sobreviventes que a ficção nasce e se faz.

Subterrâneos, *novum* e história

BSPF começa com um plano geral noturno que enquadra uma área central, baldia, nos fundos de um conjunto de pequenos prédios, vista a partir de um movimento ascendente de câmera. Ele corresponde ao ponto de vista do elevador no qual Marquim, cadeirante que perdeu o movimento das pernas, atingido por um tiro de um policial na última noite do Quarentão, é transportado da rua para a laje da casa onde vive. O segundo plano mostra Marquim descendo no seu dispositivo até um nível abaixo da laje, movimento rumo aos subterrâneos que ele completa com a descida de uma rampa.

Nesse espaço “inferior”, Marquim mantém o seu “bunker”, híbrido de oficina, depósito de guardados e rádio-pirata. A opção pelo subterrâneo, além de evocar uma memória soterrada, que deve ser escavada (trabalho dos personagens e do filme), dá linha ao diálogo com a ficção científica. Tanto *Metropolis* quanto *Blade Runner* trabalham a oposição espacial entre “alto” e “baixo”, de maneira a cifrar contrastes e desigualdades sociais que a cidade ultra-tecnológica do futuro não conseguiu superar[9]. Na Brasília de *BSPF*, a hierarquia não se dispõe verticalmente, mas horizontalmente, opondo centro (Plano Piloto, fora-de-campo, mas onipresente) e periferias. Mesmo assim, continua valendo o subterrâneo como espaço dos destituídos, onde se trama a rebelião. De maneira peculiar, valem também outros recursos caros à FC, como a figura dramaturgica da “intrusão” (SUPPIA, 2002) – destinados a certos espaços, personagens excluídos ou marginalizados usurpam a autoridade instituída, forçando (clandestinamente) seu direito à cidade.

A luz do ambiente é fria, nesse subterrâneo caracterizado, paradoxalmente, como nostálgico e futurista. Nas paredes de azulejos brancos, destaca-se a precariedade de fios e canos expostos, em um espaço que abriga, a um só tempo, a coleção de vinis, as radiolas e a aparelhagem da rádio pirata que Marquim põe toda noite no ar, mas também uma máquina metálica enigmática, de que emana luz. Depois saberemos, ela é preparada para emitir frequências tão altas que podem “derrubar até helicóptero”, como Marquim garante ao aliado Jamaica; posta pra funcionar, terá o efeito de uma bomba-sonora sobre os monumentos do Plano Piloto. Essa máquina, mais a viagem no tempo de Cravalanças, constituem o que poderíamos chamar de *novum*, elemento definidor (e limitador) da especulação na ficção científica, gênero que se equilibra entre fantasia e realismo.

Na definição de Darko Survin, citado por Suppia (2007), “a ficção científica se distingue

pela dominância narrativa ou hegemonia de um *novum* (novidade, inovação) ficcional, validado pela lógica cognitiva” (p. 419). O *novum* seria, assim, “qualquer aparelho, engenhoca, técnica, fenômeno, localidade espaço-temporal, agente(s) ou personagem(ns) que venha(m) a introduzir algo novo ou desconhecido no ambiente empírico (...) do leitor implícito” (p. 419), promovendo uma descontinuidade entre a diegese e o mundo conhecido. Mas, à diferença dos filmes de pura fantasia, na FC a “novidade” não pode ser totalmente compreendida fora da História, o que lhe aporta, na expressão de Survin, o caráter de “conto histórico imaginativo”: “A fuga é, em toda ficção científica significativa, uma maneira de se obter um melhor ponto de vista para a compreensão das relações humanas ao redor do autor” (p. 423).

Notemos que, de um lado, os artefatos que caracterizariam o *novum* são, em *BSPF*, deliberadamente precários, reforçando a brincadeira intertextual e o vínculo documentário, origem do projeto. Não sem ironia, o filme opõe suas engenhocas (a exemplo da nave espacial de Cravalanças, um container de obra) à crença no progresso e na máquina depositadas na criação de Brasília, afirmando uma espécie de “anti-ficção científica”[10]. Trata-se ainda de artefatos relacionados, pela narrativa, ao passado documental. Cravalanças vem do futuro para investigar o episódio traumático. Marquim constrói sua máquina no mesmo subterrâneo onde mantém os seus guardados e rememora obsessivamente o passado. A máquina, aliás, irá emitir ondas sonoras, de modo que o plano terrorista do personagem corresponde a uma espécie de retorno violento da própria história expurgada: obrigar Brasília a ouvir as mil vozes e sons da Ceilândia, segregados no entorno e, ainda assim, violência sobre violência, silenciados pela polícia quando do fechamento do Quarentão.

Sartana, o segundo protagonista, cuja perna foi amputada em decorrência da violência policial, utiliza uma prótese tecnológica, correspondendo a um peculiar ciborgue, ou organismo cibernético, figura freqüente na FC, em sua tematização distópica da tecnologia como “duplo” da humanidade (SUPPIA, 2002). Mas, à diferença dos replicantes de *Blade Runner*, objetos técnicos de curta vida útil, que lutam pela indeterminação humana, trata-se aqui de homens mutilados pela repressão do Estado, que dependem de mecanismos para viver com mobilidade. Guardemos esta idéia: os elementos que constituem o *novum* da FC estão em *BSPF* associados às lembranças. O filme trabalha deliberadamente essa conexão entre passado real traumático e futuro “especulado”. Podemos, por ora, especular também: é do subterrâneo que virá o novo? Da história dos vencidos, expurgada, que é preciso escavar?[11]

Com essas escolhas, o filme de Adirley Queirós opera, a nosso ver, uma dupla subversão. Contrariamente ao prescrito na utopia da “cidade do futuro”, aqui o passado tem total ascendência sobre o *novum*, nó da especulação ficcional. A máquina-bomba prepara um retorno destrutivo do que o Plano Piloto buscou apagar. Reconsiderada fortemente a história, na contramão do futurismo, subverte-se ainda a prática historiográfica “oficial”, o que remete à concepção de história de Walter Benjamin (LÖWY, 2005): em *BSPF*, o fechamento do Quarentão, episódio “menor”, que não consta dos livros didáticos, e que aparece no filme tal como memorizado por dois sobreviventes, se torna “maior”, central, definidor – não apenas da atualidade dramática, inteiramente contaminada por esta perda (voltaremos a este ponto), como do futuro de Brasília e de seus moradores. Pois “nada do que um dia aconteceu pode ser dado por perdido para a história” (p. 54).

Não se trata apenas de atribuir historicidade, portanto, engrenando passado coletivo e vivências atuais dos personagens centrais (como vemos em *A cidade é uma só?*), mas de expandir o trauma, as consequências da perda sofrida no passado, a todo o “presente” da Ceilândia (tal como no filme figurado), e mesmo ao futuro coletivo, catastroficamente desenhado, da capital federal.

Isolamento, fixidez e duração

Depois da descida ao subterrâneo, Marquim se põe a narrar, improvisando suas memórias nas ondas do rádio. Enquanto discoteca, conta/canta a derradeira noite no Quarentão. A centralidade do testemunho de Marquim em *BSPF* faz lembrar o de Nancy em *A cidade é uma só?*. Mas, à diferença do longa anterior, não há um filme sendo feito em *Branco sai preto fica*, e o

resultado exhibe moldura ficcional mais coesa e encenação mais marcada. Mesmo na ausência da equipe de cinema mediadora (e, portanto, do dispositivo da “entrevista”), Marquim busca transmitir suas memórias de juventude, narrando “no ar”, como quem embute, em sua performance, potenciais ouvintes – de modo a fazer a ponte entre o sofrimento individual e a fala que se disponibiliza como testemunho, podendo ser compartilhada.

Mas Marquim segue solitário, e a narrativa “no ar” também figura o seu isolamento, sua distância da cidade e das interações cotidianas. Sartana também aparece quase sempre sozinho. No seu caso, o isolamento está projetado no espaço da cidade, que aparece como um pano de fundo. Seu “bunker”, que contrasta com o de Marquim, é uma espécie de galpão elevado, todo vazado, espaço privado que tem sempre a rua, as luzes noturnas, os carros que passam, e o concreto dos elevados, como horizonte.

Consideradas as suas diferenças, os modos de apresentação dos personagens sugerem o *corte*: recuo e recolhimento da vida na cidade, trabalhados inclusive como ponto de vista (como se a cidade pudesse ser “vista” um pouco de fora, a exemplo da perspectiva que rege as fotografias feitas por Sartana). Essa Ceilândia focalizada do alto, segundo um “ponto de vista da laje” (GUIMARÃES, 2014, p. 198), permite um olhar interno, mas distanciando, à parte o cotidiano. Se Marquim e Sartana são compostos, sobretudo, em espaços privados herméticos ou isolados, nas andanças desmotivadas de Dimas Cravalaças vemos a cidade: espaços baldios, vastos, semi-abandonados, desenham uma “terra de ninguém”, o âmbito público, ao ar livre, da vida social de Ceilândia, aproximado de um pós-apocalipse[12].

A exemplo de Marquim, Sartana terá o seu relato trabalhado, na montagem, sobre imagens de vivências solitárias atuais. Ambos são contemplativos, nem sempre estão agindo em cena, por vezes apenas observam a cidade. Cúmplices no acionamento da “bomba”, os dois pouco se vêem no tempo do filme. Marquim e Sartana carregam a perda do Quarentão com eles; a violência daquela noite marcou os seus corpos, imobilizados ou amputados, imagem que vai cifrar outras perdas: de uma cidade, de uma fase da vida, de um espaço de sociabilidade. “A cidade toda era parte da minha vida, cortou aquilo tudo de mim, não queria mais sair de casa” (Sartana); “Vou levar o Quarentão comigo, não me esqueço” (Marquim).

Assim, nos primeiros 30 minutos, as composições dos personagens nos espaços aparecem

associadas às rememorações do episódio traumático, trabalhadas como vozes over. Essa escolha de montagem reforça, a nosso ver, a hipótese de uma *contaminação*: entre a perda sofrida por eles e a maneira como Ceilândia é no filme figurada. Desenha-se uma relação de antecedência, como se o trauma estivesse no nascedouro de tudo o que veremos, da maneira como veremos. Imagens noturnas e frias (pelas escolhas de iluminação), câmera fixa (em acordo com a imobilidade dos personagens), duração das tomadas, cenografia que reforça, de maneira contida, uma estética da ruína, do abandono, dos dejetos e espólios... O presente da Ceilândia aparece assim “esfriado”, “melancolizado”, distanciado, por vezes esvaziado e arruinado. Como se a vivência do trauma produzisse um *pathos* que não é apenas dos dois personagens principais, imobilizados ou amputados, mas da cidade toda, envolvida por uma atmosfera de perda. Nesse sentido, a despeito de sua ironia – especialmente concentrada nas cenas com o agente Cravalaças –, *BSPF* é bastante melancólico.

A história soterrada

Diferente de *A cidade é uma só?*, que trabalha a montagem como justaposição de heterogêneos (arquivos e encenações), *BSPF* tem uma moldura dramática mais coesa e englobante. Embora apareçam também em tela cheia, as fotografias são sobretudo manejadas em cena, compondo o painel que Cravalaças vai montando na parede de sua nave, resultado do processo de investigação. O mesmo acontece com os testemunhos (aqueles que são dirigidos à câmera, em um “contrabando” de raras entrevistas pela ficção). Desta vez, não são mobilizados arquivos institucionais, mas imagens do acervo pessoal de ex-frequentes do Quarentão (inclusive os atores), o que vai de par com a construção de uma “história” do baile e do seu fechamento totalmente conduzida pelas rememorações de dois sobreviventes. Ou seja: o filme não trabalha um confronto com a história oficial, ao modo de um contra-discurso, como faz *A cidade é uma só?* Antes, procura salvar do apagamento mais uma história “menor”, perdida para a grande história. Os arquivos vêm dos álbuns pessoais: imagens precárias, vernaculares, vestígios de juventudes já remotas[13]. E, no entanto, esta história soterrada cifra um expurgo maior: a “amputação” dos pobres pelo Estado, processo social na origem de Ceilândia. “Cidade amputada”, como sintetiza o diretor.

No texto “Memória, história, testemunho”, Jeanne Marie Gagnebin (2006), ao esmiuçar a crise da narração identificada por Benjamin em seu texto “O narrador”, faz referência às

"narrativas, simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer" (p.49). Gagnebin remete a um tipo de literatura testemunhal, recorrente no século XX, que lida justamente com a dificuldade de narrar e transmitir o vivido, já que o trauma "fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem" (p. 51). Nesses casos, seria preciso narrar "nas ruínas da narrativa", transmitir "entre os cacos de uma tradição em migalhas", para "não deixar o passado cair no esquecimento" (p. 53). Para tanto, o historiador deve ser um trapeiro, um sucateiro: aquele que recolhe os restos e cacos da experiência, particularmente o que foi deixado de lado pela história oficial, o sofrimento indizível, anônimo, "aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste" (p. 54).

Como tem indicado o diretor, o desvio pela ficção em *BSPF* é também uma forma de narrar o que é difícil dizer, de encenar o "fantasma", a "palavra verdadeira" (RANCIÈRE, 2006)[14]. No filme, a ruminação do passado marca a composição dos protagonistas e de seu espaço de experiência, fortemente remetidos ao trauma, divisor de águas em suas vidas. A direção de arte, de seu turno, enfatiza ruínas e espólios reaproveitados; cada um a seu modo, Marquim e Sartana são "trapeiros", catadores de destroços ou fragmentos a que oferecem sobrevida (é emblemática a cena de Sartana, que pesquisa próteses, para recuperá-las, em um velho galpão). Por seu trabalho de "escavação" do passado, Dimas Cravalanças e o próprio filme, ao fim e ao cabo, poderiam também ser aproximados do historiador "sucateiro" benjaminiano.

Em um container de obra, cuja viagem é iluminada por luzes coloridas de baile e pelo som do Quarentão, Cravalanças vem do futuro (ou seria do passado?[15]), buscar vestígios das memórias dos vencidos no "presente" da narrativa – *quando ainda há vestígios* (projeta-se, assim, o seu total apagamento ou encobrimento). Interessado na reparação dos crimes do Estado, o futuro provavelmente lidará com o completo esquecimento. O trabalho tácito do filme é recolher o que ainda resta, salvar a história soterrada, através das memórias e dos corpos de Marquim e Sartana. Mas *BSPF* não "registra", apenas, como faria um documentário memorialístico. A especulação visual significa o presente, assim como a narrativa ficcional, que transfigura atores em personagens, projeta outro futuro.

Ao modo de uma síntese final, propomos retomar algumas considerações sobre a relação

entre tempos engrenada pelo filme.

Se Brasília representou o apagamento da história, e a criação de uma nova imagem de Brasil (à custa, paradoxalmente, da segregação dos trabalhadores que a construíram[16]), o cinema de Adirley Queirós opta, mais uma vez, pelo “lado de fora”, repositório das histórias dos vencidos. Protegido por passaportes especiais, de modo a evitar o trânsito descontrolado de moradores das satélites, o Plano Piloto cristalizou-se, no “presente” de Ceilândia, como enclave burocrático e de elite. *BSPF* o mantém fora-de-campo, atendo-se à periferia. Em sua construção cênica, radicaliza essa tomada de partido espacial: é de um subterrâneo que Marquim põe sua rádio pirata no ar. É de lá que transmite suas memórias do baile black, de Ceilândia nos anos 80, e do episódio traumático. A associação entre o subterrâneo e a memória dos vencidos não apenas evoca o que foi soterrado, como sinaliza, intertextualmente, o recurso à “intrusão”. Tendo sua plena participação vetada, nossos protagonistas saíram dos espaços que lhe foram destinados, para comparecer na “cidade de dentro”: seja através de emissões “piratas”, do recurso a passaportes falsos, ou da invenção terrorista de Marquim – uma bomba-sonora cujas ondas “invertem o caminho da dor”, “irradiam da periferia ao centro, pela rede elétrica” (GUIMARÃES, 2014, p.207), fazendo retornar a história extirpada e modificando o futuro.

O presente de Ceilândia, no filme, aparece marcado por uma perda: desvitalizado, “frio”, melancólico, nele o tempo escorre (nas antípodas do ritmo da modernidade, ainda crente na possibilidade de se acelerar a história). Ao invés de uma excessiva “psicologização” do trauma passado – da maneira como rebate em quem o viveu –, o filme o toma como catástrofe que antecede um presente sombrio. A perda contamina toda a mise-en-scène da atualidade, e terá repercussões diretas no encaminhamento para o futuro, interrompido pela execução de uma vingança individual, mas que alveja toda uma concepção de cidade, um projeto nacional, uma ordem social e até mesmo um regime temporal.

Assim, o porvir utópico, politicamente correto, não chegará, já que Marquim, em sua maquinação, realiza a revanche dos pobres. Desta vez, o Estado não irá neutralizar a rebelião: as mil vozes mixadas de Ceilândia invadirão o ar, explodindo o “futuro”[17]. É finalmente nos desenhos de Shokito, na sequência final, que aparecem os monumentos modernistas do Plano Piloto, ausentes de todo o filme – mas aparecem para serem destruídos. A história retorna nos sons de Ceilândia, para efetivar a especulação distópica: apagar Brasília, paradigma do apagamento.

Com seus corpos-vestígios, Marquim e Sartana a um só tempo testemunham e maquinam outros rumos. Isso também a ficção lhes franqueia: não apenas rememorar, mas agir, experimentando o “transformável” (ainda que pela destruição do existente). Antes de acionar a bomba, Marquim queima as provas, incendiando papéis e vinis ocultos em um sofá, em uma imagem anti-nostálgica memorável (estampada no cartaz do filme). Nisso também *BSPF* surpreende: ao explodir, em um só movimento, as lembranças nostálgicas e as projeções de futuro, prefere a ação imprevisível e improvável no presente[18].

1

doutor, PPGCOM/UFMG, claudmesq@gmail.com

[1] Empréstimo termo de Roberto Schwarz, no texto “Altos e baixos da atualidade de Brecht” (1999).

[2] Usaremos as siglas *BSPF* (*Branco sai preto fica*) e FC (ficção científica).

[3] Ao contrário do regime antigo, “passadista”, caracterizado pela ascendência do “antes” sobre o presente, o regime de historicidade moderno é marcado pela ruptura com o passado, a abertura do futuro e a crença no progresso; a distância entre campo de experiência e horizonte de expectativa se alarga, tornando-se máxima, até o limite da ruptura. Esta marcaria o “presentismo”, neologismo criado por Hartog para caracterizar, em contraste com o “futurismo” moderno, a experiência de uma crise contemporânea do tempo, vivido como “presente onipresente”: o “presente se impõe como único horizonte” (2013, p. 9), o instante é tirano e há dificuldade para projetar e enxergar além.

[4] Cf. Mesquita (2015): “Drama e documento, atualidade e história no cinema brasileiro contemporâneo” (no prelo), em que tratamos de *A cidade é uma só?* e *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

[5] Citado por Holston (1993, p. 92).

[6] Os comentários do diretor que mobilizamos provêm da transcrição do debate realizado por ocasião da abertura do III Colóquio Internacional “Cinema, Estética e Política” (UFF, 02 de abril de 2014).

[7] “Fundada em um paradoxo, a sociedade brasiliense desenvolveu-se a partir da interação entre seus elementos utópicos e distópicos. Esta dialética gerou novas iniciativas administrativas à medida que os planejadores tentavam manter o real em sintonia com o imaginado. Essas diretivas, entretanto, apenas reiteravam o paradoxo inicial: pois os planejadores reagiam à deformação de seus planos exorcizando os fatores que consideravam responsáveis por isso (como invasões e favelas, crescimento caótico, e organização política subversiva) por meio das mesmas medidas distópicas (negando direitos políticos, reprimindo associações voluntárias e restringindo a distribuição de benefícios públicos). (...) Ao autorizar sua criação [das satélites], (...) o Estado estava dando um fundamento legal ao que, na prática, já havia sido usurpado: os direitos residenciais, inicialmente negados, de que os pioneiros se apropriaram fazendo ocupações de terrenos. Com isto, usurparam a autoridade governamental, no sentido de tomar para si o direito que esta detinha, de forma exclusiva, de controlar os assentamentos no Distrito Federal.” (HOLSTON, 1993, p. 200 e 270).

[8] Ver Mesquita (2012): “Um drama documentário? Atualidade e história em *A cidade é uma só?*” Ao falar em contra-ficção, remetemos ao ótimo texto de Wellington Cançado (2014) sobre *BSPF*, que desde o título indica figura análoga: “Contra-Plano Piloto”.

[9] Em *Metropolis*, à utopia da cidade ultra-moderna, tecnológica, monumental, corresponde a distopia instalada no mundo subterrâneo reservado aos trabalhadores. Em *Blade Runner*, os cumes dos arranha-céus são espaço de grandes corporações e da elite empresarial, enquanto ao rés-do-chão aglomeram-se desocupados, transeuntes, comércio barato, ruínas e espólios da modernidade. Cf. Suppia, “A metrópole replicante, de *Metropolis* a *Blade Runner*” (2002).

[10] Empréstimo expressão de Suppia (2007) em sua análise de *Brasil Ano 2000* (1969). O autor recorre à leitura de Ismail Xavier para caracterizar o que chama de uma “suposta incompatibilidade entre o Brasil e o desenvolvimento científico e tecnológico (e, por extensão, entre o cinema brasileiro e o cinema de ficção científica)” sugerida pela precariedade deliberada, no trato com os gêneros do cinema industrial, do filme de Walter Lima Júnior (2007, p.128). Segundo Xavier, “sua marca é a escassez, a disposição artesanal de cenário e mise-en-scène de modo a incorporar determinados aspectos do filme de gênero e, no mesmo movimento, indicar sua origem nacional como produto economicamente subdesenvolvido” (2012, p. 208).

[11] Enxergar, nos “documentos da cultura”, “documentos da barbárie”, cuja existência se deve não somente ao esforço “dos grandes gênios”, mas à “corveia sem nome de seus contemporâneos”, seria “escovar a história a contrapelo”, tarefa do historiador benjaminiano (LÖWY, 2005: 70). Especular o futuro, em *BSPF*, não se dá sem recuperar o passado.

[12] Em texto precioso sobre o filme, “Noite na Ceilândia”, César Guimarães (2014) vai falar em “ficção científica de cores melancólicas, pós-apocalíptica”, e se referir aos protagonistas como “três homens desterrados, perdidos no espaço-tempo” (p.200).

[13] “Memória involuntária das classes populares”, como escreveu César Guimarães (2014, p. 200-1).

[14] Em entrevista à revista portuguesa Intervalo (2006), Jacques Rancière defende que a literatura testemunhal não permite o acesso não mediado à “palavra verdadeira”, mas que ela opera a sua encenação. “O que a literatura faz é pôr em causa a lógica do testemunho. Há literatura, no sentido mais lato do termo, quando é ficcionada a pessoa da testemunha. (...) A literatura é este intervalo, este desvio, entre um material de experiência e uma voz deste material (...) A literatura é a recusa da palavra auto-evidente, carregando as marcas da sua verdade. Isto não quer dizer que ela ignore esse fantasma da palavra verdadeira. Ela é trabalhada por ele, mas a sua obra é, precisamente, a luta com este fantasma, a sua encenação” (p. 180-1).

[15] Para Adam Roberts, o principal paradigma da FC seria a nostalgia, não a profecia. Citado por Suppia (2007, p. 431).

[16] 75% dos moradores do Distrito Federal viviam, em 1980, na periferia (HOLSTON, 1993).

[17] As cenas em que Marquim e Jamaica fazem registros sonoros para a mixagem da “bomba” são as que mais lembram *A cidade é uma só?*, retratando uma Ceilândia documentária, mais viva, menos especulada.

[18] Se a história é aberta, argumenta Löwy, é porque o futuro não é previsível, não é “fruto do progresso econômico, técnico e científico” ou do aperfeiçoamento da modernidade (2005, p.149). O autor cita Hannah Arendt: “A imprevisibilidade não é a falta de previsão, e nenhuma administração de engenharia dos negócios humanos jamais poderá eliminá-la... Somente um condicionamento total, ou seja, a abolição da ação, poderia esperar vencer a imprevisibilidade” (p. 151).

REFERÊNCIAS

CANÇADO, Wellington. *Contra-Plano Piloto*. In: catálogo do forumdoc.bh 2014 – 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. BH: Filmes de Quintal, 2014.

- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Memória, história, testemunho. In: Gagnebin, J.M. *Lembrar escrever esquecer*. SP: Editora 34, 2006.
- GUIMARÃES, César. Noite na Ceilândia. In: catálogo do forumdoc.bh 2014 – 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. BH: Filmes de Quintal, 2014.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade - Presentismo e experiências do tempo*. BH: Autêntica, 2013.
- HILÁRIO, Leomir C. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. In: Anuário de Literatura, Florianópolis, v. 18, n.2, 2013.
- HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. SP: Cia. das Letras, 1993.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. RJ: Contraponto, 2006.
- LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. SP: Boitempo Editorial, 2005.
- MESQUITA, Cláudia. “Um drama documentário? Atualidade e história em *A cidade é uma só?*” In: Devires, Belo Horizonte, v.8.n.2, jul/dez 2011.
- _____. “Drama e documento, atualidade e história no cinema brasileiro contemporâneo”. In: BRANDÃO, A; LIRA, R (org). *A Sobrevivência das Imagens*. Campinas: Papirus, 2015 (no prelo).
- RANCIÈRE, Jacques. Figuras do testemunho e democracia. Entrevista, por Maria-Benedita Basto. In: Revista Intervalo – O Testemunho, Lisboa, n. 2, maio de 2006.
- SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: Sequências Brasileiras. SP: Cia das Letras, 1999.

SUPPIA, Alfredo. Limite de alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita : uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood (Tese). Unicamp, Programa de Pós Graduação em Multimeios, 2007.

_____. A metrópole replicante - de *Metropolis* a *Blade Runner* (Dissertação de Mestrado). Unicamp, Programa de Pós Graduação em Multimeios, 2002.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. SP: Cosac Naify, 2012 (segunda edição).

Arquivo PDF gerado pela COMPÓS