

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

GUILHERME LUIZ LOURENÇO GOMEZ

**TENDÊNCIAS LIBERTÁRIAS E ANTICOLONIAIS NA FICÇÃO CIENTÍFICA
DO COLETIVO DE CINEMA EM CEILÂNDIA:
BRANCO SAI, PRETO FICA (2014), E ERA UMA VEZ BRASÍLIA (2017)**

CURITIBA

2023

GUILHERME LUIZ LOURENÇO GOMEZ

**TENDÊNCIAS LIBERTÁRIAS E ANTICOLONIAIS NA FICÇÃO CIENTÍFICA
DO COLETIVO DE CINEMA EM CEILÂNDIA:
BRANCO SAI, PRETO FICA (2014), E ERA UMA VEZ BRASÍLIA (2017)**

**Libertarian and anticolonial tendencies in Ceilândia Film Collective's science
fiction: Black out, White in (2014) and Once there was Brazilia (2017)**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do título de Mestre em Tecnologia e
Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do
Paraná (UTFPR).

Orientador(a): Prof. Dr. Gilson Leandro Queluz.

CURITIBA

2023



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



**Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Curitiba**



GUILHERME LUIZ LOURENCO GOMEZ

**TENDÊNCIAS LIBERTÁRIAS E ANTICOLONIAIS NA FIÇÃO CIENTÍFICA DO COLETIVO DE CINEMA
EM CEILÂNDIA: BRANCO SAI PRETO FICA (2014) E ERA UMA VEZ BRASÍLIA (2017)**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Tecnologia E Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Tecnologia E Sociedade.

Data de aprovação: 11 de Novembro de 2022

Dr. Gilson Leandro Queluz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Ana Claudia Camila Veiga De Franca, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Maria Claudia Gorges, Doutorado - Seed - Secretaria Estadual de Educação do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 11/11/2022.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Gilson pela paciência, inspiração e dedicação em pesquisar e sugerir aportes teóricos convenientes aos meus desejos e intuições de pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE), seus docentes, discentes e demais trabalhadores que conseguem construir um espaço que abre potencialidades enormes de construção de conhecimento crítico. Sou muito grato pela rica experiência de vivência intelectual que o programa me proporcionou.

Às mulheres da minha família que sempre lutaram pela educação de seu filho e filha, em especial à minha mãe e avó, ambas surpreendentes e maravilhosas. Sem elas eu jamais teria produzido este trabalho ou outras realizações da vida acadêmica e profissional.

A toda coletividade de sujeitos que lutam por território, em toda sorte de significados que o termo abrange, como o da imaginação. Em especial ao Coletivo de Cinema em Ceilândia (CEICINE) e seus filmes, e também à todes envolvidos no tecer da Teia dos Povos.

Agradeço também à luta de estudantes e educadores que conquistaram a possibilidade de se fazer pós-graduação recebendo bolsa no Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Desmanchar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras se vão abrir vias de passagem entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la profundamente no solo ou expulsá-la do território.
Frantz Fanon, Os condenados da terra (1968, p.30)

RESUMO

LOURENÇO GOMEZ, Guilherme Luiz. **Tendências libertárias e anticoloniais na ficção científica do Coletivo de Cinema em Ceilândia: Branco sai, preto fica (2014) e Era uma vez Brasília (2016)**; Prof. Orientador Dr. Gilson Leandro Queluz.; Curitiba: Ufpr, 2023, 150 f., Dissertação (Mestrado em tecnologia e sociedade) – Programa de Pós-Graduação

em Tecnologia e Sociedade, Universidade Federal Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2022.

Os filmes *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017), realizados por Adirley Queirós e o Coletivo de Cinema em Ceilândia, utilizam da ficção científica para discutir formas de resistência ao colonialismo interno vivido nas periferias da sociedade brasileira. Financiados por editais de baixo orçamento e produzidos por um coletivo de cinema, os filmes não seguem as tradicionais divisões hierárquicas de trabalho e de etapas de produção. Seus enredos foram produzidos coletivamente, a partir de experiências de vidas de algumas das pessoas que são personagens e cineastas, e reelaborados durante os processos de filmagem. A pesquisa visa discutir como o coletivo constrói processos de adequação sociotécnica na produção e nas obras; e sua elaboração de imaginário sociotécnico, relacionando-os aos momentos histórico-conjunturais que permeiam cada filme: a revolta de 2013 e o golpe de 2016. Através de entrevistas previamente publicadas e de análise fílmica, discute também como os filmes apontam para relações libertárias entre cultura, tecnologia e sociedade.

Palavras-chaves: cinema brasileiro; cinema libertário; cinema e anticolonialismo; ficção científica; tecnologia e sociedade.

RESUMEM

LOURENÇO GOMEZ, Guilherme Luiz. **Tendencias libertarias y anticoloniales en la ciencia ficción del Colectivo de Cine en Ceilândia: Blanco se va, Negro se queda (2014) y Érase una vez Brasilia (2016)**; Prof. Dr. Gilson Leandro Queluz.; Curitiba: Utfpr, 2023, 150 f., Disertación (Maestría en tecnología y sociedad) – Programa de Posgrado en Tecnología y Sociedad, Universidad Tecnológica Federal de Paraná, Curitiba, 2022.

Las películas Blanco se va, Negro se queda (2014) y Érase una vez Brasilia (2017), dirigidas por Adirley Queirós y el Coletivo de Cinema em Ceilândia, utilizan la ciencia ficción para discutir formas de resistencia al colonialismo interno vividas en las periferias de la sociedad brasileña. Financiadas por licitaciones de bajo presupuesto y producidas por un colectivo cinematográfico, las películas no siguen las tradicionales divisiones jerárquicas de trabajo y etapas de producción. Sus tramas fueron producidas colectivamente, a partir de las experiencias de vida de algunas de las personas que son personajes y cineastas, y reelaboradas durante el proceso de filmación. La investigación tiene como objetivo discutir cómo el colectivo construye procesos de adecuación sociotécnica en la producción y en las películas; y su elaboración de imaginarios sociotécnicos, relacionándolos con los momentos históricos y coyunturales que impregnan cada película: la revuelta de 2013 y el golpe de Estado de 2016. A través de entrevistas y análisis fílmicos previamente publicados, también se discute cómo las películas apuntan a relaciones libertarias entre cultura, tecnología y la sociedad.

Palabras clave: cine brasileño; cine libertario; cine y anticolonialismo; ciencia ficción; tecnología y sociedad.

ABSTRACT

LOURENÇO GOMEZ, Guilherme Luiz. **Libertarian and anticolonial tendencies in Ceilândia Film Collective's science fiction: White Out, Black in (2014) and Once There Was Brasilia (2017)**; Supervisor teacher Dr. Gilson Leandro Queluz; Curitiba: Uffpr, 2023, 150 p. Dissertation (Master in technology and society) - Post-graduate program in Technology and Society, Universidade Federal Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2022.

White Out, Black In (2014) and Once There Was Brasília (2017) are both films made by Adirley Queirós and the Ceicine Film Collective that uses science fiction to discuss forms of resistance to internal colonialism lived in peripheries of Brazilian society. Financed by low-budget public notices and produced by a film collective, the films do not follow the traditional hierarchical divisions of work and production stages. Their plots were produced collectively, from the life experiences of some of the people who are characters and filmmakers, and reworked during the filming process. This paper aims to discuss how the collective builds processes of socio-technical adequacy in production and in the films themselves; and also its elaboration of sociotechnical imaginary, relating them to the historical-conjunctural moments that permeate each film: the 2013 revolt and the 2016 coup.

Keywords: Brazilian cinema; cinema and anticolonialism; libertarian cinema; science fiction; technology and society.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Loise se prepara para jogar-se no rio com a criança; Louise a criança são levadas para o sindicato "L'Entraide" (Apoio Mútuo).....	24
Figura 2 - 4 diferentes frames do filme experimental Filmstudies (1926), de Hans Richter.....	26
Figura 3 - Juliette e Jules em O Atalante, de Jean Vigo.....	27
Figura 4 - Chico e sua mãe na cena final.....	52
Figura 5 - O rádio usado para comunicação do Exército de Libertação Tecnopobre e o personagem narrador.....	54
Figura 6 - Marquim desce rampa eletrônica para acessar sua base.....	71
Figura 7 - Fotografias de B-boys no Baile Black do Quarentão.....	72
Figura 8 - Marquim em sua base de trabalho.....	73
Figura 9 - Sartana busca próteses em um depósito de materiais recicláveis.....	75
Figura 10 - Marquim e DJ Jamaica negociam a construção da bomba.....	76
Figura 11 - Dimas corre para a nave.....	78
Figura 12 - Dimas viaja no interior da nave.....	80
Figura 13 - Sartana e Marquim trabalham na construção da bomba.....	82
Figura 14 - Quadro com montagem de planos da explosão da bomba.....	91
Figura 15 - Marquim e Andreia conversam na ponte de pedestres.....	95
Figura 16 - W.A. atira contra o Congresso Nacional.....	96
Figura 17 - W.A. dentro do carro.....	97
Figura 18 - Marquim em frente ao Congresso Nacional enquanto a Câmara vota o impeachment.....	99
Figura 19 - O exterior das naves do tempo em Branco sai, preto fica e Era uma vez Brasília, respectivamente.....	100
Figura 20 - W.A. se exercita em sua nave.....	101
Figura 21 - Andreia se apresentam torneio intergalático.....	103
Figura 22 - Personagens incendiam o carro.....	106
Figura 23 - Guerreiros intergaláticos sopram caveiras contra o Congresso Nacional.....	107
Figura 24 - Ponte de pedestres em que as personagens se encontram.....	109
Figura 25 - W.A., Andreia e Marquim olham para a câmera no plano final do filme	110

Figura 26 - Os viajantes em suas naves em Branco sai, preto fica e Era uma vez Brasília, respectivamente.....	119
Figura 27: A Ceilândia distópica de extração realista em Branco sai, preto fica e Era uma vez Brasília.....	124

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE	Angência Nacional do Cinema
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEICINE	Coletivo de cinema em Ceilândia
CTS	Ciência, tecnologia e sociedade
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
MBL	Movimento Brasil Livre
MinC	Ministério da Cultura
MPL	Movimento Passe Livre
PPGTE	Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade
PSDB	Partido da Social Democracia Brasileira
PT	Partido dos Trabalhadores
SAV	Secretaria Nacional do Audiovisual
UNB	Universidade de Brasília
UTFPR	Universidade Tecnológica Federal do Paraná

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. Cinema libertário, anticolonialismo e ficção científica.....	20
2.1 Cinema libertário.....	22
2.2 Tecnologia e autogestão: adequação sociotécnica.....	31
2.3 Anticolonialismo libertário.....	34
2.4 Imaginário sociotécnico, ficção científica, e afrofuturismo.....	43
2.5 Notas sobre o anticolonial no cinema brasileiro moderno.....	57
2.6 A emergência dos coletivos de cinema no Brasil.....	62
3 - BRANCO SAI, PRETO FICA.....	68
3.1 O Coletivo de Cinema em Ceilândia (Ceicine) e Adirley Queirós.....	68
3.2 Branco sai, preto fica: o processo de produção.....	71
3.3 Branco sai, preto fica: personagens e narrativa.....	72
3.4 Visões de tecnologia, cultura e emancipação.....	79
3.5 Revolta de 2013: conjuntura explosiva e bomba cultural.....	85
4 – ERA UMA VEZ BRASÍLIA.....	95
4.1 Era uma vez Brasília: processo de produção.....	95
4.2 Novos personagens, múltiplas narrativas.....	96
4.3 Era uma vez Brasília: a distopia do golpe.....	106
4.4 Leituras do inferno: o imaginário de Era uma vez Brasília na crítica.....	113
5- COMPARAÇÕES E CONSIDERAÇÕES.....	118
Referências bibliográficas.....	134
REFERÊNCIAS FÍLMICAS.....	144
APÊNDICE – Fichas técnicas BRANCO SAI PRETO FICA.....	147

1. INTRODUÇÃO

Filmes de ficção científica se mostram como um terreno privilegiado para o estudo das visões de mundo de um determinado grupo. Neles são fabulados mundos sociais, utópicos e distópicos, e tecnologias ficcionais permeadas por expressões do que um grupo social deseja ou teme. As visões de ciência e tecnologia são centrais no que comumente pensamos por ideias de futuro (JASANOFF, 2015).

Os filmes de ficção científica do Coletivo de Cinema em Ceilândia (CEICINE) apresentam versões distópicas da Ceilândia e de Brasília, nas quais personagens negres¹ constroem movimentos de resistência e enfrentamento contra o centro do poder nacional. Dirigidos por Adirley Queirós, *Branco sai preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017), mesclam à ficção científica elementos do documentário, com personagens-cineastas que se valem da autoficcionalização e de materiais de

¹Optamos por utilizar linguagem neutra neste trabalho para evitar demarcar linguisticamente algum gênero aos sujeitos. Atualmente, parte importante da luta contra as dominações de gênero critica a binariedade entre masculino e feminino como dicotomia que fixa características essenciais que, por sua vez, são tomadas como base para dominação e violência. No debate sobre qual a melhor forma de produzir linguagem que não colabore com a dominação de gênero, a linguagem neutra vem sendo utilizada como estratégia de desarmar o binarismo da língua portuguesa, evitando o uso do masculino como referencial universal de sujeito. Assim, optamos por utilizar linguagem neutra nos casos de referência a grupos de pessoas variadas em termo de gênero e de pessoas não-binárias, ao invés do masculino para se referir ao plural. Em alguns casos, buscaremos utilizar linguagem inclusiva, isto é, construir frases que não demarquem gênero, ao invés de flexionar adjetivos e pronomes. Quando utilizando linguagem neutra, utilizamos o sistema “elu” (CASSIANO,2022) na flexão de pronomes, e o artigo definido “ê”, grafado com circunflexo para diferenciá-lo da conjunção “e”. O circunflexo no artigo “ê” também tem a função de indicar que, na linguagem oral, sua pronuncia ocorre como “ê” e não como “í”, como é comum na linguagem coloquial e em vários sotaques regionais (CASSIANO,2022). No processo de tomada de decisão pelo emprego do sistema “elu”, consideramos que sua utilização pode tornar o texto menos acessível para públicos não-familiarizados. No entanto, o período de escrita dessa pesquisa foi de um maior uso, alcance e aceitação da linguagem neutra em alguns espaços, ainda que de forma limitada e restrita a círculos onde as lutas sociais contra as violências de gênero e dominação são mais presentes. A ponderação da dificuldade de acesso foi pesada com a necessidade de somar esforço a essas lutas contundentes e de modestamente contribuir com a disseminação da discussão, familiarização e aceitação da linguagem neutra nos mais variados espaços.

arquivo em fabulações de mundos sociais repletos de tecnologias ficcionais. Embora não sejam uma sequência no sentido tradicional de compartilharem um mesmo mundo diegético, ambos os filmes possuem muitas semelhanças em suas narrativas e formas fílmicas.

Adirley e o Ceicine são da Ceilândia, região da periferia de Brasília. Composto em sua maioria por pessoas negras, o Ceicine reúne cineastas e personagens que participam dos filmes cuja direção é assinada por Adirley Queirós, um homem cis branco. As produções do Ceicine são marcadas por uma forma coletiva de realização que parece romper com as hierarquias rígidas do cinema hegemônico, produzido no modelo do sistema de fábrica (DECCA, 1996). Nas produções, até o momento de baixo orçamento, as filmagens ocorrem sem um roteiro muito definido. Um enredo é elaborado conjuntamente e os cenários e figurinos são então construídos. O desenvolvimento do roteiro é elaborado no próprio ato de filmar, com improvisos e criações das pessoas personagens. O Ceicine opta por um modelo em que poucas pessoas participam da equipe. Assim, todo o grupo recebe e filma por períodos longos, em relação às formas convencionais de produção.

Branco sai, preto fica aborda as histórias reais dos dançarinos Marquim da Tropa e Claudio Irineu Shockito, sobreviventes de um episódio de violência policial racista ocorrido no ano de 1986 no Baile Black do Quarentão, um importante evento cultural deste bairro da Ceilândia. A polícia invadiu o baile e pediu para os brancos saírem e os pretos ficarem para serem violentados, frase que dá título ao filme. Como resultado da violência policial, Shockito precisou ter uma das pernas amputadas e Marquim perdeu o movimento de ambas, tornando-se cadeirante. Os personagens Marquim (Marquim da Tropa) e Sartana (Cláudio Shockito) são procurados pelo detetive Dimas Cravalaças (Dilmar Durães), que vêm do futuro em uma máquina do tempo para coletar provas que possam incriminar o Estado por crimes contra a população negra e periférica. Marquim e Sartana circulam por uma Ceilândia distópica até se reunirem com outros personagens para a construção de uma bomba sonora que concentra a cultura de Ceilândia e é detonada em Brasília. O filme teve seu projeto escrito para um edital de filmes documentários, o que lhe rendeu um orçamento de R\$ 221 mil, baixíssimo para uma ficção. Sua trajetória em festivais foi de reconhecimento pela crítica, ganhando nove prêmios no Festival de Brasília de 2014, e diversos outros em festivais nacionais e internacionais (VITRINE FILMES, 2015). Além do público nos festivais, alcançou 20.000 pessoas nas salas

comerciais e entrou para o catálogo da Netflix no Brasil, com disponibilidade sazonal. Teve uma recepção aclamada pela crítica especializada, sendo muito elogiado e também estudado em diversas pesquisas acadêmicas.

Era uma vez Brasília, que teve estreia em festivais no ano de 2017, apresenta diversas similaridades com o filme anterior, como a viagem no tempo, realizada por uma nave futurista, e a Ceilândia distópica, desta vez sempre sombria e noturna. A personagem Andreia (Andreia Vieira) conta a história real de sua passagem pelo sistema penitenciário, entrelaçada por elementos ficcionais como a necessidade de uma antiga companheira do presídio encontrar o viajante intergalático W.A (Wellington Abreu). Este personagem é um ex-presidiário de seu planeta natal, que aceitou a missão de viajar no tempo e espaço até a Brasília de 1950 para assassinar Juscelino Kubitschek. Mas W.A. também sofre problemas em sua nave, que aterrissa na Ceilândia de 2016, ano do golpe em Brasília. Ouvimos o julgamento do pedido de impeachment de Dilma Rousseff enquanto vemos uma Brasília estranhamente noturna e deserta. O rapper Marquim (Marquim da Tropa), mais uma vez reúne personagens para o confronto. Agora são lutadores, cada um com figurino e estilo gestual muito particular, que ecoam gritos terríveis ao se aproximarem do prédio do congresso nacional. É também um filme de baixo orçamento, R\$ 350 mil reais, que ganhou três prêmios no Festival de Brasília de 2017: melhor direção, melhor som e melhor fotografia.

Ao abordar o trabalho do Ceicine, usamos o termo cineasta de maneira abrangente para nos referir a todas aquelas pessoas cujo trabalho criativo participou da realização fílmica. Em Branco sai, preto fica, são divididos os créditos das funções de produção executiva (Simone Gonçalves e Adirley Queirós), produção (Denise Vieira e Adirley Queirós) e desenho de som e edição de som (Guile Martins e Camila Machado). São creditadas assistentes apenas nas áreas de direção (Sandro Vilanova) e produção (Jean Michel, Sandro Vilanova, Cássio Oliveira, Alice da Silva Cruz, Julyana da Costa Duarte). Denise Vieira assina a direção de arte e Leonaro Feliciano a direção de fotografia e câmera, sem assistentes.

Em *Era uma vez Brasília*, são creditadas assistentes de câmera (Sandro Vilanova), produção (Tamara Benetti); arte e figurino (Flávia Andrade) e cenotécnica (Rone Morgassa). Nas cabeças de chave, são compartilhadas a assinatura da produção executiva (Simone Gonçalves e Adirley Queirós), montagem (Adirley Queirós, Frederico Benevides e Guile Martins), finalização de som e mixagem

(Daniel Turine e Fernando Henna) a direção de produção, dividida em três fases (Pablo Peixoto, Luanna Otto e Andréia Queiroz, respectivamente) e a co-produção (Julia Alves e João Matos). Joana Pimenta assina a direção de fotografia e câmera e Denise Vieira assina novamente a direção de arte e figurino.

Neste trabalho, busca-se realizar uma abordagem que considere o processo cultural e artístico em suas dimensões simbólicas, sociais, políticas e econômicas, em conjunto. A intenção é evitar panoramas que isolem a obra de seus contextos de produção e recepção e também rejeitar interpretações da cultura pautada por determinismos. Assim, procura-se observar o que a obra nos diz sobre a sociedade e como ela o faz; e considerar também a realidade ao redor da obra, seus artistas, o modelo de produção no filme e como esse se relaciona com a forma fílmica. Essa abordagem busca amparo na proposta original dos Estudos Culturais e em concepções libertárias sobre cultura, tecnologia e sociedade. Com foco de análise nos filmes *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília*, o objetivo geral do trabalho é estudar a prática de adequação sociotécnica do Ceicine na produção e na materialidade dos filmes, bem como a elaboração do imaginário sociotécnico, contextualizado no tempo histórico de suas produções. Neste esforço, buscamos aproximações com as tradições libertária e anticolonial, com ênfase na ficção científica afrofuturista. Procuramos, assim, debater como os filmes discutem relações libertárias e anticoloniais entre ciência, tecnologia e sociedade.

A ficção científica, ao apresentar versões alternativas de ciência e tecnologia, promove um estranhamento com efeito de cognição (FREEDMAN, 2010), criando imagens distantes da realidade do espectador para, na verdade, falar sobre ela. Sendo a tecnologia uma dimensão constituinte e constituída por todos os aspectos que compõem a vida e a ordem social (JASANOFF, 2015), as tecnologias ficcionais, expressam compreensões profundas sobre o que um grupo social deseja ou teme, enredadas em noções de certo e errado, apologia ou contestação de modelos de ordem social e modos de vida. Na ficção científica, as visões sobre tecnologia servem como termômetro para estudar a experiência da modernização na vida cultural (GINWAY, 2005). Neste trabalho, as representações de tecnologia e seus processos de adequação sociotécnica (DAGNINO, 2009) serão estudadas como expressão da experiência da modernização nos momentos histórico-conjunturais da realização de cada obra. Os mundos fabulados nos filmes são saturados de concepções utópicas e distópicas que conformam parâmetros de futuros desejados

e evitados pelo coletivo de cineastas. Assim, com o estudo das tecnologias ficcionais buscaremos discutir como os filmes performam um possível imaginário sociotécnico (JASANOFF, 2015) da periferia de Brasília. Desta forma, podemos refletir sobre formas de vida social desejadas e rejeitadas por este grupo em dois momentos históricos distintos, ainda que muito próximos. Discutiremos também, através do estudo de entrevistas já publicadas, como as formas coletivas de realização cinematográfica do Ceicine se relacionam com suas visões de tecnologia, com as concepções autogestionárias de adequação sócio-técnica e com a tradição do cinema libertário.

A hipótese de que *Branco sai preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017) podem revelar imaginários sociotécnicos distintos mesmo com a curta distância entre os tempos de produção de cada filme, reside na importância dos acontecimentos históricos da Revolta de 2013 e do golpe de 2016. Acreditamos que *Branco sai, preto fica* dialoga com o espírito das manifestações que começaram em junho de 2013 e *Era uma vez Brasília* parece expressar um senso de desesperança e desorientação presentes após o golpe de 2016, acontecimento presente no mundo diagético do filme. Também faz parte da hipótese a suposição de que há nos filmes a tendência de um outro projeto de modernidade, opositor, com características libertárias e anticoloniais. Assim, as práticas produtivas e as obras desse coletivo de cineastas expressam visões sobre sociedade, cultura e a tecnologia, das quais buscaremos compreender. No campo ficcional, essas visões constituem um imaginário sociotécnico, dos quais estamos atentos para as práticas interculturais, autogestionárias, e para o tensionamento das relações sociais capitalistas.

Para o desenvolvimento da pesquisa, realizamos leitura e revisão sobre o aporte teórico escolhido, com ênfase no cinema libertário, no anticolonialismo e nos estudos em ciência, tecnologia e sociedade. Também abordamos assuntos da temática da pesquisa, como a ficção científica, o afrofuturismo, e os coletivos de cinema no Brasil. Neste sentido, apresentamos alguns filmes que compartilham características estéticas e políticas com a produção do Ceicine, situando uma pequena constelação fílmica que serve de referência contextual para os filmes estudados. O estudo de *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília* é feito em discussão com as tradições do cinema libertário, do anticolonialismo, do afrofuturismo, da ficção científica e dos estudos CTS. Assim, utilizamos conceitos como autogestão, ação direta, colonialismo interno, adequação sociotécnica,

imaginário e imaginário sociotécnico. Realizamos a descrição de cenas-chave dos filmes, que expressam momentos de tensão ou apresentação de personagens. A partir destas descrições, realizamos a discussão teórica, que é feita buscando articular as obras e seu contexto. A comparação também é um método de análise na pesquisa, sendo que comparamos as representações de tecnologia e os imaginários em ambos os filmes. Também operamos algumas comparações das obras estudadas com o imaginário do cinema de ficção científica hegemônico e de ideias dominantes sobre tecnologia e sociedade. Além disso, estudamos entrevistas já publicadas com os cineastas, importantes para averiguar o processo de produção e também visões sobre cinema e sociedade.

No primeiro capítulo, procuramos fundamentar as correntes teóricas que sustentam essa abordagem que, são campos que acreditamos dialogar com as obras e seus processos de produção. Iniciamos o capítulo apresentando a tradição do cinema libertário: a autogestão dos meios de produção e de exibição, a invenção formal e a prática pedagógica são algumas perspectivas compartilhadas com a prática do Ceicine. Dialogamos com leituras do cinema brasileiro e do pensamento anticolonial acerca do processo de modernização, da luta dos povos e das práticas interculturais. Buscamos, na tradição dos estudos culturais, chaves para o estudo das relações de poder que operam na produção de significados e valores, e, no campo Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS), formas de pensar práticas autogestionárias de apropriação e produção tecnológicas.

O segundo capítulo é dedicado ao filme *Branco sai, preto fica*, e inicia com uma breve apresentação, baseada em entrevistas publicadas, da prática de realização do Ceicine e como esta se relaciona com as formas dominantes e opositoras de produção. Em seguida, apresentamos discussões sobre o filme *Branco sai, preto fica*, com ênfase na análise das tecnologias ficcionais como instrumento de compreensão da experiência da modernização e visões de ordem e vida social pelo grupo de artistas. Discutimos a relação entre a narrativa de insurgência popular, já presente na tradição do rap, com as tendências libertárias avivadas na conjuntura de 2013. Encontramos na tradição anticolonial do afrofuturismo chaves de compreensão para a estética própria de ficção científica construída no filme. Para o povo negro, o estranhamento da ficção científica é vivido, como diz Greg Tate (DERY, 1994). A estratégia de feitura do filme a partir de personagens e enredo baseados nas próprias experiências dos cineastas-

personagens também se relaciona com a tradição de ficção especulativa negra, aparecendo de forma original também como expressão de um desejo de ruptura latente nas classes oprimidas a partir dos acontecimentos da revolta de 2013.

Estudamos *Era uma vez Brasília* no terceiro capítulo, que inicia com uma contextualização da produção e segue com a discussão do imaginário sociotécnico presente na obra, a partir de análise de conteúdo e das tecnologias ficcionais representadas em imagem e som. A cidade noturna, vigiada e filmada em planos fechados é acompanhada por uma desconfiança maior na tecnologia, discussão que apresentamos ao tratar das cenas da nave e do carro. O golpe de 2016 é introduzido no filme como contexto histórico e a união de personagens diversas e singulares como caminho da resistência, mas que se vê politicamente impedida em uma narrativa dispersa que não avança rumo a um desfecho de vitória dos oprimidos. Ao final do capítulo, dialogamos com algumas outras leituras sobre o imaginário do filme que nos permitem ampliar certas compreensões.

No quarto e último capítulo elaboramos algumas comparações entre os imaginários sociotécnicos elaborados em cada obra e como estes se relacionam com ideias dominantes e opositoras de tecnologia e sociedade. Ao final, apresentamos um pequeno balanço dos limites e contribuições do estudo e indicações para futuras pesquisas.

2. CINEMA LIBERTÁRIO, ANTICOLONIALISMO E FICÇÃO CIENTÍFICA

O cinema produzido no Brasil tem uma larga trajetória de intercâmbios críticos com a história e a política do país. São diversas abordagens, em termos de forma e conteúdo, que questionam narrativas dominantes, sublinham realidades invisibilizadas e desenham encontros originais de diferentes perspectivas. A trajetória de conflitos que cinema e sociedade articulam transforma ambos, e vieram de cineastas da América Latina elaborações críticas quanto à condição do fazer cinema no chamado subdesenvolvimento, assumindo-o como condição socioeconômica e nunca estética, e proposições instigantes de formas coletivas e libertárias quanto à reorganização técnica do meio cinematográfico². A auto-reflexão também é uma constante deste cinema, sendo vasta a discussão sobre a relação entre cineastas e povos, a recusa ou aderência ao mercado, os “modos de produção” do cinema e a legibilidade das obras³. O cinema digital possibilitou uma relativa ampliação de acesso aos meios de produção cinematográficos, incluindo, de maneira ainda limitada, a produção da circulação e da exibição. No Brasil, a passagem para o digital logo foi acompanhada, desde a primeira década do século XXI, pela ampliação de faculdades de cinema e um maior acesso de setores populares à universidade. É neste contexto que ganha força no cinema brasileiro o questionamento da relação entre as pessoas cineastas e aquelas que são filmadas ou representadas. A cisão entre cineastas e povo, expressa na figura do cineasta branco cismasculino que filma aqueles considerados “Outros” é indagada na produção emergente de autores negres, indígenas, LGBTQIA+ e mulheres, muitas vezes em coletivos de cinema, que buscam romper com a lógica da produção de fora.

A produção cinematográfica de Adirley Queirós e do Coletivo de Cinema em Ceilândia se insere nesse quadro. A experiência de Adirley na universidade pública amplia as condições para que o Ceicine seja formado, com práticas que brotam da

2 Entre outras, essas lutas foram feitas com destaque por cineastas vinculadas à ideia de Terceiro Mundo como categoria emancipatória e revolucionária. Esse movimento surge nos anos 50 e tem em Frantz Fanon uma importante referência teórica e política (PRYSTHOM, 2009). Como exemplos, ver Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino, Jorge Sanjiés e o Grupo Ukamau e Tomás Gutiérrez Alea (AVELAR, 1995).

3 Entre outros momentos, as discussões entre experimentalismo formal e legibilidade das obras, recusa ou aderência ao mercado estiveram presentes nos movimentos conhecidos como Cinema Novo e Cinema Marginal, com distintas posições teóricas e artístico-políticas (RAMOS, 1987).

tradição anti-sistêmica do rap, das produções culturais horizontais das periferias, das referências da ficção científica, do cinema negro, do imaginário sociotécnico da Ceilândia, e da memória dos conflitos que engendram o território da Ceilândia e as vidas das pessoas cineastas.

Para estudar essas tendências que atravessam os filmes *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília*, escolhemos o anarquismo como campo teórico e político que dá sustentação ao projeto e intenção dessa pesquisa, em um diálogo com a tradição anticolonial presente na ficção especulativa e na ficção científica afrofuturista. A tendência libertária no campo da cultura traz propostas como a não-separação entre trabalho intelectual e manual, e entre artista e público. O projeto anarquista de abolição integral das relações de dominação proporciona uma chave interpretativa totalizante das esferas sociais em inter-relação. A proposta de sociedades autogestionadas e a crítica ao Estado nos possibilita uma leitura com sentido político próprio de práticas como coletivos de realização e cineclubes populares. Do pensamento anticolonial, nos nutrimos da ênfase na categoria raça na constituição das relações sociais e como matriz cultural-civilizatória, assim como do conceito de colonialismo interno para compreender as relações. A ideia de povo negro como africanos em diáspora nos permite entender o Cinema Negro como um fenômeno amplo e global, articulador de múltiplas estéticas na produção de movimentos contra-hegemônicos. Conceitos como o de interculturalidade delimitam um referencial político de relação não-hierárquica entre povos e culturas, fornecendo categorias de análise para relações existentes ao mesmo tempo que revitaliza a dimensão cultural das utopias libertárias. A ideia de condição ch'ixi frente ao colonialismo nos permite dialogar sobre sentidos de cooptação e resistência entre culturas que são sempre permeadas por relações de poder. A crítica à supremacia das letras, bem como das defasadas noções de alta e baixa cultura fazem parte desse projeto de compreender as relações de poder na cultura e realizar leituras atentas à participação dos de baixo, oprimidos ou subalternizados na produção da realidade.

Assim, apresentamos neste capítulo algumas características e relações possíveis entre cinema libertário, anticolonialismo, e ficção científica. Também discutimos o lugar do imaginário na construção de posições coletivas sobre o que a vida social é e o que deveria ser, atravessando ideias utópicas e distópicas. Abordamos como ciência e tecnologia participam da construção do social, em

práticas de produção e apropriação que produzem orientações autoritárias e também libertárias, de perpetuação da dominação ou de rupturas rumo às emancipações possíveis.

2.1 CINEMA LIBERTÁRIO

Como afirma Wallace de Moraes (2020), o epistemicídio que atinge fortemente os conhecimentos negros, indígenas e populares, ocultando-os da academia, afeta também o anarquismo. Mesmo quando na academia, enquanto opção teórica-metodológica, o anarquismo é ocultado por negar o Estado e o Capitalismo enquanto instituições legítimas e necessárias para a humanidade (MORAES, 2020). Nascido na Europa, mas em menos de 20 anos já estabelecido no Norte da África, América Latina e América do Norte, e logo depois também na Ásia (CORRÊA, 2015), consideramos importante introduzir traços históricos e conceituais do anarquismo para combater compreensões errôneas e incertas que circulam no tecido social.

O anarquismo é aqui compreendido como uma ideologia socialista, que nasce de práticas populares e é caracterizada pela crítica à todas as formas de dominação e defesa da autogestão generalizada da sociedade em todas as esferas da vida e da sociedade (CORRÊA, 2015; 2019b). Seu surgimento, com suas principais características desenvolvidas, ocorre no contexto da Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT), na segunda metade do século XIX, e no início do século XX já estava consolidado em todos os continentes, sendo a principal corrente organizativa da classe trabalhadora em diversos países, como o Brasil (CORRÊA, 2015). Dentro das correntes socialistas, diferencia-se pela ampla rejeição a todas as hierarquias e formas de dominação. Desde sua origem, o anarquismo tem nas suas bases a crítica ao capitalismo e ao Estado⁴.

4 Para Bakunin (2001), o Estado é o mal, surgido do casamento da guerra, da conquista e da “fantasia teológica das nações”, e cuja extinção completa é uma necessidade. O anarquismo é também internacionalista, buscando a abolição das fronteiras e a solidariedade entre as classes oprimidas de todos os povos. Assim, anarquistas buscam a abolição do sistema econômico e político e sua substituição por formas autogestionárias de organização da sociedade, através de um processo de revolução social. Um de seus princípios fundamentais é a ação direta, que está

Embora relacionadas, a utilização dos termos anarquista e libertário são distintas. A tradição histórica do anarquismo, mais delimitada, engloba um conjunto de fenômenos históricos com base comum que se explicam por relações sociais estabelecidas, ainda que em permanente atualização nos seus diferentes contextos. Já o campo libertário é mais amplo e engloba, inclusive, o próprio anarquismo. Possui algumas características em comum com esse, como lutas antiautoritárias ou princípios de horizontalidade, mas não necessariamente possui relações históricas, concretamente vinculadas, com a ideologia anarquista. Assim, todo movimento anarquista é libertário, mas o contrário não ocorre necessariamente (CORRÊA, 2019b). A delimitação é valiosa pois nos permite, por exemplo, identificar práticas libertárias em experiências populares sem incorrer no erro de taxá-las como anarquistas quando não houve influência real desse campo. É o caso de experiências comunitárias, igualitárias ou de apoio mútuo que ocorreram antes da segunda metade do século XIX, logo, antes da emergência do anarquismo histórico⁵.

A orientação anarquista de oposição a todas relações de dominação favorece interpretações que relacionam as dimensões sociais, culturais, econômicas e psíquicas dentro do mote da totalidade. Uma das principais concepções de classes sociais do anarquismo a define a partir do conceito de dominação, operando na inter-relação de aspectos econômicos, políticos e culturais (CORRÊA, 2019a)⁶.

implicada numa concepção de democracia em que a participação de todas as pessoas envolvidas é fundamental. Assim, a democracia direta e federalista contrapõem-se à democracia representativa ou liberal. Instâncias de decisão coletivas, como assembleias, são fundamentais nas bases dos locais de trabalho, estudo e moradia, constantemente exercidas nas práticas libertárias. Apoio mútuo, autogestão, federalismo e democracia direta são alguns dos princípios que constituem o anarquismo. Sua prática tem ênfase na indissociabilidade entre meios e fins, buscando praticar no presente as características almeçadas na sociedade libertária. As correntes anarquistas não se distinguem tanto por diferentes compreensões do que é anarquismo, mas pela estratégia adotada para a transformação social. A definição de anarquismo apresentada aqui é defendida pelo brasileiro Felipe Corrêa (2015; 2019b) a partir da mediação entre teoria, prática e história, ou seja, do estudo das principais obras do anarquismo em relação a episódios históricos de seus tempos, fundamentando-se nas relações de totalidade e interdependência.

5 Para autores como Kropotkin (1903), o anarquismo é compreendido como uma tendência largamente presente na história da humanidade ao menos desde o contexto da Grécia Antiga. Essas experiências, assim como as práticas de apoio mútuo (KROPOTKIN, 2009) mapeadas, entre outros, em sociedades indígenas, comunidades bárbaras e nas cidades medievais, são por nós compreendidas como libertárias, e não precisamente anarquistas. Concordamos com Kropotkin (1903) quando este afirma que o anarquismo é constituído a partir das práticas que brotam dos setores populares, mas em relação à definição do conceito, julgamos como válida a abordagem de Corrêa (2015) que co-relaciona as práticas com a elaboração teórica anarquista, situando-o como fenômeno moderno que emerge na segunda metade do século XIX, inicialmente na Europa e tendo o marco da Associação Internacional dos Trabalhadores em sua maturação, logo sendo disseminado globalmente pelas redes internacionalistas libertárias.

6 O principal antecedente dessa perspectiva anarquista sobre a dominação é Mikhail Bakunin (apud Corrêa, 2019a), para quem esta é uma relação social que institui uma maioria privilegiada e uma minoria desprivilegiada, resultante do conflito de forças sociais nos distintos campos da sociedade.

Entendemos que essa visão das múltiplas relações de dominação inter-relacionadas se aproxima da concepção de interseccionalidade, oriunda do feminismo negro⁷ (COLLINS, 2017). Especialmente desde o século XX, as elaborações teóricas anarquistas são reatualizadas na relação com diferentes contextos de lutas em países centrais e periféricos, em lutas sindicais e anticoloniais, de movimentos do campo, indígenas, ecológicos e feministas, entre outros. As categorias raça, etnia, gênero e sexualidade ganham peso nas interpretações sobre as relações de dominação. Murray Bookchin (2020), anarquista estadunidense do século XX, que é referência nas lutas ecológicas, realiza uma abordagem com ênfase na hierarquia, mais do que na classe ou Estado. Bookchin (2020) define hierarquia como um sistema complexo de mando e obediência em que as elites gozam de variados graus de controle de seus subordinados, relações essas constituídas em sistemas culturais, tradicionais e psicológicos, para além dos econômicos e políticos. Assim, as hierarquias podem persistir em sociedades sem classes ou sem Estado, por exemplo. Utilizar a chave da hierarquia para compreender e combater interseccionalmente as múltiplas relações de dominação não implica em tirar importância de categorias como classe social e Estado. Pelo contrário, acreditamos que possibilita leituras mais complexas que auxiliam na luta por uma sociedade livre da opressão das classes dominantes e do Estado. A concepção de Bookchin sobre as dominações parte das bases epistemológicas da própria ecologia, mas também é elaborado em um contexto em que as lutas antirracistas e feministas ganham força nos anos 60, todas implicadas no imaginário contra-hegemônico da contracultura deste tempo.

Desde sua origem, anarquistas como Bakunin, Kropotkin e Reclus defendem que a produção do conhecimento científico deve ser democratizada entre as classes populares, seguindo os objetivos de emancipação social e rompendo a divisão entre

O anarquista do século XIX falava na dominação econômica, cuja principal forma é a exploração do trabalho, mas também na dominação nacional, entre estados e povos, dominação política do Estado, exercida entre governantes e governados e na dominação intelectual e moral, formalizada na desigualdade do conhecimento e pela dominação da Igreja. É nessa chave que existem concepções de classe social mais amplas do que a concepção marxista mais difundida. Em Bakunin, a relação de propriedade com os meios de produção é crucial para a definição das classes sociais, mas não é o único critério. Também o controle da administração forma uma classe social, a burocracia, e a capacidade de promover determinada compreensão de mundo, como a exercida pelo clero.

7 Collins (2017) lembra que as feministas negras dos EUA que ventilaram o conceito da interseccionalidade faziam parte de um movimento mais amplo de mulheres. Comunidades de latinas, indígenas, asiáticas atuavam junto das feministas afro-americanas na reivindicação da inter-relação de raça, classe, gênero e sexualidade.

trabalho manual e intelectual que faz com os cientistas ocupem um lugar privilegiado na sociedade, constituindo uma classe específica (BAKUNIN, 2001). Entendemos, como Malatesta, que o anarquismo não é resultado óbvio de uma elaboração científica sobre a sociedade, mas sim uma ideologia, corrente política construída por valores e anseios de cooperação e liberdade que toma corpo no anarquismo histórico. Acompanhamos Kropotkin (1903) quando este diz que o anarquismo emerge das práticas populares concretas, ao mesmo tempo em que é elaborado a partir de uma vivência e uma elaboração teóricas destas.

Anarquismo e cinema estabelecem relações importantes em diversas frentes. Discutir essa relação de uma perspectiva libertária implica em considerar a prática cinematográfica na materialidade de seu processo produtivo tanto quanto na materialidade das obras fílmicas. A proposta de emancipação integral do anarquismo ecoa em diferentes estratégias estéticas e técnicas do cinema. Isabelle Marinone (2009) delinea essas características ao traçar um panorama da relação entre anarquismo e cinema francês até o fim da segunda década do século XX. Algumas das experiências que constituem um campo de referência importante para o estudo do cinema de tendência libertária são, por exemplo, a da Cooperativa Cinema do Povo (1913-1914)⁸, que desenvolveu, na França, um sistema de financiamento coletivo e modelos autogestionários para a produção e distribuição dos filmes. Os 5 curtas-metragens completos que foram produzidos mostram narrativas de resistência e temas sociais presentes na vivência da classe trabalhadora de sua época e lugar, com o objetivo de despertar o público para as ideias de revolta e revolução social (MARINONE, 2009). Destes, três foram ao menos parcialmente recuperados (MUNDIM, 2019). O primeiro filme, *Les misères de l'aiguille* (As misérias da agulha), de 1914, apresenta

8 A Cooperativa Cinema do Povo (1913-1914) buscou subverter a lógica dominante do cinema em seus aspectos de obra e de meio de produção. Foi um modelo associativo e que a produtora e exibidora era distribuída em cotas para distintos associados (artistas, intelectuais e militantes anarquistas), com limitação de poder de voto e recursos divididos entre a ampliação das próprias atividades, financiamento de lutas sociais e distribuição de recursos para os próprios associados. Os filmes produzidos nos dois anos de atuação da cooperativa, um total de cinco curtas-metragens completos, são destinados aos operários, trazendo personagens trabalhadores em temas sociais. Em geral, histórias que denunciam a exploração capitalista e religiosa, e que apontam a auto-organização e revolta dos trabalhadores como a solução para superação das mazelas sociais, sugerindo a revolução social. O principal objetivo era concorrer com as grandes produtoras francesas, cujas produções tinham grande apelo junto do público operário e produziam imagens negativas e estereotipadas dos anarquistas e da revolta dos trabalhadores. A cooperativa utilizava a estrutura do grande estúdio Lux e busca utilizar de uma linguagem e estética comum às das grandes produções, com elenco e encenação atraentes e distribuição massiva, no que foi exitoso. O Cinema do Povo organizava sessões em sedes de associações e sindicatos, e exibia filmes dentro de conferências de trabalhadores, praticando um cineclubismo operário original.

o drama de Louise, trabalhadora da costura que resiste ao assédio sexual de seu patrão e enfrenta dificuldades financeiras com seu marido e uma criança. Ao receber a notícia de que seu marido falecera, ela cai em desespero e retira a corda do varal no cômodo onde vive. Ela se amarra à criança da qual é mãe e se prepara para o suicídio em um rio, quando é abordada por um trabalhador junto de seu filho. Os dois impedem Louise de consumir seu ato e a levam, com resistência da mesma, para o sindicato "L'Entraide" (Apoio Mútuo). A organização libertária das mulheres trabalhadoras é apresentada como solução para realidade de exploração econômica e da dominação de gênero.

Figura 1 - Louise se prepara para jogar-se no rio com a criança; Louise a criança são levadas para o sindicato "L'Entraide" (Apoio Mútuo)



Fonte: *LES MISÈRES de l'aiguille (As misérias da agulha)*. Direção: Raphaël Clamour. Paris: Cooperativa Cinema do Povo, 1914.

A breve experiência da Cooperativa Cinema do Povo foi interrompida pela emergência da I Guerra Mundial. Seu curto, mas original exercício a coloca como pioneira na elaboração de um cinema militante e autogestionário na França, abrindo caminho e construindo um exemplo de experiência possível para diversas outras práticas posteriores (MARINONE, 2009). A autora (ibidem, 2009) acompanha a tendência libertária do cinema francês por diversas experiências educativas, com ênfase em práticas cineclubistas em bairros de trabalhadores e espaços sindicais⁹. Dife-

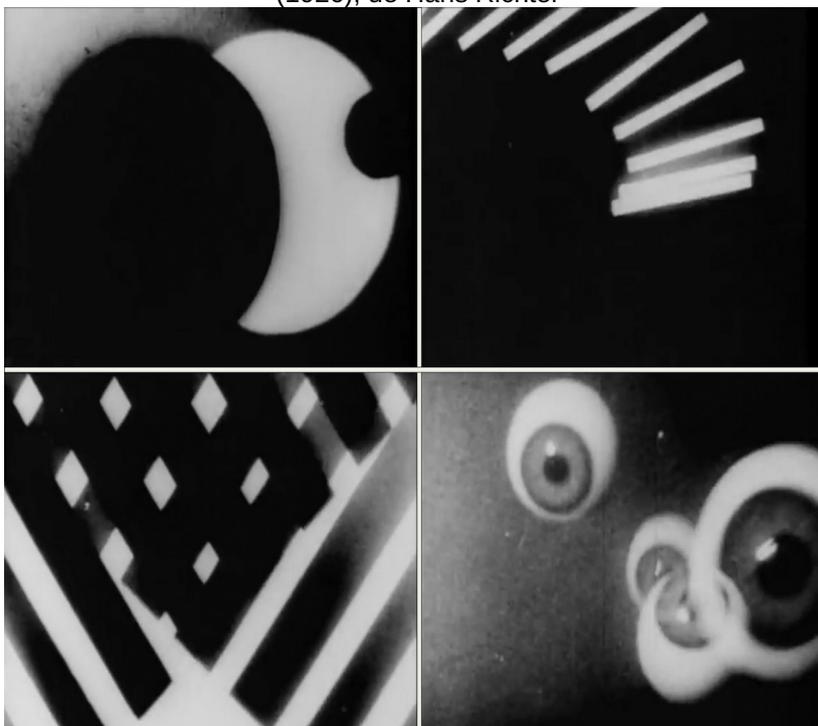
⁹ Remanescente do Cinema do Povo, Gustave Cauvin, foi um dos pioneiros na prática educativa do cinema. O perseguido militante anarquista era um adepto das concepções pedagógicas libertárias e defensor de Francisco Ferrer. Foi precursor em elaborar uma concepção teórica e prática dos usos educativos e lúdicos do cinema, o cinema social, visando a transformação revolucionária da sociedade. Realizou uma prática sistemática de exibições de filmes em bairros da classe trabalhadora visando debater questões sociais após suas sessões, projeto que passou a ser

rente do cinema libertário mais próximo às ideias de “arte social”, artistas como Hans Richter e outros vinculados às ideias libertárias associam experimentação estética¹⁰ com novas formas de consciência. A ruptura com a narrativa e as formas convencionais é vista como um combate contra os valores estabelecidos, hierárquicos e autoritários.

chamado de Cinema Educador. Sua prática cineclubista se estendeu da década de 10 até a de 50, e foi paulatinamente incorporada em políticas regionais do governo francês. Assim, a conjunção entre cinema e uma pedagogia para a emancipação integral de orientação libertária foi influente no uso do cinema em políticas públicas educacionistas, porém às caras custas da radicalidade do projeto original (MARINONE, 2009).

- 10 Um exemplo da influência do anarquismo nas vanguardas estéticas é a atuação de Hans Richter, que assumia posições do bloco libertário antimilitarista frente ao complicado posicionamento de apoio à participação na I Guerra por anarquistas como Kropotkin e Jean Grave. Richter pensa a experimentação artística como forma de educação política que cria novos processos de consciência. Foi um expoente do movimento Dada, e sua obra busca na ruptura violenta das convenções formais e narrativas um caminho para o desprezo das normas hierárquicas e reacionárias. Tratava-se de uma postura propagandista por outra cultura, de revolta contra os valores estabelecidos através da construção de universos lúdicos e oníricos. Essa postura, que ganha fôlego nos anos 20, representaria uma ruptura de paradigma em relação à arte social, até então perspectiva hegemônica no campo anarquista, abrindo caminhos para experimentações estéticas libertárias que apostam na emancipação da consciência. Entre os dadaístas que se aproximavam das teorias libertárias na década de 20 está Man Ray, que se relacionou com essas ideias na *Férrer Modern School* de Nova York, logo indo para Paris. Sua obra é considerada síntese entre as ideias do movimento dadaísta e surrealista. O surrealismo, que surge das mesmas concepções libertárias do dadaísmo, passa a ter mais proximidade com o marxismo, e segundo Georges Ribemont Dessaignes, citado por Marinone (2009, p. 108-109), ambos se voltam contra os valores estabelecidos. Mas uma diferença relevante é que o surrealismo, para combater esses valores, reconhece a solidez das instituições estabelecidas, em um movimento perigoso que é também sua maior contradição. Exemplo disso é que dadaístas não se levam a sério, enquanto os surrealistas rapidamente veem a si mesmos como novas autoridades da arte (MARINONE, 2009). Fortalecem, assim, a ideia de separação de artista e público como entes distintos e o mito de artista como gênio que cria no marco de uma radical liberdade individual, cindida dos processos sociais. Em comum, filmes dadaístas e surrealistas do período advogam contra a narração e o roteiro, utilizando da dimensão plástica como valor maior das obras na construção de atmosferas oníricas e irracionais. Compreendem que as mudanças subjetivas acarretam em mudanças sociais, porém sua limitação em relação às posições anarquistas está justamente em não avançar para outras dimensões da emancipação integral pleiteada pela ideologia.

Figura 2 - 4 diferentes frames do filme experimental *Filmstudies* (1926), de Hans Richter



Fonte: *FILMSTUDIES*. Direção: Hans Richter, 1926.

É no final da década de 20 que ocorre uma maior conjunção entre poesia e narrativa, em filmes como *Zero de Conduta* (1933) e *O Atalante* (1934), ambos dirigidos por Jean Vigo¹¹ e *A nós a liberdade* (1932), dirigidos por René Clair e Albert Valentin. O panorama que a autora (ibidem, 2009) apresenta nos possibilita compreender como traços do cinema de tendência libertária: a autogestão da produção e distribuição, o combate ao caráter alienante da produção industrial de massas, as práticas pedagógicas e cineclubistas, representações emancipatórias, a experimentação

11 No panorama apresentado por Marinone (2009), o no realismo poético de Jean Vigo é onde algumas das posições da arte social e da experimentação formal libertárias aparecem conjugadas com maior maturidade. Filho de Emily Cleo e Miguel Almercyda, militantes anarquistas de larga trajetória, o cineasta cunhou sua concepção de cinema social na prática cineclubista. Seus filmes constroem atmosferas oníricas e maravilhosas dentro de um regime de representação realista e narrativo. Em *O Atalante* (1934), o roteiro que narra a crise no relacionamento de Jean e Juliette, jovens recém-casados que vivem em uma embarcação junto do marinheiro Jules, é transformado em uma obra que questiona as possibilidades de existência do amor sem liberdade. O filme apresenta imagens contraditórias da modernização parisiense, onde promessas de abundância e prazer convivem com situações de miséria e violência. Vigo utiliza atores conhecidos e uma história cuja trama central ronda o casal heterossexual, junto de um lirismo que emana fortes potencialidades estéticas cinema. Assim, Vigo nutre-se das estratégias surrealistas e distancia-se dos regimes abstratos e não-narrativos. A representação naturalista das mazelas sociais da sociedade contrasta com o registro maravilhoso da experiência cultural urbana e apresenta aspectos positivos dos encontros culturais propiciados pela modernização.

formal e, de maneira generalizada, a preocupação com novos processos de consciência.

Figura 3 - Juliette e Jules em O Atalante, de Jean Vigo



Fonte: L' ATALANT (O atalante). Direção: Jean Vigo, 1934.

A variedade de processos elencados nos permite refletir sobre a potencial abrangência de práticas cinematográficas autogestionárias. Ao definir sua concepção de cinema anarquista, Jun (2010) abre questionamentos que passam pela forma dos filmes, as modalidades de trabalho e a própria produção dos conjuntos sociotécnicos necessários à produção fílmica. A definição de cinema anarquista do autor envolve a não-separação entre audiência e artistas, a democratização e autogestão do processo produtivo e de circulação, o caráter educativo da arte, as inovações formais que buscam novas sensibilidades e percursos cognitivos, e, com ênfase, a liberação do cinema de qualquer subjugação à propaganda política. A contribuição de Jun é importante porque sublinha a necessidade de autogestão dos meios de produção cinematográficos e problematiza a incorporação das vanguardas estéticas à cultura dominante. Sua ênfase em estudar o cinema enquanto instituição artística e também econômico-social alerta para o poder dos grandes conglomerados da indústria cultural em neutralizar potencialidades libertárias das vanguardas. Sua abordagem que inter-relaciona a produção dos filmes com a produção dos sujeitos espectadores também aponta para a importância da recepção dos filmes em uma análise libertária (JUN, 2010).

As discussões que emergem da relação entre anarquismo e cinema nos auxiliam a refletir as possibilidades e limites de estratégias cinematográficas contempo-

râneas. No Brasil, as movimentações dos setores artísticos garantiram maiores recursos públicos para a produção cinematográfica nos últimos anos. A distribuição segue sendo o maior gargalo dessa produção, que em sua maioria não se trata de obras críticas ou de invenção. Pouco se investiu em educação para a formação de público. A discussão entre experimentação autoral e contato com o público, importante no Cinema Novo (RAMOS, 1987), permanece um polo de tensões. Em geral, produções oriundas de periferias ou de grupos subalternizados tendem a ter dificuldades com os públicos de seus “locais de origem” mesmo quando não rompem com as normas convencionais. Quando se trata de filmes considerados de vanguarda, a restrição a pequenos círculos acadêmicos ou de crítica é quase certa. A presença massiva dos produtos da indústria cultural hollywoodiana é, e em poucos momentos, desafiada apenas pela produção audiovisual nacional vinculada à Rede Globo.

Ainda assim, práticas coletivas horizontais e estéticas audiovisuais instigantes surgem em locais como periferias urbanas, comunidades indígenas, coletivos negros, associações estudantis e muitos outros. Às vezes conseguindo acessar editais de baixo orçamento e às vezes quase sem recursos, algumas das práticas associadas ao cinema libertário são atualizadas.

Entre o fim do século XIX e início do século XX, a tradição organizacionista do anarquismo junto aos movimentos de trabalhadores colaborou na construção de ricos universos culturais. No Brasil, implementaram eventos socioculturais como festas, peças de teatro e clubes de leitura, além de cursos, palestras e debates científicos, profissionais e políticos dos mais variados temas. Criaram bibliotecas, centros de cultura, e uma imensa produção de revistas e jornais (MARTINS, 2014).

Compreendemos, aqui cultura, como modo de vida: algo vivido e praticado que abrange os princípios de organização da vida social e, ao mesmo tempo, é força produtiva na sociedade (CEVASCO, 2003). Ao pensar cultura e poder, na teoria do materialismo cultural, Raymond Williams (2005) atenta para a ideia de hegemonia. Para o autor, é o que melhor capta o sentido de totalidade daquilo no qual a consciência da sociedade está imersa: um conjunto de significados e valores vividos como práticas, que se confirmam a si mesmos e são experienciados como o sentido da realidade. A cultura dominante se mantém por meio de processos de incorporação e de tradição seletiva. Alguns valores são escolhidos em detrimento de outros e, mais do que isso, diluídos ou reinterpretados para não contradizer elementos da cultura dominante. Além da cultura dominante, existem as culturas alternativas e de oposi-

ção. As primeiras podem, e frequentemente o são, acomodadas e toleradas dentro de uma cultura dominante. Já o que é de oposição em um sentido verdadeiro engloba práticas, experiências, significados e valores que não são parte da cultura dominante efetiva. A linha entre alternativo epositor é muitas vezes tênue, e varia historicamente. Já as categorias do residual e do emergente são úteis para captar, no estudo da cultura, os movimentos e tendências da sociedade: o residual diz respeito àquilo que não faz mais sentido na cultura dominante, mas é praticado e vivido sob as bases de resíduos de uma formação social anterior. O emergente corresponde ao novo que continuamente emerge nas práticas, experiências e valores, porém é rapidamente alvo de tentativas de incorporação. Por isso é fundamental diferenciar o residual incorporado do não-incorporado, e, igualmente, o emergente incorporado do emergente não-incorporado. Nesse processo, busca-se enxergar, no presente, significados e valores que podem anunciar tendências emancipatórias ou reacionárias no movimento da sociedade. Por fim, é um pressuposto do materialismo cultural que arte e sociedade devem ser estudadas em conjunto: obras de arte devem ser consideradas como objeto e como prática, nunca como algo deslocado de seu contexto de produção (WILLIAMS, 2005).

Embora o aporte do materialismo cultural seja importante para nosso estudo, entendemos não dá conta das relações de dominação colonial, estruturadas na ideia hierarquia racial, seja velada ou abertamente. Autoras latino-americanas como Silvia Rivera Cusicanqui (2010) tecem análises que revelam as estratégias econômicas e mecanismos materiais que operam através dos discursos, relacionando práticas culturais com processos de colonização e descolonização.

2.2 TECNOLOGIA E AUTOGESTÃO: ADEQUAÇÃO SOCIOTÉCNICA

A ideia de adequação sociotécnica expressa a visão de que as tecnologias são processos de construção social e políticas. Portanto, devem ser operacionalizadas nas condições dadas por um ambiente e sujeitos específicos, e nunca apartadas dos processos sociais. Essa concepção de adequação sociotécnica emerge da trajetória de reflexão do campo Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS) na América Lati-

na. Embora as reflexões do campo sejam mais antigas em nosso continente, a designação CTS emerge em meados do final da década 60 e início de 70, na Europa e nos Estados Unidos, em um contexto de contestação da interpretação hegemônica de ciência e tecnologia que teve um de seus momentos altos no período do pós-guerra. De concepção essencialista e ancoragem filosófica positivista, essa concepção pressupõe um modelo de desenvolvimento linear, em que mais ciência e mais tecnologia trazem mais riqueza e mais bem-estar social¹². Nesta visão, a ciência e a tecnologia são neutras e devem perseguir fins que são próprios do seu desenvolvimento, sendo a comunidade científica um ente separado da sociedade que deve manter-se distante de ideologias e valores políticos, operando com objetividade. São defendidos os princípios de independência da instituição científica frente à sociedade, com sistemas de avaliação por pares para garantir a aplicação correta do método científico, a gestão dos recursos pelos próprios cientistas e projeção de longo prazo de pesquisa. Garantidos esses critérios, o desenvolvimento da ciência e da tecnologia levariam ao progresso da sociedade em um voo sem fim (BAZZO, LINSINGEN, PEREIRA, 2003).

Essa concepção triunfalista logo encontrou resistência. Nas décadas de 60 e 70, com destaque para o ano de 1968, foram feitas duras críticas aos desdobramentos desta política, como seu uso militar e os inúmeros desastres ambientais e acidentes fatais. Foi a época do terror da Guerra do Vietnã, da denúncia do impacto ambiental de pesticidas e de diversos desastres ambientais e humanos relacionados à mineração e insumos nucleares. Tratou-se, também, de um tempo de contestação e emergência de variados movimentos sociais e ecológicos. É no bojo desses movimentos sociais que o campo CTS emerge no contexto acadêmico estadunidense e europeu. De caráter interdisciplinar, o campo CTS compreende ciência e tecnologia como processos ou produtos inerentemente sociais. São duramente criticadas tanto as ideias de neutralidade da ciência e da tecnologia, como de determinismo tecnológico. Promove-se uma visão socialmente contextualizada, compreendendo que elementos não-epistêmicos e não-técnicos desempenham papel decisivo na gênese e na consolidação das ideias científicas e dos artefatos tecnológicos (BAZZO, LINSINGEN, PEREIRA, 2003). Podemos perceber que a abordagem socialmente contextualizada da tecnologia é semelhante à compreensão de cultura apresentada anterior-

¹² Um importante documento da época que sistematiza e difunde essa visão é o texto *Science: the endless frontier*, de Vannevar Bush [1945], que guiou a política tecnológica estadunidense e foi repetida pelos países industrializados ocidentais.

mente. Lembramos que nenhum conhecimento deixa de ser permeado por valores e aspirações que são também políticos.

Em sua visão mais leiga, o determinismo tecnológico é a ideia que a tecnologia se desenvolve como resultado de sua dinâmica interna, e então, livre de outras influências, molda a sociedade de acordo com seus próprios padrões. (WINNER, 1986). Assim, a depender dos valores de quem faz a leitura o determinismo permite uma concepção triunfalista, de que a tecnologia construirá uma sociedade de bem-estar generalizado, ou fatalista, em que sociedade e meio-ambiente estarão sucumbidos frente à grandiosidade das técnicas¹³. Para nós, é importante compreender que a ideia de progresso técnico como um bonde que corre em trilhos determinados, avançando rumo à graus cada vez mais avançados, é uma compreensão que sustenta os processos de modernização conservadora e coloniais, assentados em uma imagem utópica, para alguns grupos, e distópica, para outros, de que os povos colonizados “evoluirão” para um modelo civilizatório aos moldes dos países centrais, regidos por uma imagem convencional de Ocidente.

Ainda assim, compreender como apenas a sociedade molda a tecnologia não basta. Como aponta Winner (1986), é importante estudar as tecnologias em si, pois algumas delas são identificadas como fenômenos políticos por si próprias. Alguns artefatos são inerentemente políticos pois não existe a possibilidade do mesmo sistema ou dispositivo ser situado ou construído de maneira distinta. As tecnologias desse tipo sempre se ligam a formas específicas de organização do poder e autoridade. Os casos da bomba atômica e da reciclagem de plutônio são exemplos emblemáticos nesse sentido, pois pedem, no primeiro, o estabelecimento de uma elite tecnocrata militar altamente hierarquizada. No caso da reciclagem de plutônio, a possibilidade do material ser roubado leva à necessidade de um robusto sistema de vigilância centralizado e à supressão de liberdades individuais e coletivas.

Os processos de desconstrução das tecnologias convencionais e reconstrução de novas tecnologias é discutido no marco da adequação sociotécnica. Dagnino (2009) concorda que a autogestão é a forma de produção em que pode haver a democratização mais radical do processo técnico, mas alerta que apenas a coletivização dos meios de produção e as formas autogestionárias de produção,

¹³ Uma importante contribuição dos estudos CTS é apontar como as tecnologias são moldadas pela sociedade. Na Teoria da determinação social da tecnologia, por exemplo, olha-se para seu desenvolvimento social, emprego e uso (WINNER, 1986). De maneira similar, Raymond Williams, ao criticar o determinismo tecnológico, propõe retomar a intenção contida no processo de pesquisa e desenvolvimento das tecnologias (WILLIAMS, 2016).

circulação e consumo não são suficientes para fins solidários, ou, como queremos, libertários. Pois o uso e apropriação da tecnologia convencional, engendrada nas relações sociais capitalistas, não podem ser utilizadas para esses fins. O autor (ibidem, 2009) defende a Adequação Sociotécnica como prática necessária para a tecnociência ser adequada aos interesses políticos dos que chama de grupos sociais relevantes, que, para nós são os grupos que constituem as classes oprimidas. A adequação sociotécnica consiste em uma desconstrução e re-projetamento da tecnologia convencional aos requisitos e finalidades de um determinado grupo. No projeto libertário de transformação social, a adequação sociotécnica aponta para a radical transformação e coletivização dos meios de produção, com participação direta dos sujeitos populares na produção tecnológica.

2.3 ANTICOLONIALISMO LIBERTÁRIO

Para o indiano Partha Chaterjee (2004) a ideia de universalização da razão na modernidade universal defendida pelos filósofos iluministas sempre foi vista com desconfiança pelos povos colonizados. Já em Kant, a afirmação da modernidade como divisão entre espaço público e privado, onde há plena liberdade no primeiro e restrições no segundo, já tem incrustada a ideia de hierarquização de saberes via a instituição da autoridade dos especialistas, para quem caberia o direito ao discurso. Caminho para a hierarquia de saberes, epistemicídio, apropriação de conhecimentos de trabalhadores, separação do trabalho intelectual e manual para a burguesia controlar os processos de produção. Nossa modernidade está em utilizar dos instrumentos possibilitados por essa modernidade - a razão, para decidir como produzir o mundo e nós mesmos de maneira mais adequada às nossas próprias necessidades, com valorização dos conhecimentos ancestrais e produção de novas tecnologias. Assim, para anarquistas (JUN, 2010) e povos colonizados (CHATERJEE, 2004) as visões sobre a modernidade sempre foram ambivalentes. Como a modernidade sempre foi entrelaçada com o colonialismo, nunca pudemos acreditar que houvesse um domínio da livre expressão desvinculado das ideias de raça, que nos coloca como consumidores da modernidade universal, nunca como produtores. Por isso a im-

portância de nos afastarmos da ideia de modernidade universal para buscar um espaço em que possamos ser produtores de nossa própria modernidade. É nesse contexto que emerge a reivindicação de ciências alternativas, construídas com saberes ancestrais. As propostas de uma modernidade diferente surgiram no campo das artes e da cultura mas também no das ciências (CHATERJEE, 2004).

Uma perspectiva anarquista da descolonização possui compreensões de libertação mais abrangentes do que o paradigma de construção nacional, considerado motor da emancipação no ideário desenvolvimentista de esquerda do final dos anos 50 e início dos anos 60, no Brasil. Maia Ramnath (2011) aborda as relações entre anarquismo e anticolonialismo ao estudar os movimentos de libertação Indianos. Uma das principais diferenças entre o anarquismo e outras correntes de esquerda é também uma de suas principais afinidades com o movimento anticolonial: a identificação do Estado como o inimigo a ser combatido, também nas formações culturais e ideológicas que garantem sua legitimidade. Segundo Ramnath (2011):

Finalmente, práticas culturais, linguagem, educação e vida cotidiana no contexto colonial constituíram uma importante dimensão da opressão e, portanto, um campo importante na qual a resistência jogou. Aqui não havia dúvida de base e superestrutura. A colonização funcionou em múltiplos níveis, através de várias modalidades interligadas de hard e soft power, do estrutural ao psicológico. Economicamente, era acumulação por expropriação; politicamente, era o controle autoritário do Estado; militarmente isso era ocupação e contra-insurgência; ideologicamente isso foi a hegemonia cultural deixando sua marca através do retreinamento linguístico e da violência epistêmica. Esforçar-se pela total descolonização significaria trabalhar em todos esses níveis para além de (mas não em vez de) combater o capitalismo e o Estado, sem reduzir a luta ao plano material ou ao ideológico/discursivo (RAMNATH, 2011, p. 27, tradução nossa).

Na lógica nacionalista, para um povo ser reconhecido como detentor de liberdade e direitos este deve ser constituído como uma nação manifestada em um Estado. Estabelece-se uma narrativa teleológica em que o movimento pré-colonial, colonial e pós-colonial é entendido como a passagem da pureza primordial para a escravidão injusta e a redenção triunfante, materializada na junção entre nação (espírito)

e Estado (físico). A crítica ao nacionalismo não significa uma desvalorização das identidades étnicas e culturais, e, pelo contrário, entende-se que estas são elementos chave em políticas de afirmação da existência e de demanda por reconhecimento que visam barrar as violências materiais e simbólicas do colonialismo. A questão está em não entender tradições como traços fixos e essenciais, já que “nenhuma cultura é tão homogênea ou estática como as tradições inventadas do nacionalismo” (RAMNATH, 2011, p. 21). Assim, é necessário acolher o direito de redefinir as práticas de sua própria cultura ao longo do tempo, em diálogo com as influências externas e internas. A descolonização da cultura não se trata do retorno a um momento perdido, mas do restabelecimento da autonomia, suprimida pela dominação colonial, de construir sua história em seus próprios termos (RAMNATH, 2011).

Ainda que a modernidade histórica coincida com a colonização e não seja possível separá-las em termos de experiência, ambas não são consideradas por nós como termos intercambiáveis. Esta concepção é distinta da compartilhada pela crítica decolonial latino-americana, aglutinada na órbita do Grupo Modernidade-Colonialidade, que identifica a modernidade como um bloco inseparável da colonialidade, esta última compreendida como matriz de poder que perdura e persiste após o fim do colonialismo formal (QUIJANO, 2005). O que distingue o colonialismo de outros modos coercitivos de modernização é a persistência do racismo em qualquer uma de suas formas, sejam elas científicas, biologicistas, religiosas, morais ou culturais (RAMNATH, 2011). Embora o conceito de colonialidade seja importante por sublinhar a permanência e atualização de formações residuais do colonialismo nas sociedades formalmente emancipadas, Silvia Rivera Cusicanqui (2010) relembra a elaboração mais antiga, de Gonzales Casanova (2009), sobre o colonialismo interno como um instrumento analítico para a compreensão destes processos.

Gonzales Casanova (2009) desenvolve o conceito de colonialismo interno para tratar da estrutura da dominação e da exploração entre grupos culturais distintos vivendo sob um mesmo marco político. Esses grupos são geralmente separados por marcadores étnicos ou raciais e frequentemente vivem sob o domínio de um mesmo Estado-nação. Trata-se de uma categoria que se dá no terreno econômico, político, social e cultural, e se refere às desigualdades que, inter-relacionadas, não são contempladas em categorias como cidade-campo e classes sociais por assentarem-se em diferenças de civilização. A estrutura colonial é ligada às formas de exploração combinadas, simultâneas e não sucessivas, e se mantém em períodos de longa du-

ração (GONZALES CASANOVA, 2009). O autor (ibidem, 2007) reforça que o colonialismo interno é um fenômeno emergente no desenvolvimento do capitalismo e que está intimamente ligado à luta de classes. Ele critica as concepções de colonialismo interno que isolam a categoria e têm como horizonte apenas a conquista de direitos de minorias étnicas, perdendo de vista a luta por regimes autônomos (GONZALES CASANOVA, 2007).

As vantagens da proposição de Gonzales Casanova são o entendimento do colonialismo como categoria complexa, em constante reestruturação e inter-relacionada em suas dimensões intra (internas), internacionais e transnacionais. Não se observa o colonialismo como um traço contínuo que permanece desde a invasão colonial, mas sim como estrutura de relações sempre atualizada e integrada ao capitalismo. Assim, podemos compreender na contemporaneidade um novo colonialismo em redefinição a partir do deslocamento das categorias da acumulação no capitalismo global. Existe um cuidado em não propor neologismos que podem deslocar o debate teórico da tradição de luta moderna anticolonial, facilitando uma mirada integradora das lutas anticoloniais e anticapitalistas. Afinal, é o capitalismo que coloniza. Nesse movimento, mantém-se uma centralidade nas lutas e não na elaboração teórica. É uma elaboração pensada a partir do estudo de condições concretas de classes exploradas e grupos raciais e etnicamente minoritários no México, com ênfase na observação das lutas em curso e o que estas tendências desvelam. Atualmente, o autor (GONZALES CASANOVA, 2007) elabora revisão recente do conceito frente ao atual estágio do capitalismo tardio, da integração dos complexos militares-empresariais, do paradigma de guerra permanente dos EUA, e de guerras internas em tantos países como o Brasil.

Podemos observar diferentes modalidades de colonialismo interno na formação brasileira ao debruçar-nos sobre os paradigmas raciais hegemônicos, promovidos pelas elites. No fim do século XIX, é consolidada uma ideia de modernização nacional profundamente vinculada às teorias científicas de hierarquia racial que posicionam o homem branco como superior e agente do progresso civilizacional¹⁴.

14 Após a independência, em 1822, e principalmente durante o reinado de Dom Pedro II (1831-1888), pesquisadores europeus realizaram expedições científicas em território brasileiro, com o intuito de inserir o país no cenário científico internacional. Muitos desses cientistas eram adeptos de concepções teóricas que relacionam a mistura de raças à degeneração social e impossibilidade de progresso, introduzindo no Brasil as ideias do racismo científico. Já na década de 1870, o fim da escravização das populações negras era anunciado com a implementação da Lei do Ventre Livre. Ainda que sem um projeto político claro, esboços para a construção de uma nova nação que fugisse das amarras do império emergem em meio a uma percepção geral de novidade. Pareciam

Com a abolição da escravidão e o advento da república, inicia-se um período de maior circulação das ideias liberais de liberdade e igualdade. Esse contexto leva à necessidade de novas justificativas para a manutenção das hierarquias sociais na sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, o processo de tornar a ciência mais presente tem na influência cada vez maior dos médicos uma importante expressão. O ideal de república e o ímpeto pela modernização levam à necessidade de constituir um povo homogêneo e tipicamente brasileiro, e os ideais de branqueamento circulam ao lado da necessidade de erradicar as muitas epidemias e doenças. O projeto de nação passa a considerar a constituição de um povo saudável, limpo e branco, características vistas como relacionadas. Assim, a eugenia surge no Brasil no início do século XX, ao lado de correntes higienistas e sanitaristas (DIWAN, 2007).

A produção teórica da eugenia no Brasil nutre-se de sua constituição enquanto ciência no exterior, particularmente na Inglaterra e nos Estados Unidos, mas com uma marca própria e original. As teorias do racismo científico europeu que adentraram o país na década de 70 do século XIX deixaram um legado fundamental para as ideias sobre raça que persistiram hegemônicas no Brasil até meados da década de 30 do século seguinte: miscigenação racial leva à degeneração social. Também foi importante o pensamento positivista, que identifica a degeneração como obstáculo ao progresso, algo que pode ser extirpado mediante operação técnica. A eugenia contou com a participação ativa e organizada de importantes intelectuais, juristas e políticos brasileiros e foi constituída como campo do saber que propunha intervenções políticas na realidade brasileira na defesa de medidas como a regulamentação de casamentos, controle de natalidade através da esterilização e controle de imigração. Realizava uma interpretação racial dos problemas nacionais, identificando o atraso frente ao progresso da modernidade, a miséria, as muitas epidemias e o que era visto por essas elites como delitos morais como relacionados às condições raciais de negros, indígenas e mestiços. As políticas propostas visavam o embranquecimento da população brasileira, sendo a condição de branco associada às ideias de

novos os modelos políticos, as críticas à religião, o controle do trabalho, a literatura e as teorias científicas. Ao mesmo tempo, uma intelectualidade nacional que já incorporava princípios liberais em seu discurso passou a absorver e interpretar, nessa década, ideias de evolucionismo social. Essa concepção se baseia na crença de que existem culturas primitivas e civilizadas - situando as primeiras em um lugar de passado, como anteriores, e as civilizadas no presente - e é fortemente ancorada em teorias de hierarquização biológica das raças. Na medida que essa elite incorpora uma ideia de progresso e o desejo de uma nação que caminhe rumo ao novo, as causas do atraso brasileiro frente aos países centrais passa a ser identificado com as populações negras e indígenas, que são tornadas objeto de ciência. E, pela ciência, são produzidas diferenças e legitimadas desigualdades (SCHWARCZ, 1993, p. 27-28).

beleza, limpeza e saúde. É no final da segunda década do século XX e logo após a consolidação do higienismo, que a eugenia firma-se também na esfera pública. Renato Kehl, uma das figuras mais ativas do movimento eugênico, passa atuar diretamente no governo Vargas na elaboração de políticas migratórias. O compromisso formal de Estado com a eugenia só cessaria no contexto da Segunda Guerra Mundial, com a adesão do Brasil ao bloco dos Aliados em 1942, e esse campo do saber passou a ser rejeitado e percebido com ojeriza somente após a publicização dos feitos mais cruéis dos nazistas na ocasião de sua derrota. Desde então, a eugenia que outrora entusiasmava setores tão amplos das elites brasileiras caiu no esquecimento, e o estigma racista e reacionário deixado para a figura de Renato Kehl não é devidamente compartilhado com outros setores da classe dominante que o sustentaram (DIWAN, 2007).

Emerge um trato mais fino para a questão racial do que o racismo científico ancorado na biologia, que perde espaço no mundo científico. É nessa chave que podemos entender como, a partir da década de 30 sob governo Vargas, a figura do mestiço é alçada como imagem da identidade nacional em um processo de “desafricanização”, como pontua Schwarcz (2012). Essa resposta para o que era visto como problema da identidade nacional promove uma seleção de elementos culturais disponíveis, descontextualizando-os. A ideia da miscigenação como diferença nacional que distingue o Brasil de outras nações, representação necessária para o processo de modernização conservadora do período, tem forte ancoragem nas figuras exotizadas da mulata e do malandro e operou retirando da criminalização e por vezes incentivando oficialmente uma série de expressões culturais negras, buscando torná-las palatáveis. Essa passagem faz com que, o critério ainda sendo fenotípico, haja uma acentuação maior na prática cultural do que na biologia para a produção da raça. Ao mesmo tempo, descola-se a negritude da mestiçagem, que ganha contornos autônomos. As referências são descontextualizadas para serem embranquecidas, e embranquecidas para que possam ser consumidas. A mistura racial foi enaltecida como traço elementar da identidade brasileira em uma chave interpretativa que argumenta contra a existência do racismo no Brasil. Maior exemplo dessa construção ideológica, o termo *democracia racial* foi cunhado pelo antropólogo branco Gilberto Freyre, e desmistificado, entre outros, por Abdias do Nascimento (1978), que desconstrói várias das falsas assertivas que sustentam o mito da inexistência de racismo no Brasil.

Buscando operar o conceito de colonialismo interno na formação racial e nacional brasileira, compreendemos a população afro descendente e indígena como povo negro e povos indígenas, entidades que não são estáticas, homogêneas, e não implicam em sujeitar pessoas e coletivos à uma entidade abstrata, mas coletividades que compartilham de elementos comuns em sua trajetória histórica e civilizatória. E, o que é decisivo, demandam autonomia para tecer os fios de sua história. As lutas dos povos promovem uma múltipla irrupção de passados não digeridos e não digeríveis, que desconcertam a ideia de homogeneização e hibridação (CUSICANQUI, 2018) contida na figura fabricada da mestiçagem colonial como rosto da nação brasileira. Assim, no processo de modernização são constituídas atualizações do colonialismo interno na eugenia que elabora uma ideia científica de raça e na tendência da democracia racial que disfarça o racismo na incorporação homogeneizante, suprimindo o sentido político da cultura dos povos.

Assim, podemos entender as periferias urbanas brasileiras, territórios majoritariamente negros, como resultado do colonialismo interno constitutivo da modernização capitalista nas grandes cidades brasileiras. Formados nos processos de expulsão de trabalhadores das regiões centrais e da chegada de fluxos migratórios de regiões prejudicadas pelas mazelas do desenvolvimento, com modos de vida significativamente distintos dos do centro. São territórios diversos, mas em geral perseguidos pela violência do Estado, onde pessoas negras e indígenas resistem às políticas de genocídio, encarceramento, e à criminalização de suas práticas culturais.¹⁵

Algumas desvantagens da abordagem de Gonzales Casanova (2007) para uma crítica anticolonial e libertária desde o Brasil é de que, assim como Quijano (2005), o autor coloca ênfase no Estado-Nação enquanto marco da luta anticolonial. Este é identificado como agente de colonialismo interno, mas potencialmente emancipador. Além disso, o autor possui um olhar muito voltado para a América Central e as relações de colonialismo interno destas sociedades, com povos indígenas que possuem línguas e práticas culturais distintas com nitidez das praticadas pela maioria nacional. A categoria demanda ser repensada no estudo de realidades como a do Brasil em que o povo negro é maior parte da população e cujas línguas e culturas o colonialismo interno operou uma integração que em muitas localidades pulverizou e

¹⁵ O autor deste texto é um homem cis, trabalhador e branco, que na sociedade brasileira não sofre a violência do racismo e do colonialismo interno mas se entende como fruto das políticas de embranquecimento e se posiciona politicamente junto à luta dos povos por emancipação.

borrou fronteiras. Nesse sentido, é valiosa a concepção de Lélia Gonzales (1984) sobre o pretuguês e o lugar da cultura negra no inconsciente brasileiro.

Silvia Rivera Cusicanqui é uma pesquisadora da Bolívia, de ascendência Aymara, que utiliza a ideia de colonialismo interno de maneira mais ampla. Ela entende que o colonialismo interno não afeta apenas pessoas indígenas ou negras, por exemplo, mas trata-se de uma estrutura, um *ethos* e uma cultura (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 25), que está internalizado em cada subjetividade (RIVERA CUSICANQUI, 2014). Articulando pensamento aymara e a tradição anarquista, ela não crê em possibilidades de descolonização promovidas pelo Estado, que rejeita a pluralidade e as alteridades para se manter racional e secular. Como oposição à política de Estado de implantar a mestiçagem como embranquecimento, ela propõe a noção de “identidade *ch’ixi*”: uma identidade manchada por outra (RIVERA CUSICANQUI, 2014). A palavra *ch’ixi*, entre as muitas conotações que tem no aymara, diz respeito à uma cor resultante da justaposição, com pequenos pontos ou manchas, de duas cores opostas como o branco e o negro. É um cinza marmorizado, resultante da mescla do branco e do negro, que se confundem na percepção sem mesclarem-se inteiramente. A noção *ch’ixi*, obedece à ideia aymara de algo que é e não é ao mesmo tempo: a lógica do terceiro incluído. Assim, permite enxergar que o mundo indígena se conjuga com seu oposto, sem nunca mesclar-se com ele (RIVERA CUSICANQUI, 2010). E é nesta mancha que mora a potência da descolonização, pois a relação colonial não promove hibridações, que resultam em fusões ou sínteses. Para Cusicanqui, a ideia de hibridação legitima o processo de mestiçagem como um movimento que supera contradições e apazigua diferenças, tendendo à quietude, quando na verdade as identidades antagônicas estão justapostas e não se fundem entre si. A autora critica o multiculturalismo que pretende reconhecimento a partir da incorporação de uma imagem dos povos colonizados que é essencialista e situada no passado, incapaz de alimentar a auto-determinação no presente (RIVERA CUSICANQUI, 2014). Em oposição ao multiculturalismo, entendemos a noção *ch’ixi* como exemplo de interculturalidade, possibilitando enxergar a resistência e práticas potencialmente emancipatórias que brotam das relações contraditórias entre culturas.

Cusicanqui (2014) percebe nas práticas *ch’ixi* a expressão de uma modernidade indígena, que tem antecedentes em lutas ancestrais como as travadas no projeto de Tupac Amaru e Tupac Katari, que no século XVIII lideraram grandes movimentos para recuperar a auto-determinação política e religiosa dos povos indígenas na Bolí-

via. Assim, a modernidade foi escravidão mas também palco de disputas e projetos opositores de modernidade, que realizam-se em espaços criados pela cultura invasora como o mercado, o sindicato e o Estado (CUSICANQUI, 2014) e também na arena da cultura, como no cinema, na música e na dança, que possuem múltiplas expressões de coletividades negras, indígenas, periféricas e outros grupos subalternizados nas hierarquias continuamente criadas pelo Estado e pelas classes dominantes. Assim, Ramnath (2011) e Cusicanqui (2014) situam anarquismo e anticolonialismo como projetos orientados para a modernidade, esta uma condição heterogênea, permeada por rupturas, continuidades parciais e resistências.

Modernidade, modernização e modernismo são todas as palavras frequentemente usadas de maneiras confusas e contraditórias. Existem os processos materiais associados à modernização, um projeto nunca totalmente realizado e que nunca prossegue uniformemente sem atritos e obstruções; há também mudanças na percepção e consciência que compõem nossa experiência dessas novas condições - das quais efeitos e afetos múltiplos, interpretações e avaliações são possíveis - todos são modernos, mas nem todos modernistas. O modernismo revela um terceiro nível, que é uma consciência estética, filosófica, política, instância epistemológica manifestada na arte, literatura, arquitetura e assim por diante. Mas a descrição da modernidade como condição existencial consiste no pacote completo de contradições e vetores contraditórios em todos esses níveis, uma aglomeração complexa de causas, efeitos e respostas a eles. (RAMNATH, 2011, p. 31, tradução nossa)

A autora (ibidem, 2011) nos lembra que, na resistência ao colonialismo, houve projetos que abraçaram a modernidade totalmente, reivindicando inclusão nas categorias pretensamente universais, os que a recusaram em bloco, e também vários projetos intermediários. Como não existem binários, as categorias reacionário e progressista indicam direções e não um conteúdo político. Assim, é mais importante perguntar qual a visão de utopia que se tem, para então definir para onde é preciso caminhar. A crítica aos processos de modernização não pressupõe um retorno ao passado, mas uma “direção diferente, oblíqua, perpendicular, ou se espalhando em um feixe de alternativas potenciais” (RAMNATH, 2011, p. 34, tradução nossa).

A concepção hegemônica de modernidade oculta os projetos alternativos e opositores que emergem dos povos colonizados, tomando-os como opostos ao mo-

dermo, e a marca do espiritual como algo antagônico à racionalidade. As práticas libertárias e de descolonização brotam da modernidade presente, em seus vetores contraditórios, descontínuos e simultâneos, “em uma espiral cujo movimento é um contínuo retroalimentar-se do passo sobre o futuro” (RIVERA, CUSICANQUI, 2010).

Partha Chaterjee (2004) é outro autor que vê a emergência de outras modernidades, diferentes da versão empregada pelo colonialismo:

(...) a verdadeira modernidade consiste em determinar as formas particulares de modernidade que são adequadas a circunstâncias particulares; isto é, aplicar os métodos da razão para identificar ou inventar as tecnologias específicas da modernidade que são apropriadas a nossos propósitos (CHATERJEE, 2004)

2.4 IMAGINÁRIO SOCIOTÉCNICO, FICÇÃO CIENTÍFICA, E AFROFUTURISMO

A imaginação é elemento fundamental nas estratégias libertárias e anticoloniais. No campo anarquista, Bookchin (2020) vê na utopia e na imaginação um papel tão importante quanto o da ciência para a transformação social, enxergando o caminho libertário como uma transcendência de ambas. Para Colombo (1989), pesquisador anarquista uruguaio radicado na Argentina, o determinismo científico promoveu no mundo contemporâneo uma ruptura entre o real e o imaginário, tomando o primeiro como campo de fatos concretos e o segundo como terreno de ilusões e imaginação. Há, na secularização que emerge no Iluminismo, uma desconfiança de que a experiência concreta seja suficiente ao conhecimento. Isso não é novo, e já ocorria no período medieval e em antigas sociedades indígenas. A diferença é que essas sociedades buscavam a estrutura da realidade nos deuses e nos mortos, enquanto a corrente científica que toma sua origem no cartesianismo entende que a razão, a observação e a experimentação são os únicos instrumentos para o conhecimento. Essa mudança na interpretação do real leva o pensamento figurado e simbólico ao descrédito, e os signos não-linguísticos, emblemáticos e iconográficos são vistos com desconfiança quando

tomados como fontes de saber. Por isso, deveriam ser despojados de seu potencial de significação “selvagem” e traduzidos em significantes fônicos da palavra e gráficos. Tomados como entes separados, o conhecimento do sujeito sobre o objeto é pretendido como operação consciente e abstrata, apartada de signos sensíveis. A ruptura racionalista e positivista entre real e imaginário foi importante nos processos de secularização das sociedades e na desmistificação do poder religioso mas, ao mesmo tempo que possibilita novas compreensões de mundo, interdita várias outras. Pensadores libertários, como Bookchin (*apud* AQUINO & QUELUZ, 2019), se nutrem da tradição utópica e defendem que a imaginação, a arte e a intuição podem servir de fontes de conhecimento tanto quanto o raciocínio indutivo-dedutivo e a verificação empírica. Bookchin (2020), partindo da ecologia como fonte de valores e ideais, reconhece que a imaginação tem o potencial de reabilitar as vocações emancipatórias da razão, da ciência e da técnica - hoje questionadas por sua participação na degradação das condições de vida da humanidade e da natureza.

Ao pensar o imaginário, Colombo (1989) utiliza o conceito de bloco imaginário para tratar do funcionamento da sociedade a partir de um campo de força que orienta um certo universo de representações. Assim, uma vez bem constituído, esse campo de força empreende uma limitação para o pensamento e a ação humana. No entanto, o imaginário também possui uma carga criadora e potencialmente emancipatória, que pode romper o bloco imaginário instituído através de uma prática social de oposição. Desde uma perspectiva libertária, Colombo defende a coletivização da capacidade simbólico-instituinte, retirando sua exclusividade das classes dominantes.

Jasanoff (2015), chama a atenção para as visões de sociedade contidas no desenvolvimento científico e tecnológico, e para isso utiliza o conceito de imaginário sociotécnico. Essas visões, múltiplas e em constante tensão, só alcançam o patamar de imaginário quando sustentadas coletivamente por grupos sociais amplos. A autora (*ibidem*, 2015) estuda os imaginários mais solidamente constituídos na sociedade mas, diferente de suas primeiras elaborações sobre a questão, sublinha que imaginários sociotécnicos não se restringem aos contextos nacionais:

(...) redefinimos imaginários sociotécnicos como visões de futuros desejáveis que são coletivas, institucionalmente estabilizadas e performadas publicamente. Estas são animadas por entendimentos compartilhados de formas de vida social e ordem social, atreladas e apoiadas em avanços da

ciência e tecnologia. Essa definição privilegia a palavra “desejáveis” porque esforços para construir novos futuros sociotécnicos em geral se baseiam em visões positivas, mas isso inclui também visões negativas. (JASANOFF, 2015, p.4-5, tradução nossa)¹⁶

A autora (ibidem, 2015) sublinha que as visões de futuros desejáveis e desejados são correlatas ao seu oposto: medos e dores compartilhadas coletivamente. Assim, imaginários sociotécnicos são construídos sobre visões do que se deseja na ordem social e também do que não se deseja, sendo atravessados sempre por ideias utópicas e distópicas de futuro. As representações de tecnologia nas artes são, assim, terreno fértil para observar o embate entre visões dominantes, alternativas e opositoras de sociedade, constantemente produzidas e performadas pelas classes e grupos sociais.

O autor Benedict Anderson (2004) nos apresenta um estudo que permite observar as relações materiais que o imaginário estabelece com o realismo político, mapeando ideias libertárias entre a literatura e os movimentos anticoloniais das Filipinas e de Cuba, no final do século XIX. O autor mapeia o contato do escritor e militante José Rizal com círculos libertários, em um contexto em que o anarquismo começava a ganhar palco global por conta de atentados à governantes e outros representantes da classe dominante. São analisados seus dois romances, *Noli me tangere* (1887) e *El filibusterismo* (1891)¹⁷. Para Anderson, a influência política de

¹⁶ No original: “Taking these complexities into account, we redefine sociotechnical imaginaries in this book as collectively held, institutionally stabilized, and publicly performed visions of desirable futures, animated by shared understandings of forms of social life and social order attainable through, and supportive of, advances in science and technology. This definition privileges the word “desirable” because efforts to build new sociotechnical futures are typically grounded in positive visions of social progress.” (JASANOFF, 2015, p.4-5)

¹⁷ No primeiro, o protagonista é o mestiço Ibarra, que volta para as Filipinas após estudar na Europa para casar-se com sua amada, mas tem seus sonhos frustrados pela elite colonial. É condenado por subversão revolucionária, e, aparentemente, morto pelo regime. Em *El filibusterismo* (1891), Rizal conta que Ibarra na verdade foi salvo pelo revolucionário Elias, e após viajar por Cuba e pela Europa, volta enriquecido para as Filipinas como Simoun. O plano de Simoun é acelerar o corrompimento do regime e promover um atentado à bomba que aniquile a elite política e religiosa da colônia, visando promover um processo revolucionário anticolonial. Rizal, que viveu vários anos de sua juventude primeiro na metrópole espanhola, e depois em outros países da Europa, esteve próximo de círculos onde frequentavam anarquistas. *El filibusterismo* compartilha da atmosfera de fúria social internacionalista e imaginário revolucionário, muito presente no anarquismo da propaganda pelo fato. É interessante que o autor constata que a maior ocorrência de atentados à bomba ocorreu não antes, mas logo após a publicação de *El filibusterismo* (entre 1892-1894, na Espanha e na França) e aponta também similaridades entre o discurso proferido pelo anarquista Émile Henry em seu julgamento e a retórica do personagem Simoun (ibidem, 2005, p. 132-136). A despeito de suas últimas posições em vida, contrárias ao levante pela independência das Filipinas em 1896, o intelectual Rizal foi louvado pelos insurgentes como símbolo da revolução, e seu assassinato pelo governo, no mesmo ano, o converteu em um mártir que aprofundou e ampliou o movimento revolucionário.

Rizal não se deu por seus artigos políticos e discursos públicos, mas pela circulação de seus romances. Foi pioneiro, entre as pessoas filipinas, em colocar em público o sonho de colapso da sociedade colonial, narrando uma história em que o personagem planeja e tenta executar a sua destruição. A obra se separa do autor quando começa a circular, e é como se os personagens revolucionários dos livros tomassem vida própria ao serem apropriados pelos personagens reais do movimento de independência (ibidem, 2005 p.187-193). O pesquisador aponta que o personagem de Simoun é como o espectro mundial da revolução, que ainda não se fez presente na realidade, mas, uma vez que já foi imaginada, assim como sua nação, já se pôs a caminho” (ANDERSON, 2005, p. 139). A sucessão dos eventos nas Filipinas permite sugerir que a imaginação anticolonial de Rizal, fecundada pelo ideário anarquista da propaganda pelo fato, realmente tomou corpo no movimento pela independência¹⁸. A narrativa de insurgência do romance contribui na formação de um campo comum de aspirações por liberdade e luta política contra o regime colonial, enredado em certa ideia de utopia. O processo de luta pela independência torna-se possível na medida em que este imaginário é compartilhado pelos grupos sociais.

18Os pontos de contato entre a vida e obra de José Rizal, o anarquismo, e as lutas anticoloniais, nos permitem refletir que a construção de imaginários sociais e sua relação com eventos políticos pode ser pouco óbvia, demandando estudos históricos e situados. No caso, cabe contextualizar a prática dos atentados e seu lugar dentro do anarquismo. Em 1871, chega aos meios intelectuais anarquistas a concepção de propaganda pelo fato. Foram vários atentados realizados por anarquistas contra autoridades políticas e representantes da burguesia, principalmente na Europa. A repercussão na imprensa promoveu um “palanque global” para o anarquismo, e logo a onda de atentados foi emulada também por militantes nacionalistas e republicanos radicais, que, em geral, os realizavam contra autoridades de seus próprios países, enquanto anarquistas o praticavam para além de suas fronteiras nacionais. (ANDERSON, 2004, p. 91-97). A estratégia da propaganda pelo fato, de início também suportada por personagens clássicos como Errico Malatesta e Piotr Kropotkin, diz respeito aos debates quanto ao uso da violência por anarquistas. Seus partidários acreditavam que a violência poderia ser utilizada como forma de resistência, para inspirar a revolta e animar insurreições, acirrar conflitos com a classe dominante ou como vingança (CORRÊA, 2015). A visibilidade global que a propaganda pelo fato provocou, ressoa até hoje em uma persistente associação entre anarquismo e as ideias de “maldito”, “perigoso”, “indesejável” e “antissocial” (MARTINS, 2014). Apesar da repercussão forçada que essa concepção de violência adquiriu, a questão do momento e contexto do uso da violência é um dos principais debates estratégicos da tradição. Como aponta Corrêa (2015, p.224-226), essa discussão desemboca em duas posições fundamentais. A primeira, de que a violência deve ser utilizada como um gatilho, forma de propaganda para inspirar membros da classe dominada a engajarem-se em processos mais radicalizados de luta. A outra, de que a violência deve ser utilizada apenas com o respaldo de movimentos populares, rejeitando seu uso enquanto instrumento de propaganda. Em geral, é a linha adotada pela tradição organizativa do anarquismo junto aos movimentos sociais e preconiza que a utilização de violência contra as classes dominantes deve ser submetida à democracia de base desses movimentos, de maneira consciente e deliberada, visando o acúmulo de forças rumo à revolução social. Essa foi a concepção de uso da violência por anarquistas clássicos como Bakunin, em sua experiência de militância libertária, e também apoiada por Kropotkin e Malatesta durante a maior parte de suas vidas (CORRÊA, 2015).

A ficção científica, cujas narrativas geralmente se dão em mundos imaginados e alternativos ao mundo empírico do autor, são um terreno fértil para os estudos dos imaginários sociotécnicos. O gênero tem no estranhamento cognitivo uma de suas definições mais difundidas (Suvin *apud* Freedman, 2010, p. 16). A categoria do estranhamento diferencia o gênero das ficções “realistas”, enquanto a cognição à distingue da fantasia. Debatendo essa definição no estudo de obras literárias, Freedman (2010) diz que a ficção científica é determinada pela dialética entre estranhamento e cognição. Estranhamento, pois ao criar um mundo inventado ficcional, implícita ou explicitamente se critica o nosso mundo empírico. O elemento de crítica geralmente ocorre pela operação da cognição que agrega racionalidade ao mundo imaginado e às suas conexões com nosso mundo empírico. Para o autor (*ibidem*, 2010), no entanto, o que define a ficção científica é muito mais um efeito de cognição do que sua presença como um elemento dado nas obras. Trata-se da atitude da obra frente ao estranhamento que é performado, e não de um julgamento externo em relação à racionalidade ou irracionalidade de sua invenção (FREEDMAN, 2010).

Estranhamento e cognição, no entanto, são tendências necessárias à toda ficção, como sublinha Freedman (2010). Toda representação possui não somente semelhanças, mas também diferenças entre o representado e seu referente, produzindo certa qualidade de estranhamento. A cognição, como operação inescapável da mente, também precisa ter alguma presença para que as narrativas sejam constituídas em sua lógica interna. Assim, a ficção científica como estranhamento cognitivo é uma tendência presente e necessária a todas as ficções. Compreendendo gênero não como uma classificação, mas como uma tendência que ocorre dentro de uma obra de maneira mais ou menos ativa e em relação a outras tendências, pode-se dizer que ficção científica é um termo que deve ser reservado para obras em que o estranhamento com efeito de cognição não está apenas presente, mas é a tendência dominante (FREEDMAN, 2010).

Na ficção científica, o estranhamento cognitivo é elaborado em narrativas com a presença marcante de tecnologias ficcionais ou do tempo futuro. Essas marcas, associadas ao apelo popular que o gênero geralmente cativa, estabelece uma maneira própria da ficção científica discorrer sobre as relações sociais de seu tempo histórico. No entanto, essa articulação entre ficção científica, imaginário e crítica pode ser politicamente muita diversa, mesmo quando existe uma intenção de combate às relações de dominação. Como veremos, a preponderância de autores brances

nas obras de cinema e literatura do gênero está associada à reprodução de hierarquias raciais e de um imaginário sociotécnico colonial, que muitas vezes vê negritude e tecnologia como antagônicos. Ao mesmo tempo, a produção afrofuturista estabelece tendências alternativas e opositoras, construindo novas temporalidades e sentidos de tecnologia e cultura, sob bases de outros futuros desejados.

A autora Elizabeth Ginway (2005) estuda a literatura de ficção científica no Brasil, atentando para as tecnologias ficcionais são utilizadas para discorrer sobre o presente. A ficção científica é vista como barômetro para atitudes frente à tecnologia e implicações da modernização na sociedade. As adequações de uma iconografia comum à ficção científica dos países centrais - o robô, o alienígena, a espaçonave, a cidade e suas ruínas, na imagem da terra devastada - operam significados distintos na produção brasileira. Diferente da ficção científica estadunidense da chamada era de ouro, que exalava otimismo com o avanço tecnológico e o associava a melhorias sociais, na apropriação brasileira do gênero, nos anos 60, a ciência e tecnologia são vistas com desconfiança, símbolos da invasão estrangeira e como promotoras da desigualdade e da dominação. Contra essa força recolonizadora da tecnologia, há o reforço de estereótipos raciais e mitos nacionais. Em algumas obras, em geral de escritores brancos, os robôs e alienígenas, figuras que remetem à relação entre humano e não-humano, marco da desumanização promovida pela colonização, são retratados com estereótipos comuns aos do colonialismo interno do período. Robôs são aliados dóceis e integrados aos laços afetivos familiares, promovendo valores da ideia de democracia racial. Alienígenas são, em geral, apresentados com pouco domínio tecnológico, dóceis e desinteressados, representando mitos da identidade nacional passiva, e em alguns outros casos portadores de tecnologias poderosas e indecifráveis, ameaças de uma potencial invasão e recolonização. A espaçonave é representada como um lugar uterino e familiar, associado a uma ideia conservadora de feminilidade. Já as imagens da cidade compartilham perspectivas com o imaginário utópico difundido oficialmente durante a construção de Brasília, e são vistas como um lugar civilizado, que protege do caos da natureza e das emoções humanas, e também como lugar que pode ser transformado. Em geral, a ideia é de que a tecnologia é branca, estrangeira e recolonizadora, em oposição a uma cultura negra, indígena e feminina vistas como legítimas representantes de uma nacionalidade brasileira. O outro racial, no entanto, é dependente e não anseia por liberdade. Nessa cha-

ve, são atualizados mitos nacionais do Brasil como sociedade dócil e de convivência racial harmônica.

Nos anos 70, despontam no Brasil as ficções distópicas, que empregam mundos futuristas imaginários para se concentrar em temas políticos, com a satirização de tendências presentes na sociedade. A produção do período é repleta de alegorias nacionais que remetem ao Brasil da ditadura militar. Nestas obras, há uma maior presença da mistura racial como elemento característico de uma brasilidade, visão que também ressoa ecos da ideia de democracia racial. Aparecem mitos da natureza brasileira como antídoto à modernização, traços de uma identidade brasileira essencialista, e é recorrente a temática da subversão da língua portuguesa, como perda causada pela modernização e pela censura. Há uma ideia de identidade nacional pronta para emergir quando a ditadura acabar. A novidade ocorre na exploração de forças contraditórias da modernização, com obras de autoras que trazem personagens femininas mais autônomas, frutos dos avanços das lutas feministas do período. Ainda assim, são mantidas as ideias de tecnologia masculina e branca como opostas a uma natureza negra e/ou indígena e não-tecnológica, estereotipada e geralmente identificada com o feminino (GINWAY, 2005).

A geração de escritores pós-ditadura traz mais renovação para a ficção científica brasileira, com a conjuração de símbolos do subdesenvolvimento e ultramodernidade e uma maior rejeição aos mitos culturais e nacionais explorados anteriormente. O cyberpunk, subgênero estadunidense que faz contraponto às visões de confiança na tecnologia tal como hegemônicas na ficção científica do norte, é apropriado de maneira antropofágica no que foi chamado de tupinipunk. Em ambos estão presentes a contracultura urbana e fusões entre natural e artificial, sendo marcantes os corpos humanos melhorados com artefatos tecnológicos. Ocorrem também combinações de elementos identificados com a cultura popular e a chamada alta cultura, com uma sobrecarga sensorial de informação. Também são recorrentes na ficção científica dos anos 90 os elementos religiosos de matriz africana e de tecnologias futuristas conjugadas, assim como histórias em ambientes rurais e tradicionais que são visitadas por alienígenas, em movimentos de troca cultural que Ginway observa (*ibidem*, 2015) como hibridismos (GARCIA-CANCLINI, 2000). Existe um maior número de obras que apresentam alienígenas aliados, e em nenhuma delas a cultura alienígena é imposta ou a cultura tradicional é subjugada. Para a autora, de maneira geral, a produção dos anos 90 se afasta do mito nacional e promove descrições mais

complexas dos conflitos da sociedade brasileira. Ela destaca que, apesar das novas posturas, a literatura de ficção científica do período ainda é dominada por autores homens e brancos (GINWAY, 2015).

Assim, podemos observar na análise de Ginway (2015) como a ficção científica brasileira relaciona estranhamento e efeito cognitivo em abordagens díspares da modernização e da tecnologia, nos diferentes contextos histórico-sociais. Embora a crítica ao imperialismo e ao colonialismo externo seja recorrente, há uma coexistência de concepções críticas e conservadoras, que muitas vezes habitam a mesma obra. A emergência da ficção científica no Brasil reforça, em geral, concepções essencialistas de tecnologia, que é vista como algo estrangeiro, misterioso, que não pode ser transformado e deve ser combatido com categorias culturais essenciais. Essa não é uma unanimidade, e por vezes se fala de uma adequação e adaptação. As distopias como alegoria do presente brutal da ditadura militar são cenários recorrentes, que cedem espaço para visões utópicas de sociedade nos primeiros anos da Nova República. As histórias alternativas despontam como um subgênero fértil para a reflexão de outros caminhos possíveis no passado, presente e futuro, e a tecnologia moderna deixa de ser vista como intrinsecamente associada ao colonialismo e outras formas de exploração e dominação, coexistindo com culturas tradicionais. As visões de processos de adequação sociotécnica e de produção de tecnologias emancipatórias aparecem ainda de maneira tímida, como nas representações simpáticas do computador e as bem-sucedidas alianças com alienígenas.

Parte do imaginário hegemônico da tecnocultura nos anos 90 tem seu caráter colonial analisado por Alondra Nelson (2002), através do estudo de propagandas da indústria digital. A ideia dominante é de que a sociabilidade digital, na internet, tornaria os corpos obsoletos: avatares representariam sujeitos sem corpo nas trocas simbólicas e materiais. “Que as distinções de raça (e gênero) seriam eliminadas com a tecnologia foi talvez a ficção fundadora da era digital” (NELSON, 2002). Este futuro livre que o desenvolvimento tecnológico traria tornariam desnecessárias as compreensões e combates para acabar com as hierarquias e violências vinculadas ao colonialismo e ao capitalismo patriarcal. A autora (ibidem, 2002), nota a semelhança entre este discurso e antigas narrativas sobre tecnologia e esquecimento, em especial o movimento futurista da década de 30. Ao falar de seu principal expoente:

Marinetti glorificou a destruição criativa da guerra, exaltou a beleza da

“velocidade eterna e onipresente” e prometeu cantar o potencial revolucionário de fábricas, estaleiros, locomotivas e aviões. Ele pediu o fim do velho, proclamando: “Mas não queremos fazer parte disso, o passado, nós os futuristas jovens e fortes!” Ao construir sua visão de futuro, Marinetti evocou implicitamente uma subjetividade decididamente masculina, jovem e esculpida em relação ao passado e ao “feminino”. (NELSON, 2002, *tradução nossa*)

Para Bookchin (2020), o futurismo extrapola o presente hediondo para um futuro ainda mais hediondo, apagando as dimensões criativas e imaginativas da futuridade. O futurismo seria, de maneira geral, confrontado com a tradição utópica, das quais as ideologias socialistas são herdeiras. Hoje, a retomada do futurismo e seu imaginário colonial – que associa visões de futuro com o extermínio dos povos -, por parte da publicidade e da teoria da cibercultura, enfrenta na estética afrofuturista um de seus principais contra-pontos. Nelson (2002) cita o romance *Mumbo Jumbo*, de Ishmael Reed, que imagina um mundo dominado pelo conflito entre os defensores da “cultura ocidental” e portadores do vírus *jes grew*, que representa a cultura da diáspora africana. Se o futurismo almeja uma “saída das catacumbas para a velocidade do nosso tempo” (Kasimir Malevich *apud* Nelson, 2002), Reed cita as figuras de necromantes, que se abrigavam com as pessoas mortas e as tumbas para receber visões de futuro. Assim, artistas negres se abrigavam nas entranhas do passado para realizar leituras do futuro. Reed apresenta uma orientação temporal que contradiz o imaginário dominante de futuro, que ignora o passado ou taxa-o de estagnado e infértil.

O termo afrofuturismo foi criado no contexto de um debate sobre as produções negras de ficção científica nos Estados Unidos. A ficção científica como gênero dominado por autores brancos e narrativas com pouca ou nenhuma diversidade étnico-racial e cultural é questionada com o resgate da produção negra na literatura, na música e no cinema. A definição original de Mark Dery (1994), em entrevista com escritores negres Samuel Delany, Greg Tate e Tricia Rose, buscava dar conta das narrativas especulativas que constroem futuros negros, em contraste à hegemonia de imagens de futuro brancos de alta tecnologia na ficção científica. A comparação da experiência negra com a de alienígenas que tiveram seus antepassados abduzidos é o mote para questionar o porquê de a ficção científica até então possuir poucos escritores negres.

Hoje, Kênia Freitas (2018) descreve o termo afrofuturismo para obras de ficção especulativa, que incluem a ficção científica, a fantasia e o terror, de protagonismo e autoria negres, considerando também os casos de autoria compartilhada. Para Ytasha Womack (*apud* Freitas, 2018), a ausência de imagens do passado promove uma liberdade intensa para a livre criação, de maneira que o afrofuturismo re-elabora o passado e imagina futuros repletos de críticas culturais. Para a autora (*ibidem*, 2018), as elaborações positivas de futuros negros nas narrativas especulativas, embora presentes, não dão conta da multiplicidade de perspectivas no cinema afrofuturista. É recorrente a ideia de que o fim do mundo já aconteceu para os povos colonizados (HOPKINSON *apud* FREITAS, 2018), e no cinema isso aparece em imagens do presente como distopia. “De uma perspectiva negra, a distopia seria o comum e não a exceção” (FREITAS, 2018, p. 411). A autora pergunta como e se as ficções especulativas negras podem imaginar outros futuros negros que não o fim do mundo (FREITAS, 2018).

A afirmação de Greg Tate (Dery, 1994) de que a vivência das pessoas negras é uma ficção científica torna-se chave para pensarmos as relações entre estranhamento e cognição nas narrativas afrofuturistas. Se o estranhamento é vivido pelo povo negro, e não apenas projetado como recurso de distanciamento para uma elaboração crítica do presente como na ficção científica “tradicional”, ou branca, as relações de efeito de cognição também são produzidas em outra chave. O efeito de cognição diz respeito à relação que a obra tem com a racionalidade de sua estrutura interna, e devemos lembrar que o colonialismo agencia um modelo epistemicida que busca interditar outras racionalidades. O desfecho do curta-metragem distópico *Chico* (2016), dos Irmãos Carvalho, que é tomado por Freitas (2018) para discutir futuros imaginados pessimistas e otimistas, nos diz muito sobre a questão. O filme, que possui referências a *Branco sai, preto fica*, se passa em um futuro próximo, onde crianças negras e periféricas são marcadas com uma tornozeleira e presas preventivamente por crimes que supostamente cometerão no futuro. Uma comunidade prepara resistência contra a violência policial, procurando proteger as crianças. No desfecho, para evitar a prisão do menino Chico, a mãe prende o menino em uma pipa com forma de cruz e o faz voar, empinando-o com pesadas correntes. O efeito de cognição é tido como traço definidor da ficção científica na medida em que o estranhamento criado pode ser racionalmente ou teoricamente justificado na diegese da obra, constituindo um universo que faz sentido cientificamente, dentro dessa lógica. Seria o

desfecho de Chico, então, uma expressão do fantástico como tendência dentro do texto? Essa pode ser uma leitura, mas creio ser mais frutífero nos debruçarmos em como uma abordagem anticolonial pode complexificar o estranhamento cognitivo da ficção científica com a adoção de uma ideia polivalente de razão, em que caibam diferentes racionalidades. Se o cinema constitui uma forma de pensamento, a cena da pipa, em suas formas fílmicas, estabelece um efeito de cognição racional em sua própria lógica, definindo novas fronteiras entre real e imaginário (COLOMBO, 1989). Kênia Freitas (2018, p. 419) anota que “a imaginação de futuro dos socialmente mortos passa pelo intensivo enfrentamento dessa morte social contínua e pelo confronto com os vivos”.

Assim, o mundo diegético de *Chico*, a partir do confronto com o que o faz distopia, pode se converter em uma realidade utópica que apresenta como plausível que o vôo da criança constitua um caminho de liberdade. Como aponta Freitas (2018), as estéticas afrofuturistas estão no campo da ficção especulativa, que nem sempre tem a ficção científica como tendência dominante. Em sua articulação com a fantasia e o terror, o afrofuturismo é voltado para a construção de outros mundos e realidades, carregadas de visões utópicas e distópicas que configuram novos imaginários dos grupos oprimidos e povos em luta.

Figura 4 - Chico e sua mãe na cena final.



Fonte: *CHICO*. Direção: Irmãos Carvalho (2016).

Outro filme que apresenta narrativas de resistência em variações distópicas do território chamado Brasil é *Relatos tecnopobres* (2019), de João Batista Silva. A narrativa é orientada por uma pessoa integrante do Exército da Libertação Tecnopobre, que usa máscara e olha para a câmera ao revelar informações sobre seu tempo histórico e posição de classe, de dentro de uma caverna. Imagens da movimentação deste exército de guerrilha são intercaladas com materiais de arquivo que mostram cenas de manifestações, algumas de 2013 e 2014, e também imagens de alta tecnologia militar e espacial. O filme é introduzido com a famosa locução da abertura do programa de rádio da Aliança Libertadora Nacional, na ocasião em que o movimento

ocupou uma grande rádio¹⁹, filiada à Rede Globo, para transmitir a fala escrita por Carlos Marighella, informando sobre as ações de guerrilha, os objetivos políticos do movimento e incitando a resistência popular e armada contra a ditadura. O personagem protagonista conta, que após o golpe digital de 2019, grandes corporações e a polícia militar, apoiada pela classe média, tomaram o poder. Estas colocaram em curso um plano de extermínio das populações tradicionais e periféricas, acabaram com a educação pública, criminalizaram os movimentos sociais, retiraram direitos trabalhistas e órgãos ligados à reforma agrária, questões indígenas e quilombolas, e venderam suas terras para o agronegócio e a mineração. Ele conta também que a *cyber burguesia* criou paraísos artificiais na Lua e deixou a Terra devastada para sua aliada *classe media full* trabalhar, enquanto a classe de tecnopobres foi declarada extinta, mas, na verdade, resiste em cavernas e áreas subterrâneas.

Em *Codínome meu amor*, Viviane Goulart e João Batista Silva assinam as principais funções e também interpretam dois personagens em quarentena. Ambos vieram de fora da Terra, em missão do Movimento Revolucionário Intergalático para conter a expansão imperialista intergalática e promover uma revolução popular baseada no documento da I Intergalática. A personagem de Viviane chegou ao Brasil nos protestos de junho de 2013, enquanto Zion da Silva (João Batista) aterrissou durante o golpe de 2016. Logo foram matriculados na faculdade de cinema. Em isolamento social durante a pandemia, o casal de alienígenas realiza tarefas domésticas e faz videochamadas, enquanto aguarda as parcelas do Auxílio Emergencial do Governo Federal. Ao final, a polícia chega em sua casa enquanto bebem e fumam, e ambos pegam em armas para resistir. Os filmes, feito com muitos poucos recursos, dialogam com a perspectiva afrofuturista ao narrar o presente como distopia e seu enfrentamento pelo povo negro. Também dialogam com a tradição utópica e socialista, já que o Movimento Revolucionário Intergalático remete à nomenclaturas comuns em movimentos socialistas e o documento da I Intergalática alude a Associação Internacional de Trabalhadores (AIT), que ficou conhecida como I Internacional após a emergência dos grupos marxistas que a sucederam. Como exposto anteriormente, a

19 A Rádio Nacional de São Paulo havia integrado a Rede Radiofônica da Legalidade, na resistência contra a tentativa de golpe em 1961, e também em 1964, quando fora consumado. No ano seguinte, foi vendida para as Organizações Globo, maior aliada da ditadura no campo das comunicações. A estação transmissora da rádio foi ocupada pela Aliança Libertadora Nacional em 1969, para veicular uma fala escrita por Carlos Marighella, que informava sobre as ações de guerrilha empreendidas contra a ditadura e chamava a população à resistência. A introdução da locução se tornou muito reproduzida, sendo a música do Racionais MCs, *Mil faces de um homem leal*, uma das obras a citá-la.

AIT foi o espaço organizativo em que surgiu tanto a corrente marxista quanto a anarquista do socialismo moderno. A estética da ficção científica dos filmes, construída com objetos de cena improvisados do uso cotidiano, compartilha códigos estéticos com a direção de arte do Ceicine, em especial em *Branco sai, preto fica*.

Figura 5 - O rádio usado para comunicação do Exército de Libertação Tecnopobre e o personagem narrador.



Fonte: *RELATOS TECNOPOBRES* (2019). Direção: João Batista Silva.

Fonte: *RELATOS TECNOPOBRES*. Direção: João Batista Silva (2019).

As tendências anticoloniais no cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo, em especial no afrofuturismo, são marcadas pela centralidade de sujeitos negros na produção e na imaginação de novos mundos. Nestes mundos alternati-

vos, as visões de sociedades distópicas são caracterizadas pelo aprofundamento das relações coloniais. A imaginação utópica é exercitada em diversas práticas de colaboração e afeto, que desenham novos arranjos sociais e tecnológicos. Estes muitas vezes se dão em narrativas de luta social direta do povo negro e das classes oprimidas contra as estruturas de dominação e exploração. Como veremos, a discussão do anticolonialismo no cinema brasileiro iniciou com outras prerrogativas, no período que se convencionou chamar de moderno na cinematografia nacional.

2.5 NOTAS SOBRE O ANTICOLONIAL NO CINEMA BRASILEIRO MODERNO

O modernismo não tem lugar na produção fílmica brasileira nos anos 1920 tal como o vivenciado nas artes visuais e na literatura, com a notável exceção de *Limite*, de Mário Peixoto (1931), embora existam diálogos na produção literária e crítica. Ao defender sua concepção de cinema moderno, Ismail Xavier (2003) acompanha Bazin com o trabalho precursor de Renoir, Welles e do neo-realismo italiano, e retoma a definição de Pasolini de moderno como “cinema de poesia”. Este é caracterizado por um domínio consciente das condições técnicas, formais e do modo de produção para elaboração de uma obra com autoria, que manipula com maestria os elementos peculiares da linguagem cinematográfica na construção de um estilo próprio.

Entre o modernismo e o moderno no cinema, consideramos necessário fazer algumas ponderações. Ainda que generalizadamente conhecido como cinema moderno, reiteramos que não entendemos este estatuto como algo exclusivo desta escola cinematográfica. Entendemos o cinema como um fenômeno moderno desde sua gênese em 1895, na França. As categorias clássico, moderno e pós-moderno como fases de um desenvolvimento linear do cinema são problematizadas por Lucia Nagib (2013). O questionamento da normatização das tradições, a dissolução das identidades e a reflexividade frente ao movimento incessante, marcado pelo senso de novo, são características identificadas no centro da ideia de modernidade e imagetivamente representadas nas figuras da guerra, da catástrofe e da ruína. A autora lembra o célebre texto de Benjamin (1999) sobre o “*Angelus Novus*” de Paul Klee, que “define a modernidade como um anjo que olha aterrorizado para os detritos do passado, enquanto o vento tempestuoso do progresso o compele para o futuro” (NA-

GIB, 2013, p. 16). Imagens-chave da reflexividade da modernidade, as ruínas têm sua importância no projeto cinematográfico moderno pois, ao atentar para as catástrofes do passado, abrem espaço para a reflexão autoconsciente e a participação do espectador. Os cenários urbanos em ruínas são marcantes no neo-realismo italiano, considerados por Bazin o marco do realismo moderno. A imagem, no entanto, é presente já em 1895, no filme dos Irmãos Lumiere *Demolição de um muro*, que registra sua destruição seguida de sua reconstrução mediante a projeção do filme de trás para frente (NAGIB, 2013). Esta presença é trazida aqui para sublinhar que a própria constituição do cinema como resultado da perseguição por tecnologias de captura e manipulação do espaço e do tempo, e forma cultural complexa que circula reflexão e testemunhos sobre o movimento da história, o faz um fenômeno tipicamente moderno para além das escolas e conceitos próprios que tipificam a categoria de maneira situada.

No Brasil, o cinema moderno, em sua concepção mais restrita, é situado nos anos 50, em uma conjuntura onde o nacionalismo é radicalizado como horizonte da emancipação anticolonial. *Os condenados da terra* de Frantz Fanon é uma forte influência no pensamento de Glauber Rocha e outros cineastas dos cinemas novos na América Latina. A luta dos povos colonizados é tomada como modelo em uma tônica revolucionária e de violência contra o colonizador. O nacional é tornado a categoria orientadora para a ação cultural e a cinematografia daí oriunda se apropria originalmente das vanguardas europeias na formação de um cinema político que confere um sentido nacional e de esquerda ao moderno (XAVIER, 2003). Esse movimento foi construído simultaneamente pelos cineastas e pela crítica: em artigo de 1960 com caráter de manifesto, Paulo Emílio versa sobre a situação colonial da cinematografia brasileira. Ele critica o elitismo e convoca o engajamento em prol da democratização e do caráter pedagógico do cinema brasileiro:

Esses grandes festivais cinematográficos foram reservados para setores privilegiados do Rio e de São Paulo, ao passo que a verdadeira tarefa educativa impõe a sua extensão horizontal e vertical, a toda a comunidade brasileira, através de escolas, museus, sindicatos e órgãos espontâneos de cultura como os clubes de cinema. O cinema é, no nosso tempo, a única arte democrática e popular; é escandaloso que as oportunidades de elevar o nível de apreciação estejam exclusivamente reservadas a uma minoria geográfica e social da comunidade brasileira (GOMES, 1960).

O crítico conclui o manifesto com a síntese do panorama e um chamado à prática.

- a) a situação da cinematografia brasileira, em seu conjunto econômico-cultural, é caracterizadamente colonial.
- b) as soluções parciais de problemas podem e devem ser tentadas e estimuladas, desde que haja a plena consciência de seu caráter de etapas tendo em vista as soluções globais, as únicas realmente fecundas.
- c) as soluções globais são aquelas que criarão as condições básicas indispensáveis à cinematografia brasileira para emancipar-se do estatuto colonial.
- d) é dever da crítica brasileira familiarizar-se com os problemas econômicos e legislativos da cinematografia brasileira, e participar do esforço para resolvê-los.
- e) participando desse movimento de soberania, a crítica cinematográfica brasileira contribuirá para fazer secar as fontes de sua alienação e operará a própria transcendência a um nível superior de integração e desenvolvimento (GOMES, 1960).

As respostas para as principais questões do cinema político, que já possuem histórico no cinema libertário, passam a ser delineadas no paradigma de uma libertação anticolonial através de uma modernização desenvolvimentista, projeto que visava permitir uma soberania do Estado brasileiro frente às relações coloniais e imperialistas. Em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), Glauber Rocha garimpa na cinematografia nacional antecedentes de uma política de autor, um cinema de invenção distintivamente brasileiro que produz apesar e com consciência das limitações técnicas promovidas pela situação que o conceito de subdesenvolvimento buscava dar conta. O cinema de poucos recursos de Humberto Mauro, nos anos 1920, o diálogo com o neo-realismo italiano e a literatura brasileira na produção dos anos 1950 de Nelson Pereira dos Santos, e a impossibilidade de um cinema industrial expressa pela falência da Companhia Vera Cruz são alguns marcos que buscam legitimar e colocar as principais questões abordadas pelo nascente Cinema Novo. A conjuntura política é a de esperança na revolução, com um chamado para que os cineastas estejam à altura da época em um projeto de ruptura com o cinema comercial de artesãos. Algumas das questões que serão desenvolvidas na cinematografia subsequente são a oposição entre a potência comunicativa da narrativa clássica e o for-

malismo que discute a própria linguagem, a pedagogia e o experimentalismo, o realismo e a alegoria, o estatuto do cineasta em relação ao povo, as perspectivas quanto à questão nacional, a disparidade de orçamentos e condições técnicas frente à presença frequente e massiva do cinema industrial dos países centrais (XAVIER, 2003).

Do período de esperança que precedeu ao golpe, *Deus e o diabo na terra do sol* é o filme paradigmático desta tradição. Inspirado na leitura de Euclides da Cunha da Guerra de Canudos (Os sertões, 1902), o filme evidencia a presença histórica de movimentos rebeldes no país em contraposição ao mito de que o povo brasileiro seria dócil e conformado. É um filme que articula invenção formal e alegoria nacional, dialogando com o *western* estadunidense pela semelhança e pela distinção: enquanto os faroestes são tipicamente narrativas de fundação, *Deus e o diabo na terra do sol* estabelece uma narrativa teleológica rumo à nação futura, ainda não fundada. A emancipação é tematizada no conflito regional entre sertão e litoral, no refrão síntese da utopia de inversão: “O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”, cantado na cena final (XAVIER, 2012).

Após o golpe militar, prevaleceu o senso de progresso como catástrofe nacional, esvaindo-se a promessa de revolução: “As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da ‘promessa de felicidade’ à contemplação do inferno” (XAVIER, 2012, p. 31). Nos filmes estudados pelo autor²⁰, a crise desta passagem é expressa na estrutura interna das obras, com ênfase nos deslocamentos dos usos da alegoria. De maneira geral, a alegoria utiliza-se da tônica da mensagem cifrada, utilizando imagens e sons para se referir a outra coisa que não o registro direto dessas. Assim, a alegoria impele uma postura analítica ao espectador, que pode ser mais desafiadora ou de maior impulso pedagógico. O foco da análise alegórica no contexto nacional é uma postura do leitor, que pode chegar à abordagem pelos diferentes níveis de sinalização presentes nas alegorias. No cinema moderno pós-golpe (1967-1973), as alegorias nacionais são estruturadas em diferentes qualidades de adesão ou negação às teleologias. Cada uma tem uma forma própria de

²⁰ Em Alegorias do subdesenvolvimento, Ismail Xavier (2012) se detêm nos filmes Terra em transe (1967), de Glauber Rocha; O bandido da luz vermelha (1968), de Rogério Sganzerla; Brasil: ano 2000 (1969), de Walter Lima Jr.; Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969), de Glauber Rocha; O anjo nasceu (1969) e Matou a família e foi ao cinema (1969), de Julio Bressane e Bang bang (1973), de Andrea Tonacci.

articular a temporalidade da experiência histórica narrada e a da estrutura interna do próprio filme, e também estabelecem relações distintas na relação obra-espectador. O autor procura relacionar as variações da estrutura teleológica com as experiências históricas, e encontra filmes que marcam a ruptura com a teleologia (*Terra em transe* e *Bandido da luz vermelha*), filmes que rompem com a narrativa histórica teleológica, mas mantêm a teleologia como forma de representação (*Brasil: anos 2000*, *Macunaíma* e *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*) e filmes que rompem radicalmente com a teleologia como forma de representação, mergulhando na descontinuidade (*O anjo nasceu*; *Matou a família* e *Bang bang*). Xavier (2003) sublinha que nem Cinema Novo e ainda menos o Cinema Marginal aderiram ao ufanismo técnico-industrial que era a tônica da modernização conservadora do período, e também não responderam a ela com uma idealização de retorno essencial à uma origem pré-industrial da nação. Porém, prevalece uma concepção convencional de cinema como arte que busca situar o cinema na cultura erudita (XAVIER, 2003). Frisamos que é recorrente nessa cinematografia a citação irônica e debochada dos mitos nacionais, como em *Iracema: uma transa amazônica*, onde o absurdo ufanista Tião “Brasil Grande” não encontra em Iracema uma ingenuidade doce que alude à passividade feminina da terra, sendo ainda assim um encontro violento, de caráter colonial. Em *Brasil ano 2000*, o país é lugar de pobreza e autoritarismo mesmo após os países ricos terem sucumbido com a bomba atômica, sugerindo que esses problemas não são apenas frutos de um imperialismo externo mas tem bases produtivas em seu próprio interior. A sociedade mantém uma crença vislumbrada no desenvolvimento técnico como promoção de bem-estar e a imagem estática e homogênea da figura indígena, base para um mito de fundação nacional.

O cinema brasileiro moderno tem, em sua política, uma leitura da teoria anti-colonial que secundariza a categoria raça, transformando luta anticolonial apenas em luta anti-imperialista. A categoria nação é o mote de luta, em detrimento do povo negro e povos indígenas. Fala-se da luta do povo brasileiro contra a ameaça imperialista, que tem como aliada a burguesia nacional. Este cinema, em geral, é liderado por cineastas brancos oriundos da classe média urbana ou da pequena-burguesia intelectualizada, e sua preocupação com a agência e representação dos setores populares é feita de fora desses campos. Assim, trata-se de uma produção em regime de heterogestão com as populações negras e indígenas. O cinema de autoria destes grupos passa a emergir mais fortemente a partir do período da Nova República, mo-

mento em que o vídeo proporciona um relativo barateamento de custos e são lançadas novas iniciativas de democratização da produção cinematográfica.

2.6 A EMERGÊNCIA DOS COLETIVOS DE CINEMA NO BRASIL

No início da Nova República, o cinema brasileiro logo sofre o choque neoliberal durante o período da gestão Collor no Governo Federal. São extintos o Conselho Nacional de Cinema, a Embrafilme, e o Estado é eximido de organizar as informações necessárias para a fiscalização da Cota de Tela, permitindo que fosse ignorada nas salas comerciais de cinema. Assim, o desmonte da produção nacional ocorre simultaneamente com a abertura para os filmes dos países centrais. É conhecido o fato de que, em 1992, houve lançamento comercial de apenas três longas-metragens no Brasil (SILVA, 2014). Após a queda de Collor, passam a ser ensaiadas algumas políticas públicas de apoio à produção cinematográfica. O MinC é recriado, a lei do Audiovisual tramita no Congresso, a antiga Cota de Tela é retomada e algum recurso é destinado para o financiamento de longas-metragens. É a partir de 1995, durante o governo Fernando Henrique Cardoso, que a Lei do Audiovisual passa a fomentar uma maior produção. O financiamento, via renúncia fiscal principalmente de empresas, proporciona o que fica conhecido como a Retomada do Cinema Brasileiro (CARVALHO, GERALDES, 2014).

O período foi marcado por uma postura industrialista, com especialização do trabalho e injeção de recursos via isenção fiscal de empresas privadas. A Lei do Audiovisual repete a fórmula que a Lei Rouanet propicia para outros setores artísticos. A tônica desse “cinema privatizado” é o contato com o grande público através do uso de formas clássicas e o desejo de tornar-se autossustentável enquanto mercado (ARTHUSO, 2016). O modelo de trabalho do cinema industrial dos países centrais é reforçado, na busca por um padrão de “qualidade técnica” que tenha vez no mercado cultural global (ARTHUSO, 2016). Prioriza-se uma forma hierarquizada e especializada de produção, aos moldes do modelo de fábrica (DE DECCA, 1982). A ideia de perfeição é alçada à ideal no imaginário sociotécnico cinematográfico. Toma fôlego a ideia de cineasta como profissional que realiza sua tarefa na divisão social do traba-

lho, muito mais que a de artistas porta-vozes de visões de mundo e projetos políticos. Sai de cena a busca por invenção de formas culturais próprias à realidade nacional, característica dos cinemas modernos. Com o intuito de fazer dos filmes brasileiros produtos aptos a circular no mercado simbólico global, incorpora-se códigos comerciais que introduzem o cinema nacional em códigos estéticos e uma padronização técnica tida como universal. O modelo de cinema que quer se ver como indústria mas tem seu financiamento obtido de recursos públicos, ganha seu apogeu nos primeiros governos do Partido dos Trabalhadores (PT).

Ainda que o cinema engendrado no imaginário da perfeição técnica e das formas estéticas globais tenha sido dominante no período, já em 1999 alguns programas da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV/MinC) passam a buscar uma política dissonante, que visa formação de público e entrada no mercado de cineastas iniciantes, através de concursos de filmes e o fomento a festivais, cursos e seminários sobre cinema. Em 2001, é criada a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), com o intuito de regulamentar o mercado cinematográfico. A Secretaria do Audiovisual passa a ficar responsável pela gestão do audiovisual e cinema no âmbito ampliado das políticas culturais (SILVA, 2014). Assim, é reforçada institucionalmente a distinção entre cinema de mercado, responsável pelos maiores orçamentos, e a produção popular, incentivada por editais de valores muito inferiores e destinadas a setores específicos. Como aponta Silva (2014, p. 31), produções audiovisuais vinculadas a coletivos normalmente não acessam os grandes editais de fomento, não se reportam à Ancine e não entram no circuito exibidor, não participando, assim, do mercado cinematográfico.

A instituição do Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional), imposto que incide sob o lucro das empresas de telecomunicação, é primeiramente direcionado para a Ancine e posteriormente, em 2007, para o Fundo Setorial do Audiovisual (FSE), que se torna o principal meio de financiamento do cinema brasileiro. O criticado financiamento via renúncia fiscal perde relevância para o cinema e o audiovisual (o que não ocorre da mesma maneira para outras expressões artísticas), retomando para o Estado a decisão de quais obras deveriam ser apoiadas (CARVALHO, GERALDES, 2014). Dessa forma o Estado conseguiu interferir no elo da produção cinematográfica, mas a distribuição e exibição seguem sendo majoritariamente controladas por empresas estrangeiras (*ibidem*, 2014).

Corrêa (2019), que vê o cinema negro como extensão cinematográfica da luta dos movimentos negros, discute alguns dos coletivos negros no Brasil, lembrando que estes muitas vezes não acessam financiamento via editais e constroem seus filmes na troca gratuita de trabalho, equipamentos e recursos próprios. Muitas vezes, é das universidades públicas que surgem os encontros e parte da estrutura necessária às produções. Alguns destes são Coletivo Tela Preta de Salvador, o Coletivo Criadoras Negras de Porto Alegre e o Centro Afrocariooca de Cinema - criado por Zózimo Bulbul. Este articula o pioneiro Encontro de Cinema África, Brasil, Caribe, renomeado para Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul após a morte do mesmo. Não se trata de um festival competitivo, mas um encontro de trocas de saberes e partilhas de experiências entre cineastas e amantes do cinema negro. Alguns filmes destaques do encontro e produzidos por coletivos são: Óna (2015) do Coletivo Criativo de Rua (CRUA); Elekô (2016) do coletivo Mulheres de Pedra; e Doces Sonhos (2017) do Coletivo AfrOri. Outras experiências são o Cineclubes Atlântico Negro, o coletivo Kbeça de Nega e o coletivo Siyanda - Cinema Experimental do Negro.

Em Goiás, o Sistema CooperAção é um coletivo que produziu mais de 15 curtas-metragens. Com foco na prática cinematográfica enquanto processo de estudo e geralmente sem financiamento, a produção ocorre sem remuneração de cineastas e atores, o que acarreta em fragilidades já que as pessoas trabalhadoras necessitam de outras formas de renda. As filmagens ocorrem aos fins de semana e o roteiro é constantemente retrabalhado durante a filmagem, quando pessoas do elenco deixam de estar disponíveis ou por outros imprevistos da produção (MARTINS, SATLER, 2015). Muitas vezes ausentes de qualquer financiamento público, as vezes com apoio institucional de universidades, e mais dificilmente financiados por editais de baixo orçamento - geralmente municipais, estaduais (distritais, no caso do DF) ou da SAV - o cinema de coletivos no Brasil é jogado para fora do espaço do cinema comercial ao mesmo tempo que têm conseguido ampliar sua presença nos circuitos de festivais.

É nesse contexto, que, nos anos 2010, passa a chamar atenção uma nova geração de cineastas que produzem fora do eixo Rio-São Paulo, em um contexto onde o barateamento dos equipamentos, o aumento das escolas de cinema e as políticas públicas do governo federal possibilitam novos polos de cinema independente. São filmes, muitos deles curta-metragens, alinhados com as formas consagradas

dos festivais internacionais, e que, a partir de 2007, encontram na Mostra Tiradentes um importante território em comum para sua difusão, entre outras mostras e festivais também financiados pelas políticas culturais do período. Essas mostras e festivais fomentavam debates entre cineastas, público e uma geração de críticos também emergente, muitos oriundos de revistas eletrônicas como *Contracampo* e *Cinética*. Houveram tentativas de enquadramento da nova produção, com nomes como *cinema de garagem*, *cinema pós-industrial* e *o Novíssimo Cinema Brasileiro*, termo que se tornou o mais veiculado. Todos eles dizem respeito mais ao processo de produção do que uma estética que os unifique: são filmes de baixo orçamento, muitas vezes sem financiamento público e produzidos por coletivos de cinema. Essa produção ficou também conhecida por fazer um cinema de afeto, focado na expressão emocional e subjetiva de seus cineastas, e distantes dos debates sobre a realidade política e social do país (ARTHUSO, 2016).

Para Taiguara de Oliveira (2018), se trata de degenerar o sentido político dessas experiências através da instrumentalização da capacidade mobilizadora e auto-organizativa dos coletivos culturais. O modelo de financiamento baseado na formatação serviria para introduzir nestas práticas uma lógica competitiva de mercado, alinhada ao formato neoliberal. O potencial emancipador dos coletivos seria reduzido às formas subordinadas e hiperflexibilizadas de trabalho: *freelance*, intermitência, terceirização e formação/dispersão de equipes trabalhando em torno de projetos temporários. Por outro lado, a dimensão comunitária das práticas produtivas dos coletivos traz uma maior margem para a autonomia do que o emprego assalariado convencional, por exemplo. Porém, ela logo se traduz em insegurança, desproteção quanto a possibilidades de novas contratações, projetos, pisos de remuneração e ausência de direitos trabalhistas (OLIVEIRA, 2018).

É verdade que as práticas cinematográficas de oposição dos coletivos enfrentam as contradições da precarização do trabalho, muitas vezes não-pago e movido totalmente por um senso de contribuição artístico-política. Se, como Oliveira (2018) aponta, muitas dessas práticas produtivas emergentes são incorporadas à hegemonia, acreditamos que esse não é o caso de muitas das produções do cinema negro e afrofuturista contemporâneo que é produzido por coletivos.

O Coletivo Zagaia (2013), que edita a revista de mesmo nome, nota que a nova produção dessa geração de cineastas fez de cidades como Fortaleza, Recife, Contagem e Ceilândia a referência da nova e criativa cinematografia brasileira. Agin-

do com cuidado em relação à taxação desses coletivos e cineastas como um movimento, o coletivo Zagaia realizou entrevistas com o Coletivos Alumbramento, Filmes de Plástico e Ceicine, percebendo perspectivas e projetos de cinema diversos (COLETIVO ZAGAIA, 2013). Para a Filmes de plástico (2013), a ideia de Novíssimo Cinema Brasileiro, tende à um movimento de enquadramento que historicamente exclui parte das pessoas realizadoras e que pode empobrecer individualmente algumas obras. Mas ressalta que o fenômeno corresponde a uma democratização até então inédita da produção audiovisual, por fatores que incluem o maior acesso às ferramentas de produção, a maior abertura de alguns festivais e curadorias e da internet enquanto potente mecanismo de troca. Este conjunto possibilitou um contato maior e mais frequente de cineastas e uma maior vontade de mobilizações políticas (FILMES DE PLÁSTICO, 2013).

Em *Rapsódia para o homem negro* (2015), da Filmes de Plástico, Odé é um homem negro que vê seu irmão mais velho morrer assassinado em uma ocupação de Belo Horizonte. A história de Ogum, orixá guerreiro que ensina a arte da caça para seu irmão Oxóssi, é apresentada como um paralelo da relação dos dois personagens. Luiz ensina e provoca o irmão mais novo a cantar e se portar criativamente no mundo, não deixando a opressão do racismo o manter imobilizado. Ao final, Odé adentra um condomínio empresarial e mata a flechadas representantes da burguesia imobiliária e da polícia, agentes da exploração econômica e do colonialismo interno, responsáveis pelo genocídio negro e a segmentação racial dos territórios urbanos. O filme é dirigido por Gabriel Martins²¹, que junto dos diretores Maurílio Martins e André Novais Oliveira, formaram o coletivo Filmes de plástico, que posteriormente contou com a entrada do produtor Thiago Macêdo Correia e hoje está firmada como uma produtora (MIRANDA, 2015). Familiares, pessoas amigas e os próprios cineastas comumente interpretam personagens nas produções da Filmes de plástico, algumas vezes em versões de si mesmas. Adirley Queirós, junto de Maurílio Martins, em entrevista à Alfredo Suppia (MARTINS; QUEIRÓS, 2015), elenca a Filmes de plástico como referência para o cinema verdadeiramente independente e como a melhor produtora brasileira de cinema, em sua visão.

21 Durante a escrita desse trabalho foi lançado o longa-metragem *Marte Um*, dirigido por Gabriel Martins e assinado pela Filmes de Plástico. O filme foi possibilitado pelo Longa BO Afirmativo, edital direcionado para cineastas negres lançado em 2016 pela SAV e Ancine. O longa conta a história de uma família negra na periferia de uma grande cidade e foi escolhido como representante do Brasil para o prêmio de Melhor Filme Internacional do Oscar em 2023.

O filme *Chico*, que já foi comentado neste capítulo, apresenta a resistência, em um futuro distópico, de mães e pessoas moradoras de uma comunidade ao sequestro de crianças negras pelas forças policiais do Estado. O filme é assinado pela dupla de diretores Irmãos Carvalho, formada por Eduardo e Marcos Carvalho. O segundo (CARVALHO, 2019), comenta que os irmãos começaram o trabalho de produção audiovisual com o selo Coletivo Tatu, filmando de maneira independente os protestos que começaram em junho de 2013. Para Marcos Carvalho (*ibidem*, 2019) junho de 2013 foi para sua geração um “boom de identidade política”, que contribuiu em situa-lo em termos de raça e de lugar social. Os Irmãos Carvalho passaram a buscar fazer um cinema periférico que fosse para a periferia, distante de formas de representação presentes em filmes como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, por exemplo.

Para o Coletivo de Cinema em Ceilândia (2013), o cinema dessa nova geração:

Politicamente, esse cinema que surge, trabalha com questões mais subjetivas, fugindo dos “grandes acontecimentos” e tendo uma visão menos totalitária e determinista da história. Um cinema que consegue se desvincular de grupos políticos mais rigorosos e que muitas vezes enxerga a produção de cinema como mais um braço da militância. Somente isso: mais um braço a serviço da militância.

De modo geral é um cinema mais solto, menos preso a rigores do roteiro tradicional (cujo processo de decupagem é o centro referente de todo o filme). Um cinema que privilegia a criação e as experiências que vão surgindo dentro do próprio processo de construção do filme. Obviamente que tudo isso ocorre, em grande parte, por conta das novas possibilidades técnicas, equipamentos mais leves. (CEICINE, 2013)

É esse cinema de filmes soltos, “livres da necessidade de se conformar e se enquadrar em gramáticas esquizofrênicas de um ‘cinema industrial’” (CEICINE, 2013), que o Coletivo de Cinema em Ceilândia se empenha em produzir e que abordamos mais profundamente nos próximos capítulos.

3 - BRANCO SAI, PRETO FICA

3.1 O COLETIVO DE CINEMA EM CEILÂNDIA (CEICINE) E ADIRLEY QUEIRÓS

O Coletivo de Cinema em Ceilândia (Ceicine) foi criado em 2006, quando o grupo formado, entre outras pessoas, por Adirley Queirós e Marquim do Tropa passou a assinar alguns videoclipes de artistas de rap da Ceilândia (TROPA, 2014). A indagação que movia o grupo era como produzir um cinema com outras referências e possibilidades, diferentes das do cinema brasileiro, que tinham acesso mais direto mas com o qual não conseguiam dialogar. Inicialmente o grupo não tinha acesso à nenhuma estrutura de produção como câmeras ou ilhas de edição. Para o Ceicine, como relata em entrevista à revista Zagaia (CEICINE, 2013), a ideia de coletivo de cinema passa pela união de várias pessoas interessadas nas diferentes características do cinema, da produção à crítica e à discussão de políticas públicas. Desde 2013, o Ceicine já relatava que o grupo se transformava muito, com a passagem de pessoas, conflitos e mudanças de perspectiva. Alguns dos principais conflitos eram referentes ao assédio estatal e tentativas de cooptação das instituições governamentais locais. O Ceicine ressalta que não é formado por pessoas cinéfilas, o que não é visto como virtude, mas como uma deficiência que carregam e cujas consequências são refletidas pelo coletivo. A deficiência seria explicada pela própria constituição da Ceilândia: uma grande cidade periférica, de 800 mil habitantes, que não possui nenhuma sala de cinema. O Ceicine busca novas referências através da prática cineclubista, que é realizada em paralelo às produções (CEICINE, 2013).

O cineasta Adirley Queirós, diretor dos filmes assinados pelo Ceicine, havia entrado no curso de cinema da Universidade de Brasília (UNB) antes da formação do coletivo. Adirley (2015b), relata que começou a pensar e refletir mais sobre a Ceilândia quando ingressou no curso, aos 28 anos, e por isso passou a ir para Brasília com frequência. Nessa época, conta que construiu um “personagem Ceilândia”, como reação ao deslocamento e impossibilidade de diálogo com a maioria de seus colegas. Sua turma tinha o hábito de conversar em inglês na sala de aula e falavam

muito de Nova York, enquanto ele usava muitas gírias e contava histórias sobre a Ceilândia. Nessa época, passou a se interessar pela história do lugar e realizar pesquisas e entrevistas com antigos moradores. É o contato frequente com o grupo distinto dos universitários da faculdade de comunicação que faz Adirley passar a se expressar com maior veemência como morador da Ceilândia.

A distinção imposta na desigualdade social e na suposta hierarquia cultural entre o centro, Brasília, e a periferia, Ceilândia, passaram a ser um mote da elaboração artística do Ceicine. Adirley Queirós e o Ceicine realizam, em 2005, seu primeiro curta-metragem: *Rap, o canto da Ceilândia* (QUEIRÓS, 2015b). Este documentário apresenta depoimentos de diversos rappers negros da cidade, entre eles Marquim do Tropa e diversas outras pessoas amigas de integrantes do coletivo. Um dos personagens é DJ Jamaika, que segue colaborando com os filmes do Ceicine após *Rap, o canto da Ceilândia*. No filme, os artistas, todos homens, falam de como a identidade Ceilandense inicialmente foi definida a partir do olhar do Brasiliense como “bandido”, o que fez com que muitos sentissem vergonha de dizer de onde eram quando estavam na capital. O rap foi um meio utilizado pelos Ceilandenses nas disputas de poder pela representação. O rapper X, em certo momento do filme, afirma que era muito difícil bater no peito e dizer “Sou negão, careca mesmo da Ceilândia, e daí?”, como afirma em uma das músicas do grupo Câmbio Negro, ao lado de DJ Jamaika, que será personagem de *Branco sai preto fica*. Assim, o rap do início dos anos 90 na Ceilândia teve um papel importante nas disputas em torno das valorações do que é ser periférico e negro, o que é observável também em outras periferias urbanas do país. O primeiro filme de Adirley é uma expressão dessa trajetória de conflitos já existente na vida cultural desse grupo. O filme não apenas apresenta essas identidades de maneira positiva. No bloco final, os rappers dessa geração falam da dificuldade em ganhar dinheiro e do desemprego. Adirley relata que na época deste filme estava lendo *Por uma outra globalização*, do geógrafo Milton Santos, que havia deixado-o fascinado com a discussão sobre território e cultura horizontal.

Então, se tinha uma coisa orgânica na minha cabeça era esse livro, que discutia essa história toda de território: a ideia de que Ceilândia tem uma identidade no imaginário da população, de que o território era um tema fantástico e de que o rap cantava o território da Ceilândia e por isso a gente se emocionava com ele. (QUEIRÓS, 2015b, p. 24)

Assim, o cinema do Ceicine está desde o início vinculado ao universo do hip hop e dos movimentos culturais de periferia. As pessoas artistas do Ceicine vivenciaram o trabalho de produção e veiculação independente dos próprios trabalhos, dinâmica que tem grande influência na construção do coletivo de cinema.

Houve um hiato de quatro anos entre *Rap, o canto da Ceilândia* e o próximo filme, *Dias de greve* (2009), uma ficção. O filme explora um tema que será presente nas obras do Ceicine e que aparece muito nas falas do diretor Adirley Queirós: a multiplicidade dentro da periferia. Na história, operários em greve de uma oficina de serralheria divergem sobre os rumos do movimento. Inicialmente, o representante sindical considera seus colegas como ingênuos e desprovidos de consciência de classe. A continuidade do trabalho dos grevistas no barracão da escola de samba, ligada ao dono da oficina, é criticada pelo personagem. Os colegas defendem a prática, revelando que percebem a atividade produtiva do carnaval como um trabalho para si próprios, e não para o patrão. No desfile, no entanto, a contradição atormenta alguns dos personagens, que não conseguem seguir no mesmo bloco que patrão e o abandonam. Ao final, é o representante sindical que é visto como pelego, quando traz a posição da diretoria pelo fim da greve mesmo sem terem conseguido a reivindicação pelo aumento de salário. A multiplicidade de posições que constituem a periferia e as implicações subjetivas das relações de dominação e resistência que atravessam as personagens seguirão sendo exploradas nos filmes seguintes.

Adirley (2020) conta que o Ceicine se encontrou por cerca de 2 anos para tratar do filme que fariam, até realizar *Dias de Greve* em película de 16mm. Foi a primeira experiência do coletivo com um tipo de produção mais improvisada. Inicialmente pensaram em filmar com roteiro e então o abandonaram para realizar a experiência de criação mais livre, durante as filmagens. Foram gravados poucos minutos de filmagem, entre 36 e 40 minutos, que resultaram no curta-metragem de cerca de 24 minutos. Adirley (2020) ressalta as dificuldades da filmagem em película, e que tinham diversos equipamentos de luz em uma kombi, que no processo de filmagem acabaram não sendo utilizados.

Em 2010, lançam o documentário média-metragem *Fora de Campo*, sobre times de futebol de terceira e quarta divisão. O futebol faz parte da trajetória de Adirley e também de Shokito e Marquim, protagonistas em *Branco sai, preto fica*. Os primeiros foram jogadores de futebol de times de segunda e terceira divisão quando mais jovens, sendo que Shokito continuou no esporte após perder a perna aos 16

anos (QUEIRÓS, 2014). Marquim também conheceu Adirley no futebol, quando eram de times rivais do futebol amador da Ceilândia (TROPA, 2014).

Posteriormente, em 2011, Adirley e o Ceicine produziram seu primeiro longa-metragem, intitulado *A cidade é uma só?*, filme que ensaia o sobrecruzamento de elementos de documentário e ficção para questionar a narrativa oficial quanto à formação da Ceilândia e as relações de poder presentes na remoção forçada dessa população da região do Plano Piloto para um território distante e sem infra-estrutura para habitação digna. Entre *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília*, Adirley também dirigiu o curta-metragem *Meu nome é Maninho* (2014), com o ex-jogador de futebol homônimo e a série documental *Fantasmas da casa Própria* (2018), em co-direção com Cássio Oliveira.

3.2 BRANCO SAI, PRETO FICA: O PROCESSO DE PRODUÇÃO

Branco sai, preto fica foi viabilizado através de um edital da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, via seu Fundo de Apoio à Cultura, para a produção de documentários de baixo orçamento, com o valor de R\$ 240 mil (MARTINS; QUEIRÓS, 2015). Adirley (QUEIRÓS, 2020), conta que trabalhou como servidor na secretaria de saúde do Distrito Federal até o momento de iniciar a produção do filme, quando pôde pedir exoneração e passar a se dedicar integralmente ao cinema. O projeto do filme submetido ao edital focava em abordar o episódio de violência policial ocorrido em 1986, no baile black do Quarentão, e que atingira Marquim do Tropa e Cláudio Shokito. Adirley conta que inicialmente pensou em representar a cena do Baile, o que não foi aceito por Marquim e Cláudio (QUEIRÓS, 2020). Segundo Marquim:

Esse processo foi um pouco delicado e difícil. O Adirley sabia que eu não gosto de tocar muito no assunto da história que aconteceu comigo, mas ele conseguiu trabalhar minha mente para que eu pudesse desenvolver o papel dentro do filme. Só depois que as filmagens começaram é que eu fiquei mais à vontade. (TROPA, 2014)

A ideia de fazer um filme de ficção científica surgiu de conversa com os dois, tendo o filme *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, como uma das principais referências. A maior parte do orçamento foi destinada a pagar a pequena equipe por um longo período. Adirley (MARTINS; QUEIRÓS, 2015) conta que uma equipe de cinco pessoas recebeu por um ano para trabalhar nas filmagens. Para montar o cenário do estúdio de Marquim, alugaram o edifício de uma padaria abandonada e passaram a trabalhar no espaço. Adirley (Queirós, 2020) conta que toda a iluminação foi construída de maneira diegética, orgânica dentro dos cenários, assim a câmera podia mudar livremente de posição. Com os cenários prontos, havia a possibilidade de liberdade de criação. O filme não teve roteiro prévio, e a equipe de cineastas pensava em conjunto qual cena construir a cada dia. Assim, falas dos personagens e elementos da história foram criados a partir de práticas de improvisação (QUEIRÓS, 2020).

Essa metodologia de criação cinematográfica conjunta, que ocorre sem roteiro prévio e durante as filmagens, é chamada por Adirley (QUEIRÓS, 2018) de etnografia de ficção. Nele, são propostos personagens ficcionais, criados a partir de um imaginário de histórias e elementos da cidade e da vida das pessoas atores, mas não exatamente como na realidade. A partir disso, o diretor pede para que cada pessoa atue e improvise a partir daquele concentrado, em uma experiência imersiva. Adirley (QUEIRÓS, 2018) conta que esse método foi o método encontrado na prática para se fazer filmes de periferia com atores não-profissionais.

Assim, a metodologia da etnografia de ficção provoca uma política de não-separação entre cineastas e elenco, com todos participando da criação do filme. Em um contexto de periferia onde a produção cinematográfica ainda não é tão comum, a prática de criação do Ceicine transforma em cineastas pessoas que até então se relacionavam com o cinema apenas na condição de público. Assim, contribui também em romper a distinção entre cineastas e público, produtores e consumidores, perspectiva também compartilhada pelo cinema de tendência libertária (MARINONE, 2009). As práticas libertárias do Ceicine também estão presentes em suas práticas cineclubistas, de formação de público e fomento à discussão, que ocorrem paralelamente às práticas de produção fílmica (CEICINE, 2013).

3.3 BRANCO SAI, PRETO FICA: PERSONAGENS E NARRATIVA

Após o letreiro inicial que identifica “Antiga Ceilândia, Distrito Federal”, o primeiro plano do filme é uma câmera subjetiva que vê uma quadra da Ceilândia em movimento de subida, em um elevador. No plano seguinte somos introduzidos ao personagem, Marquim, que agora desce um estranho elevador de rampa em sua cadeira de rodas. Quando ele chega ao nível do chão, a câmera faz uma panorâmica e acompanha sua chegada, revelando o ambiente. Seu “porão”, iluminado com barras de luz, repletos de fios, e um monitor de segurança provoca a desfamiliarização característica das ficções científicas. Aqui, não são as tecnologias inexistentes no mundo da produção que provocam o estranhamento, mas o design novo elaborado pela direção de arte que, em relação ao intertítulo que situa a “Antiga Ceilândia”, expressa tratar-se de um mundo alternativo à realidade histórica.

Figura 6 - Marquim desce rampa eletrônica para acessar sua base



Fonte: BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. 2014.

A suposta postura de distanciamento do mundo do filme em relação ao mundo histórico logo é questionada. Após mexer em um aparelho misterioso representado por um largo cano, Marquim coloca um disco com batidas de *hip hop* e, sentado à mesa com seu microfone, narra em primeira pessoa um episódio de sua vida, em que sai domingo à noite para ir a um baile. Registros fotográficos reais de um baile black dos anos 80 são intercalados com planos de Marquim, que canta a sua história compondo um rap improvisado. Quando ele diz que alguma coisa está acontecendo

na portaria do baile lotado, ouvimos um estouro de tiro ou bomba. São os policiais invadindo, com cachorros e sprays de pimenta. Ele tosse e ouvimos os cães na banda sonora, enquanto vemos mais fotos de pessoas dançando. As imagens são de uma festa que segue ocorrendo normalmente: a violência policial é apresentada pela narração musical de Marquim e com alguns sons que compõem a paisagem sonora, e não há referência à ela nas imagens. Marquim pausa a música quando diz que a polícia havia parado o baile, se queixando. Ele passa a interpretar os policiais: “Bora, bora, bora. Puta pra um lado e viado pra outro, porra. (...) To falando que branco lá fora e preto aqui dentro. Branco sai e preto fica, porra.” Ele segue interpretando um policial agressivo até que para o relato. Vemos mais uma fotografia de b-boys dançando, que se torna um fundo branco enquanto ouvimos um barulho de helicóptero e mais um estouro. Entra o título do filme: Branco sai, preto fica.

Figura 7 - Fotografias de B-boys no Baile Black do Quarentão



Fonte: BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. 2014.

Esta cena de abertura introduz o regime que o filme estabelece com o mundo histórico, constituído na articulação de duas tendências dominantes: a ficção científica, com seu mecanismo de estranhamento com efeito de cognição (FREEDMAN, 2010); e o de documentário, no qual o personagem interpreta a si mesmo e narra memórias de sua vida, apoiado por imagens documentais. O rapper Marquim, um

homem negro e cadeirante, usa o microfone para contar um episódio de racismo e violência policial que marcou sua vida e sua comunidade. A forma do documentário de denúncia social, em que personagens subalternizados tomam à voz, ocorre em ambiente subterrâneo repleto de aparelhos tecnológicos estranhos e misteriosos. A relação entre estranhamento e efeito de cognição, característica da ficção científica, opera de outra maneira. As imagens técnicas do cenário e a situção desta Ceilândia no passado provocam um distanciamento com o regime realista de representação. Mas o efeito de cognição, que mantém os vínculos do mundo alternativo com a realidade empírica, é potencializado com a estratégia documentária. O retorno ao realismo é alimentado pela tradição documentária de denúncia social, sublinhando o caráter crítico da realidade alternativa frente ao mundo histórico da produção e das pessoas espectadoras. A estratégia de representação sonora da violência racial com a recusa em mostrá-la em imagens reais ou interpretadas introduz, também, opções da política de representação do filme: a autoficcionalização e a realidade ficcional como formas de tratar da dor evitando a reatualização provocada por suas imagens.

Figura 8 - Marquim em sua base de trabalho



Fonte: BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. 2014.

Após o letreiro são introduzidos os outros dois personagens principais. Dimas Cravalaças balança dentro de um container iluminado por luzes coloridas. Falando ao rádio, descobrimos que ele é um detetive que chega do futuro, em 2070, para procurar Sartana. Ele o busca como sobrevivente do ataque policial ao baile do Quarentão, e tem o objetivo de recolher provas que possam condenar o Estado brasileiro por crimes contra a população negra e periférica. Dimas se apresenta como um funcionário terceirizado que vem em uma nave muito ruim, chegando da viagem no tempo com transtornos psicológicos e emocionais. Um contêiner representa a máquina do tempo de Dimas. Quando em funcionamento, luzes coloridas de balada iluminam seu interior e a câmera treme para simular a vibração da nave.

Sartana é um mecânico de próteses, buscando-as em um ferro velho e ajudando outras pessoas com deficiência a regularem as suas. Ele e os outros dois personagens passeiam pela Ceilândia, nos guiando por suas paisagens vazias devastadas e pouco populosas. Essas imagens são por vezes acompanhadas do áudio de depoimentos de Marquim e Shockito, o ator que interpreta Sartana, sobre o que sentiram na invasão do Baile no Quarentão, violência que tornou ambos deficientes. Em um deles, Sartana diz que quando perdeu a perna sentiu que perdeu também seu direito de acessar a cidade, o que o abalou profundamente.

Neste momento do filme, já havia nos sido apresentado que o território destes personagens é setorizado em distritos e que Brasília é acessível apenas para quem possui um passaporte específico. Em outra cena, um alto-falante com mensagens governamentais fala sobre a necessidade de todos estarem com documentos e que as crianças sejam recolhidas, pois haverá ronda noturna da “polícia de bem-estar social”, em espécie de toque de recolher. Essa cidade vigiada e cheia de fronteiras remete a uma representação radicalizada da segregação social e racial já existente hoje, emblemática na divisão entre Ceilândia e Brasília, tema recorrente na produção do Ceicine. Mas, além dessa dimensão, não deixa de dialogar com a perda ainda maior de acesso à cidade, que Shockito nos fala que sofreu ao ter a perna amputada.

Os artefatos tecnológicos inundam os espaços do mundo ficcional e estão presentes também no corpo de Marquim e Sartana, cuja mobilidade reduzida incide no ritmo do filme, mais lento que os produzidos até então pelo CEICINE. Em determinada cena, Sartana recebe auxílio de um técnico em informática para *crackear* o software de sua prótese e tornar-se seu verdadeiro dono. Ele também auxilia outro

homem na regulação de sua perna mecânica. Marquim, em certo momento, também regula sua cadeira de rodas. Prótese e cadeira de rodas suprem a necessidade de mobilidade que foi retirada de seus corpos pela violência do Estado e o empenho dos personagens em dominá-las é uma das maneiras com as quais apropriam-se das tecnologias para se firmarem enquanto sujeitos autônomos. No caso das próteses de Sartana, fica evidente que se trata de uma apropriação de recursos detidos pelos grupos dominantes, já que precisa *piratear* a perna para usá-la, além de buscar próteses em um ferro velho na periferia, em meio a materiais descartados por outros grupos sociais.

Figura 9 - Sartana busca próteses em um depósito de materiais recicláveis



Fonte: BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. 2014.

Os personagens são solitários e, na maior parte do filme, as relações entre eles se dão apenas pela mediação desses artefatos tecnológicos. Marquim se comunica com sua comunidade, ou talvez com ouvintes solitários – já que se refere ao interlocutor sempre no singular – através da transmissão da rádio, que é também o momento em que somos apresentados à sua história no início do filme. Sartana registra a cidade através da câmera fotográfica e do desenho. É um alarme tocando dentro de sua casa que nos indica que Dimas Cravalaças finalmente o encontrou, pois o vemos tocar também pelo lado de fora, no edifício que o detetive observa.

Marquim combina o encontro com DJ Jamaica pelo telefone e o observa chegar pela câmera de segurança. A conversa entre os dois, uma negociação para a construção de uma bomba sonora que será utilizada para explodir Brasília no futuro, é a primeira do filme em que dois personagens estão frente a frente. A partir desta cena, os outros momentos de diálogo também são todos relacionados ao plano de destruir Brasília. O contato do detetive Dimas Cravalaças com Sartana e Marquim, perseguido durante boa parte do filme para recolher as provas da violência no baile black, é representado através do vídeo gravado com seus depoimentos, projetado dentro da nave. Em nenhum momento vemos o detetive no mesmo espaço que os dois sobreviventes.

A bomba cultural é construída com a ajuda de DJ Jamaica, antigo colaborador do Ceicine, como uma mixagem de músicas e sons da periferia. Como produtores que opinam quanto à performance dos artistas, eles gravam o rap de Dino Black, o techno brega da Banda Família Show e o som de um mercado popular. Com ajuda de Sartana e trabalhadores do metrô, roubam energia de um trem para energizar a bomba. No desfecho do filme, ela explode em edifícios símbolos do Plano Piloto, representados por desenhos com o mesmo estilo dos feitos por Sartana no decorrer do filme. Dimas Cravalaças recebe um chamado do futuro para impedir o evento, mas se recusa e parece ajudar no ataque.

Figura 10 - Marquim e DJ Jamaica negociam a construção da bomba



Fonte: BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. 2014.

Até a primeira metade, a narrativa do filme permanece não-linear, ou seja, as sequências de cenas não estruturam um encadeamento progressivo. É a partir do encontro de Marquim com Dj Jamaica, em que expõe seu plano de construir a bomba, que é instaurada uma narrativa linear de progressão dos acontecimentos, em que o trabalho coletivo de construção da bomba cultural culmina na destruição de Brasília. Assim, o elemento que organiza a narrativa é a própria organização autônoma dos personagens em combate ao sistema de dominação e exploração: a prática política de ação direta contra o Estado, simbolizado na capital federal, o reencontro de Marquim e Schokito, a aliança com os demais personagens e o sentido da narrativa do filme. Esse movimento se dá com a prática de desconstrução e reconstrução de tecnologias – a adequação sociotécnica – e nele podemos apreender visões de tecnologia que conformam o imaginário sociotécnico do coletivo.

3.4 VISÕES DE TECNOLOGIA, CULTURA E EMANCIPAÇÃO

O filme estabelece diálogos com as tradições brasileiras da ficção científica e do afrofuturismo em sua elaboração sobre a experiência de modernização e os conflitos políticos do período, marcado pelo emblema da revolta de 2013. A espaçonave que viaja no tempo, central na narrativa, é uma das iconografias tradicionais da ficção científica. Para Wolfe (apud Ginway, 2005, p. 73), a nave evoca um microcosmo que remete ao lar e ao mundo de origem do viajante, comumente funcionando como um tipo de ambiente uterino e materno com função de cuidado. A nave remete à uma visão hegemônica de figura feminina e sua tripulação forma relações de tipo familiar. Em contraste com as narrativas dos EUA em que a nave salta rumo ao futuro e supera o desconhecimento científico, na literatura de ficção científica brasileira dos anos 60 a tripulação é geralmente de pessoas negras ou majoritariamente feminina, e representam aspectos emocionais e humanistas da cultura que são ameaçados pela modernização conservadora. Na tradição brasileira, a espaçonave é usada para retornar a um passado nostálgico. Embora as pessoas oprimidas escrevam o futuro, a fazem em termos dos mitos culturais do passado: um retorno à sociedade não-tecnológica que supostamente seria mais autêntica (GINWAY, 2005).

A nave de Sartana não possui nada de confortável e acolhedora, mas segue a tradição iconográfica brasileira em vários aspectos. É precária e está quebrada, coincidindo assim com as representações de ciência e tecnologia como pouco eficientes, ícones da desconfiança com a modernização características do primeiro período da ficção científica brasileira (GINWAY, 2005). Ainda assim, ela tem uma identidade feminina, emprestada pelas projeções da personagem de Gleide Firmino, único contato com o tempo do futuro e também a única mulher presente no filme. A percepção da tecnologia como falha não implica em uma postura antitecnológica, mas sugere que sua mera apropriação não trará a solução para os problemas sociais. O ambiente vazio e solitário do container contrasta com histórias familiares ou dos relacionamentos amorosos, sugerindo que a tecnologia pode nos distanciar das conexões interpessoais e da formação de sujeitos coletivos. Mas apesar dos obstáculos, é com a viagem no tempo propiciada pela nave que Dimas segue seu plano de reparação das violências do colonialismo interno.

Figura 11 - Dimas corre para a nave

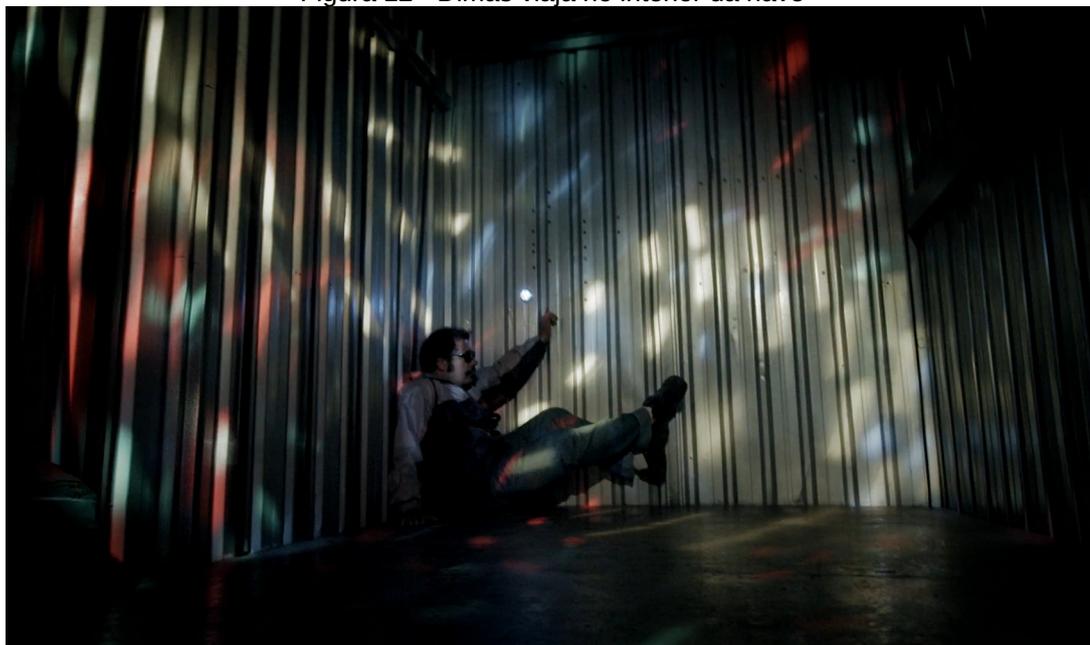


Fonte: BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. 2014.

Poderíamos dizer, apoiados na leitura que Néstor García Canclini (2000) faz de Renato Ortiz para tratar das dinâmicas interculturais no mundo globalizado, que artefatos como a máquina do tempo, típicos das grandes produções hollywoodianas

do cinema de ficção científica, são retirados do contexto de produção cinematográfica industrial (portanto desterritorializados) e reterritorializados na Ceilândia. A máquina do tempo é representada por um contêiner, desprovida de acessórios sofisticados e iluminada por luzes coloridas em movimento. A bomba sonora tem aparência próxima da sucata, apresentada como um cano de metal grosso com luzes e cabos em seu interior. São recursos plásticos simples que, embora eficientes, causam uma segunda camada de estranhamento quanto à expectativa que a representação desse tipo de artefato suscita aos olhares acostumados com a ficção científica de orçamentos milionários. A metáfora da hibridação (GARCÍA CANCLINI, 2000) poderia ser invocada para falar desse imaginário que remete à tecnologia de ponta dos países centrais, implicado na precariedade estética da sucata acumulada nos territórios periféricos. No entanto, o uso combinado deste amplo repertório de recursos não é operado para conciliar posições ou buscar um caminho intermediário que beba de vantagens da modernização ao mesmo tempo em que recebe tudo que há de degradante nela, pois aponta para a abolição das hierarquias. O projeto de destruição do centro pela bomba sonora é intransigente e nos diz que não existe por parte desses sujeitos o anseio de tornar-se um híbrido entre periferia e centro. Na periferia da América Latina, Silvia Rivera Cusicanqui (2010) defende a ideia de *ch'ixi* como insumo para pensar práticas políticas descolonizadoras. Palavra da língua aymara, do povo indígena andino com grande população na Bolívia, o *ch'ixi* é sobre a ideia de opostos que não se transformam em um terceiro elemento em um processo de hibridação, mas que coexistem se antagonizando e complementando. Entende-se aqui que as representações de tecnologia operam de modo *ch'ixi* em *Branco sai, preto fica*. São apropriações de repertórios propagados pela indústria cultural transnacional e ao mesmo tempo interpretam práticas de produção realizadas pelas populações negras e periféricas na produção de autonomia em seus modos de vida.

Figura 12 - Dimas viaja no interior da nave



Fonte: BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. 2014.

Se os artefatos são desterritorializados da produção fílmica dos países centrais e reterritorializados na Ceilândia, nesse processo não são desistoricizados: uma máquina do tempo em um filme de ficção científica carrega o passado de suas formas de representação e apresentá-la na forma de um contêiner é um ato de ironia que cita sua trajetória. O uso dos repertórios dos grupos dominantes é feito sempre a partir da posição de sujeito dos realizadores. Nunca se deixa de medir a distância entre o lugar do centro e da periferia, pois não se perde de vista a história de nenhuma das posições. As diversas apropriações realizadas no filme não buscam imitar o centro ou assumir o seu lugar ainda que por breves instantes, mas servem à produção de novos sentidos desde a periferia. A apropriação de recursos detidos pelos grupos dominantes para novas produções é realizada pelo Ceicine na produção do filme e nas representações de tecnologia elaboradas na obra: é de recursos econômicos, obtidos no financiamento público de longas-metragens que são destinados quase que completamente para produções de pessoas brancas; e é de recursos simbólicos presentes nos repertórios disponíveis nos meios transnacionais. Assim, a ficção científica cinematográfica, cujas representações são normalizadas pelas superproduções dos EUA, possui seus códigos expropriados para a elaboração de

uma narrativa de resistência por esse coletivo de cinema de maioria negra, moradores da periferia do capitalismo global.

As representações de tecnologia desenvolvidas na obra estão implicadas em diversos processos de adequação sociotécnica por parte dos personagens. A prótese de Sartana precisa ter a licença pirateada, pois não foi adquirida no mercado legal e até a energia que alimenta a bomba é fruto de apropriação, sendo roubada de uma estação de metrô durante a troca de turno da segurança, com a ajuda de trabalhadores do local. As rádios comunitárias, comuns nas periferias urbanas, são uma das formas de adequação sociotécnica praticadas pelas populações periféricas referenciadas no filme. São aparatos juridicamente ilegais, montados pelos moradores para satisfazer demandas culturais e de comunicação em nível territorial. A apropriação tecnológica se dá na prática social das populações negras e periféricas. Ao interpretá-la, *Branco sai, preto fica* realça sua potencialidade para a produção de resistência política.

Com exceção da bomba sonora e da máquina do tempo, os artefatos tecnológicos ficcionais são todos possíveis de existirem em nosso mundo empírico. A presença da tecnologia no filme, mais do que remeter a feitos fantásticos do desenvolvimento tecnocientífico, tematiza um processo de adequação sociotécnica pelos sujeitos oprimidos e cria uma atmosfera de estranhamento que desacostuma o olhar e auxilia na percepção crítica de estruturas e dinâmicas sociais nem sempre vistas com facilidade. As tecnologias ficcionais radicalizam formas de dominação contemporâneas e assim facilitam sua percepção crítica, mas podem ser apropriadas em um projeto de resistência que também é radicalizado. A destruição do centro pela cultura periférica concentrada na bomba, no final do filme, é a grande metáfora para a inconciliabilidade entre centro e periferia. A repercussão do filme fez com que fosse objeto de estudos acadêmicos e, para Oliveira e Maciel (2017), a produção da bomba cultural que transforma os modos de vida das populações periféricas em instrumento de guerra contra o poder do Estado corresponde ao esgotamento das esperanças na mediação institucional do período lulista no Brasil. Segundo as autoras, esta se volta para o centro, mas somente para intentar destruí-lo, e não mais tentar estabelecer canais de diálogo.

Figura 13 - Sartana e Marquim trabalham na construção da bomba



Fonte: BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. 2014.

Se, no filme, a destruição do centro é um ato de resistência frente a dominação, nele também inexistia de antemão um projeto político acabado para a periferia. A situação inicial de isolamento e solidão dos sujeitos passa a ser revertida com o processo de construção da bomba. É ao redor desse projeto de resistência que ocorre a reconexão dos laços entre Marquim e Sartana e as ligações destes com os outros personagens. Ocorre uma reorganização de vínculos coletivos que possibilita a capacidade de intervenção política da periferia. Se inexistia uma proposição política definida, é na dinâmica da construção da resistência contra a dominação que se forja a articulação social que permite vislumbrar a construção de projetos de sociedade futuros.

Porém, um aspecto não comentado na análise de Oliveira e Maciel (2017) é que as relações que se estabelecem por parte dos personagens moradores da Ceilândia com o centro de Brasília são simultaneamente a de forja de passaportes e de empenho em sua destruição no futuro. Aparentemente paradoxal com o projeto destrutivo de vingança, o desejo de acessar o centro não cessou de existir por completo para parte dos personagens.

A explosão da bomba cultural e a destruição de Brasília é representada por desenhos de Sartana. O processo de realização do filme foi feito sem roteiro prévio, criando as cenas durante o processo de filmagem. A produção do filme não soube

como fazer para mostrar a bomba explodindo e Adirley Queirós (2015c) relata que pensaram em utilizar uma cartela dizendo “E a bomba explodiu” e também terminar o filme com uma falha na detonação da bomba. Convictos de que Brasília deveria explodir e cientes da impossibilidade de mostrar o feito na representação cinematográfica de cunho realista, o uso dos desenhos de Shockito é proposto como solução que fortalece o caráter dúbio da ficção científica cinematográfica do Ceicine.

Com ironia, utiliza-se do desenho em grafite para construir o final catártico, método tecnicamente acessível, sem colorização ou acabamento mais elaborado. O preto e branco e a simplicidade dos desenhos de Shockito lembram um *storyboard*, os desenhos utilizados como esboços para futuras filmagens em produções cinematográficas, e conflitam com os efeitos especiais e animação digital do cinema de ficção científica hegemônico. Para além da impossibilidade de sua execução técnica, os desenhos explicitam a recusa política a essas formas de representação. Mantendo essa coesão, o funk de MC Dodô, músico da periferia de Belo Horizonte, constrói a intensidade dramática para o desfecho de sucesso do plano. A letra do funk que toca enquanto vemos os desenhos de Sartana é condizente com o tom de guerra entre opostos que são inconciliáveis.

Os créditos finais mostram os letreiros “da nossa história, fabulamos nós mesmos”. Para construir essa autonomia, *Branco sai, preto fica* apresenta sentidos políticos e estéticos próprios, manchados de saberes e recursos apropriados dos grupos dominantes. É dessa condição que Adirley Queirós e o Ceicine tiram forças para construir uma narrativa de resistência que reconta o passado, reflete sobre o presente e aponta direções para o futuro. A resistência da periferia torna-se emancipação pois a destruição do centro abre caminho para a possibilidade de projetos políticos antagônicos. Em *Branco sai, preto fica* a destruição é criadora na medida que possibilita transformar a distopia em utopia.

3.5 REVOLTA DE 2013: CONJUNTURA EXPLOSIVA E BOMBA CULTURAL

Exibido pela primeira vez no Festival de Brasília de 2014, *Branco sai, preto fica* elabora em suas formas e narrativa vários elementos presentes no imaginário po-

pular de seu tempo histórico. O ano de 2013 foi marcado pelos protestos que ficaram conhecidos como Jornadas de Junho, em que manifestações gigantescas tomaram conta de todas as capitais e das principais grandes cidades do país. Os protestos de 2013 e os eventos que se sucederam são complexos, variados de acordo com cada região do país e interpretados de diferentes formas, sendo objeto de polêmicas e conflitos de narrativas.

Em 2013, os atos em São Paulo contra o aumento das tarifas do transporte público geridos por governos do PT e do PSDB eram organizados pelo Movimento Passe Livre, externo ao grupo de movimentos sociais organizados ao redor da sustentação do governo federal. Com diversidade política em sua composição, o movimento tinha traços libertários expressivos, enfatizando princípios de autogestão e ação direta, e teve êxito em utilizar as redes sociais para a propaganda massiva de sua pauta e de ações. Quando, após a divulgação de imagens de violência policial nestes atos, as manifestações se disseminaram em massa por todo o país, o movimento paulistano buscou reafirmar que os protestos tinham como pauta o transporte público, mesmo depois do aumento ser barrado na capital. Porém o esforço se mostrou inútil frente às nítidas demonstrações de que o que levava as pessoas para a rua era um sentimento geral de insatisfação, manifestado em pautas difusas que muitas vezes apontavam para a luta de direitos, como o slogan de “Educação e saúde padrão fifa”, e também na revolta contra a corrupção entendida no sentido dominante de desvio ilegal de recursos públicos.

Algumas tendências de interpretação do fenômeno foram apresentadas por Wallace de Moraes (2018), que realiza uma análise de base teórica anarquista e de observação participante do processo desde o Rio de Janeiro. O pesquisador separa correntes interpretativas entre o campo das chamadas oficiais, que se concentram em um feixe do neoliberalismo que vai de setores que sustentavam ou apoiavam o governo liderado pelo PT, passa pela então oposição que defende o neoliberalismo mais explicitamente e chega ao campo profascista que o autor (ibidem, 2018) chama de “ativismo conservador” (ibidem, 2018).

O campo ligado ao governo federal da época buscava eximi-lo de responsabilidade e também induzir que se tratava de manifestações de classe média, sem base popular real. A corrente propagada principalmente pelos oligopólios de comunicação e a oposição de direita liberal, buscava canalizar a raiva presente contra o sistema político somente para o petismo, visando desgastá-lo para vencê-lo. As ações dire-

tas eram descritas como atos de vandalismo isentos de conteúdo político. Uma outra tendência foi disseminada por forças militares e policiais, grupos profascistas ou fascistas, e igrejas cristãs conservadoras. Esse grupo defendeu o golpe de Estado para a manutenção da ordem e das hierarquias, temendo as transformações sociais e comportamentais que poderiam ser desencadeadas pela Revolta de 2013. Ainda disperso em 2013, esse grupo passa a se organizar e colegiar em 2014, e nele estão figuras como o Movimento Brasil Livre (MBL) e a família Bolsonaro (MORAES, 2018).

Além das interpretações oficiais, Wallace de Moraes (2018) vê mais um campo de correntes interpretativas, onde se concentram duas tendências. A primeira é o setor da esquerda partidária que até então não compunha com o campo governista, criticando-o por promover interesses da classe capitalista e recusar políticas sociais mais robustas. Para esse campo, os protestos foram vistos inicialmente de maneira positiva, pois advogavam por mais direitos sociais e colocavam em xeque a legitimidade eleitoral do governo liderado pelo PT. Este grupo procurou dar direção às manifestações e ganhar base social e eleitoral com elas, o que não ocorreu. Estes partidos também eram críticos das práticas de ação direta e da tática black bloc, por vezes denunciando manifestantes para a polícia. Por fim, a segunda tendência é a ventilada por setores revolucionários, na qual está presente os campos libertário e anarquista. Esta vê características que devem ser encorajadas na revolta, como a ação direta e horizontalidade. Advoga pelo apoio à insurgência contra as instituições e encoraja as tendências de autogestão e combatividade por vê-las como necessárias na construção de um caminho para a superação do Estado e do sistema capitalista.

Dessas correntes de interpretação, sublinhamos as visões a respeito da ação direta e da violência policial. Dentre as diversas coletividades que se agruparam no contexto das manifestações, vários coletivos de audiovisual (entre eles o Coletivo Tatu, formado pelos Irmãos Carvalho no Rio de Janeiro), foram responsáveis por denunciar a violência policial através das redes sociais. Moraes (2018) destaca a importância da quebra do monopólio da notícia. O autor (ibidem, 2018), narra que as grandes empresas de comunicação, que tradicionalmente invisibilizam ou criminalizam qualquer forma de protesto popular, só passaram a expor e denunciar a violência estatal nos protestos após seus registros viralizarem nas redes sociais. Inicialmente, engajam-se na postura de ocultação ou de propagação da ideia de que as

manifestações seriam prejudiciais para a democracia, pois colocam demandas que esta não pode atender devido a compromissos fiscais com as contas e as leis de mercado. Logo, buscaram controlar a orientação das manifestações apresentando como prioritárias questões que não estavam presentes ou exacerbando questões que figuraram apenas lateralmente – tal como a corrupção ou uma vaga reforma política. Também criticavam a ausência de lideranças que pudessem representar a todes presentes nas manifestações, característica que foi uma das maiores expressões do movimento, apresentando-o como horizontal e múltiplo (MORAES, 2018). Rapidamente passou-se a diferenciar os manifestantes entre os legítimos e ilegítimos. Os primeiros exerceriam ordeiramente o direito à cidadania em passeatas pacíficas, muitas vezes empregando símbolos nacionais. O segundo grupo é taxado de vândalos e baderneiros, uma maneira de deslegitimar e justificar a criminalização de táticas de ação direta que envolvem algum nível de destruição de símbolos do sistema capitalista. A tese que diferencia manifestantes justos e ilegítimos é veiculada por todas as correntes de interpretação oficiais, que Moraes (2018) categoriza no campo neoliberal.

A tendência interpretativa propagada pelos setores revolucionários foi a única que defendia a revolta em sua totalidade, incluindo as ações mais radicalizadas, tendo críticas pontuais que não desmereciam o todo. Entende o levante como saudável para os anseios de democratização, o enfrentamento com a polícia como auto-defesa e reconhece a redescoberta da ação direta popular de massa como fundamental para as transformações sociais. Entre elas estão a postura do próprio Movimento Passe Livre (MPL), que percebe na organização descentralizada da luta um ensaio para outra organização não só do sistema de transporte, mas de toda a sociedade. Algumas das práticas e pautas presentes em 2013 foram o direito de ir e vir, pleiteando um transporte sem catracas e com tarifa zero; a revolta contra os governantes e mais especificamente contra o sistema especulativo, o sistema representativo, os partidos tradicionais, e as formas convencionais e hierárquicas de organização política; o descontentamento com as condições de vida e os serviços públicos, a crítica ao oligopólio dos meios de comunicação de massa, a crítica ao genocídio e encarceramento negro e indígena (MORAES, 2018). Em relação ao último ponto, fo-

ram marcantes a campanha “Cadê o Amarildo”²², a defesa da luta dos guarani-kaiowá e, a partir da Revolta, a campanha pela liberdade de Rafael Braga²³.

Entendemos 2013 fundamentalmente como expressão do esgotamento do pacto social amplo que sustentou os governos de coalizão liderados pelo Partido dos Trabalhadores até então, demonstrando uma forte insatisfação popular. Com a manutenção de uma base econômica neoliberal e de exportação de bens primários, o Estado fomentou políticas de crescimento que podem ser chamadas de neo-desenvolvimentistas, com a realização de grandes obras e o estímulo ao mercado interno. Ao mesmo tempo, promoveu políticas públicas de transferência de renda e de acesso à educação e moradia, em grande parte via empresas privadas, que trouxeram melhorias reais nas condições de vida para amplas camadas da classe trabalhadora e do povo negro. O apoio popular de uma política de conciliação em que supostamente todas as classes ganham, foi especialmente forte durante os dois mandatos do governo Lula, e eficientes em recuperar ideias ufanistas de um país grande e destinado a um futuro de bem-estar e conquistas sociais. Mas este ciclo dá sinais expressivos de esgotamento a partir de 2012, com uma experiência de piora nas condições de vida que interdita o imaginário de que o futuro do Brasil seria melhor do que o presente. Ainda neste ano, o avanço do garimpo e da agropecuária em terras indígenas provoca, no Mato Grosso do Sul, um movimento de resistência dos

22 A campanha “Cadê o Amarildo?” faz menção ao desaparecimento de Amarildo Dias de Souza, homem negro morador do Morro da Rocinha, que posteriormente foi relevado ter se tratado de sequestro, tortura e assassinato cometidos pela polícia do Rio de Janeiro. Amarildo foi abordado perto de sua casa e levado pela polícia militar à sede da “Unidade de Polícia Pacificadora” (UPP) da Rocinha para “averiguação”. Ele nunca mais foi avistado. Quando questionada por familiares, a polícia disse que já havia liberado o pedreiro de 43 anos, discurso que foi sustentado até que as investigações avançassem (GRANJA, 2013). O movimento “Cadê o Amarildo?” teve repercussão nacional, foi relevante em questionar a política das UPPs no Estado do Rio de Janeiro, e deu visibilidade à luta contra o encarceramento e o genocídio negro.

23 Rafael Braga é um homem negro que em 2013 vivia em situação de rua na cidade do Rio de Janeiro. No dia 20 de junho deste ano ocorreu um dos maiores protestos da revolta de 2013 na cidade. Após a manifestação, Rafael foi abordado pela polícia e preso com a alegação de que garrafas de desinfetante que ele carregava tinham o intuito de serem utilizadas como coquetéis molotov. O jovem permaneceu preso até o final do ano, configurando sua prisão como a mais duradoura de todas as efetuadas no contexto da revolta de 2013, mesmo ele não tendo participado das manifestações. O caso se tornou conhecido através de trabalho jornalístico e, a partir de então, coletivos e movimentos passaram a acompanhar o caso e organizar a Campanha Pela Liberdade de Rafael Braga. Entre diversos recursos e perseguições, Rafael Braga pôde sair da prisão para o regime semiaberto em dezembro de 2015. Mas, em janeiro de 2016 foi novamente abordado pela polícia e imputado de um flagrante forjado de 0,6 g de maconha e 9,3g de cocaína, motivo que o fez ser preso novamente. Após contrair tuberculose na prisão, pôde migrar para prisão domiciliar em setembro de 2016. Rafael Braga se tornou símbolo da seletividade penal e do encarceramento negro no Brasil (CAMPANHA PELA LIBERDADE DE RAFAEL BRAGA, 2016)

guarani e kaiowá que foi amplamente difundido e apoiado via redes sociais. O “somos todos guarani kaiowá” foi marcante por instituir uma prática nova de mobilização, com uma pauta concreta sendo difundida nacionalmente via redes sociais, com ampla contaminação emocional e surgimento de novos agrupamentos e lideranças dispersas que convocam atos de rua em diversas partes do país (MALINI, 2017). Foi uma experiência de grande alcance do movimento de envolvimento do projeto anti-colonial guarani para fora dos territórios indígenas, ecoando nos centros urbanos.

De todos os pontos não desenvolvidos desse movimento complexo, cabe ainda ressaltar o sentimento de desconfiança nos partidos políticos tradicionais e nos políticos profissionais, que favoreceu uma maior adesão às ideias libertárias e anarquistas, porém foi captado de maneira decisiva por uma idealização apolítica que favoreceu, ora concepções neoliberais de política como gestão, ora estratégias aparentemente anti-establishment da extrema-direita. Em meio a muitas incertezas, junho de 2013 certamente demonstrou o esgotamento de legitimidade do pacto social vigente e a entrada da ação direta na política nacional. O período que sucedeu foi de múltiplas e intensas mobilizações populares, sendo 2013 o ano com maior quantidade de greves, e marcantes protestos contra as mazelas sociais trazidas pela Copa do Mundo de 2014 e contra a instalação da Usina de Belo Monte, em 2015, episódios que dividiram revoltosos e apoiadores do governo federal. Como é sabido, movimentos de direita com bandeiras anticorrupção também se desenvolveram no período e permaneceram nas ruas, criando as condições para o golpe de 2016 e para a propagação de ideias fascistas no país.

Dialogando com essa conjuntura explosiva, o ímpeto de destruição em *Branco sai, preto fica* pode ser compreendido como uma expressão radical da recusa de conciliação da periferia para com as elites. A inevitável comparação civilizatória propiciada pelo dispositivo da máquina do tempo nos faz pensar que o Brasil de 2070 é um lugar onde a justiça prevalece, ainda que com precariedades, já que Dimas Cravalanças é um trabalhador terceirizado, homem negro com condições de trabalho muito ruins. Porém, o avanço das políticas públicas de reparação não dura muito tempo no Brasil do futuro. No decorrer da viagem, Dimas é informado de que a Vanguarda Cristã tomara o poder. Essa projeção satiriza os débeis avanços sociais do período dos governos do PT, época em que diversas políticas de combate ao racismo e de atenuação da miséria foram implantadas, ao mesmo tempo em que houve um reforço da política de encarceramento em massa das pessoas negras e explosão

da terceirização do trabalho. As alianças do governo de coalizão com setores cada vez mais reacionários, como as elites das igrejas evangélicas, fortaleceram paulatinamente esses grupos, que realmente participaram do golpe no mundo histórico, evento que será tematizado no filme seguinte, *Era uma vez Brasília*.

Entende-se que periferia não pode ser emancipada pela modernização neo-desenvolvimentista, mas se retêm do período lulista um senso de esperança na possibilidade de um futuro melhor. O traço fundamental da hora de 2013, captado pelo filme, é a transferência da responsabilidade por promover a emancipação para a própria periferia, com ênfase para as práticas culturais e tecnológicas.

A cultura popular é vista como força motriz do processo de transformação, que não se integra ao nacional, mas explode suas bases quando realizada de maneira autônoma. O diálogo intercultural entre as culturas populares, metaforizado na bomba, artefato tipicamente moderno, pode construir outro projeto de modernização que não passa pela construção colonial de um nacional integrador. A metáfora da mixagem atenta para uma interculturalidade que potencializa os aspectos emancipatórios das periferias e grupos subalternizados, tecendo alianças para o combate. O rap e o tecnobrega, utilizados nessa mixagem, são gêneros que utilizam elementos de colagem, ressignificação e reapropriação para novas produções. São, assim, marcantes pelas apropriações técnicas e estilísticas. O rap brasileiro reatualiza a tradição da cultura negra estadunidense, tendo como um de seus traços o improvisado sobre batidas sampleadas de outras músicas. O tecnobrega utiliza colagens e releituras de temas pop da indústria cultural, com estéticas regionais. A tradição do rap é mais próxima dos filmes por conta de sua utilização como veículo de combate e disseminação de leituras sociais da negritude e da periferia. Também tem relações diretas com Ceicine, por conta de Dj Jamaica e Marquim do Tropa, que são rappers, além de ter sido o tema do primeiro filme de Adirley Queirós, em que ambos são personagens. A presença do tecnobrega, de maneira dominante um gênero mais afeito à temáticas amorosas, sentimentais e de prazer, reforça uma concepção de que a arte não pode ser reduzida à luta política, sendo também fundamentais suas dimensões lúdicas e de satisfação.

A bomba não é abordada diretamente no trabalho de Ginway (2005) sobre a iconografia da ficção científica. Ao tratar da imagem da terra devastada (*wasteland*), que alimenta a representação da Ceilândia no filme, esta paisagem é apontada como um aviso anti-bélico e anti-bomba atômica, figura central no imaginário dos usos

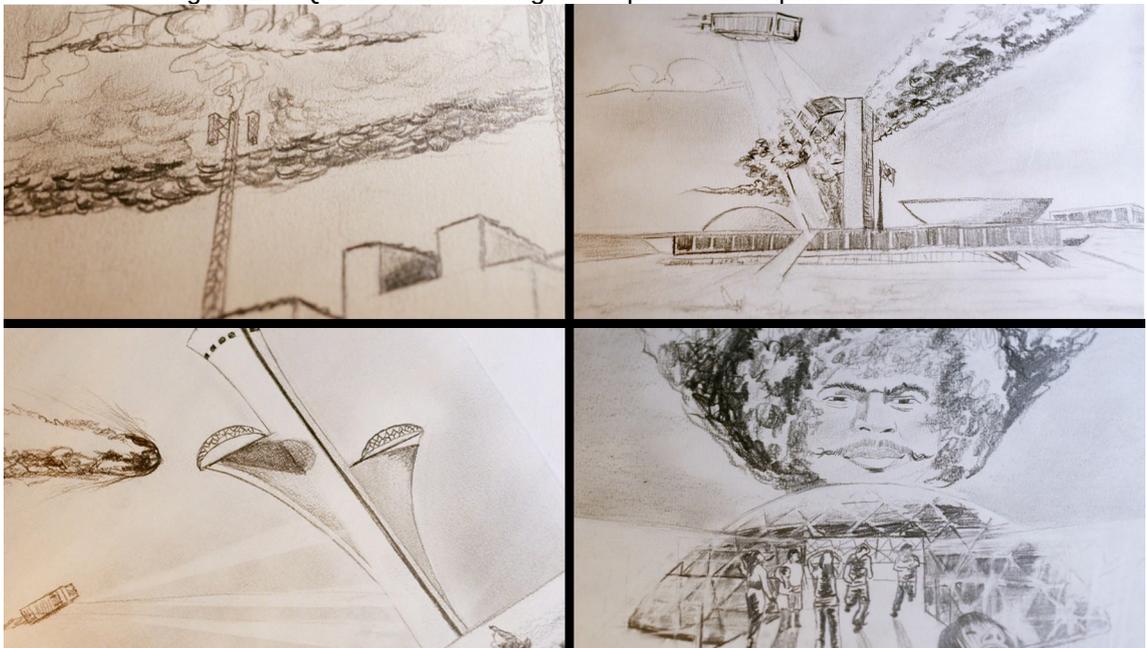
da ciência e tecnologia para fins de morte e sofrimento até o fim da Guerra Fria. No filme, a terra devastada da Antiga Ceilândia não demanda maiores explicações, pois sabemos que trata-se de um registro realista, cenários da Ceilândia e comuns nas periferias das grandes cidades brasileiras e latinoamericanas. A causa das mazelas é nominalmente Brasília, relação cuja dimensão literal na formação da Ceilândia é apresentada em *A cidade é uma só?*, e ampliada como alegoria da modernização conservadora e colonial. A utopia de Brasília, que coincide com a utopia da nação, só pode ser efetivada com a necessária exclusão das pessoas negras, indígenas, dissidentes em termos de gênero, sexualidade, e todas as outras excluídas da norma. A destruição de Brasília com a bomba cultural sugere que o nacional não pode ser ampliado para integrar ou fazer caber as culturas subalternizadas. Existe algo na própria constituição de Brasília, e, portanto, da nação da qual esta é sede do poder, que não permite uma coexistência livre da dominação.

Notamos aqui uma distância do cinema moderno brasileiro, em seu sentido estrito, em relação à estratégia de conceber seus filmes políticos e do sentido do anticolonial. A estratégia afrofuturista do Ceicine de fabular distopias próximas da realidade do povo negro na periferia difere do esquema das alegorias mobilizadas pelo cinema moderno, que utiliza-se da mensagem cifrada e disposição de imagens e sons para se referir a outras coisas que não seus registros diretos (XAVIER, 2012). Mas a maiores distinção política reside na política anticolonial pautada no desejo de autonomia das classes oprimidas, com foco no povo negro. A libertação anticolonial não coincide com a categoria nacional, mas precisa superá-la.

Na ficção científica, a bomba é tipicamente produto dos governos autoritários e dos complexos industriais e militares. Ao trocar o componente nuclear pelo da cultura popular das periferias, é reforçada a capacidade de resistência e de contra-ataque dos grupos dominados, em uma visão com nuances da violência para emancipação. Embora prática minoritária, a apropriação pioneira da pólvora em atentados anarquistas contra governantes e representantes da burguesia foi globalmente disseminado pela imprensa (ANDERSON, 2004) e explorado pelos filmes de grandes produtoras nas primeiras décadas do cinema para associar a imagem de anarquista com a de terrorista repugnante (MARINONE, 2009). Essa prática ampliou o alcance do anarquismo ao mesmo tempo que o estigmatizou como inconsequente e perigoso. Essa pecha foi largamente explorada por seus críticos para ocultar seu caráter de massas e aferir um sentido negativo ao uso da violência como protesto. A violên-

cia como instrumento legítimo para a emancipação do colonizado foi difundida com Frantz Fanon, que teve forte influência em Glauber e nos cinemas novos da América Latina. Preenchida com a música negra das periferias, a bomba de *Branco sai preto fica* ressalta a violência como defesa justa ao mesmo tempo em que sublinha a força da cultura na produção de novas realidades. A capacidade da bomba cultural explodir Brasília não é logicamente explicada na narrativa, mas sua efetividade é amplamente aceita entre os personagens que participam de sua elaboração. Desta maneira, há um estranhamento no próprio efeito de cognição, ampliando o alcance do que é possível no mundo. Como visto nas ficções científicas afrofuturistas, é a ampliação da cognição, nas formas fílmicas, e o enfrentamento do presente, na narrativa, que permite a abertura de caminhos utópicos na distopia. A presença da cultura também torna a violência mais palatável, embora a cena final deixe nítido que o caminho da utopia passa pela destruição do velho. A apresentação das explosões com os desenhos de Shockito de ícones de Brasília e pessoas brancas apavoradas (inclusive crianças) e a presença de gritos na faixa sonora também recusam o registro de imagens do horror em regime realista, o que também é evitado na cena inicial do filme.

Figura 14 - Quadro com montagem de planos da explosão da bomba



Fonte: *BRANCO SAI, PRETO FICA*. Direção: Adirley Queirós. 2014.

As práticas de reapropriação e produção culturais e tecnológicas localizam a emancipação no terreno da modernidade. O racismo, o controle social e a miséria

podem ser impedidos desde que sejam suprimidas as hierarquias entre centro e periferia através de um processo revolucionário. A modernização existente é vista como uma reatualização do colonialismo, que causa sofrimento e inúmeras mazelas, mas não consegue sufocar a cultura. Assim, como na literatura de ficção científica brasileira do período pós-ditadura, não se promove uma visão de que a modernização tecnológica sufoca uma identidade essencial e pura, ligada à natureza. Nessa chave, explorada pela ficção científica brasileira dos anos 60, majoritariamente branca, a figura negra era associada ao que se perdeu e precisa ser resgatada para a construção do nacional autêntico, opondo tecnologia branca à cultura negra (GINWAY, 2005). Em *Branco sai, preto fica*, a modernização nacional que promove o colonialismo interno também cria as condições para práticas de oposição. Não existe dicotomia entre cultura e tecnologia, e ambas podem e devem ser produzidas de forma emancipatória.

4 – ERA UMA VEZ BRASÍLIA

4.1 ERA UMA VEZ BRASÍLIA: PROCESSO DE PRODUÇÃO

Assim como o filme anterior, *Era uma vez Brasília* também foi produzido a partir de um edital de documentário e com baixo orçamento (R\$350 mil reais). O filme levou cerca de três anos para ser produzido, período muito mais longo do que o comum para produções com este orçamento. Segundo Adirley (ABREU; QUEIRÓS, 2018), a equipe passou de 6 à 7 meses acompanhando o processo do *impeachment* de Dilma Roussef com filmagens de manifestações em Brasília. A partir deste processo, porém, o Ceicine decide fazer um filme sobre o golpe a partir do espaço da periferia. Sem roteiro prévio, apenas algumas linhas de enredo, a produção seguiu o modelo de “etnografia de ficção” (ABREU; QUEIRÓS, 2018) praticado em *Branco sai, preto fica*, pagando equipe e elenco, ambos pequenos, por um longo período de tempo, e possibilitando, assim, o processo criativo em que criam cenários e figurinos para atores e atrizes experimentarem falas e ações, que são filmadas como em um documentário. Adirley conta que as locações das filmagens foram todas na favela de Sol Nascente, em uma das regiões mais distantes, “na última fronteira”. No território moravam, nesse período, cerca de 200 mil pessoas, e o filme é repleto de referências sutis ao local (ABREU; QUEIRÓS, 2018).

As cenas da nave do personagem W.A. (Wellington Abreu), por exemplo, foram todas feitas em uma oficina de desmanche de carros na Ceilândia (ABREU; QUEIRÓS, 2018). Adirley (QUEIRÓS, 2018), conta que a equipe de cineastas passou, por três meses, todas as noites dentro da oficina. Os efeitos especiais são analógicos, “dos anos 70”, comenta Adirley. Quando a nave voa, os efeitos que vemos são de dois serralheiros cortando metal para que produza faíscas que pareçam estrelas vistas do movimento da nave. No período das filmagens, a equipe ficava balançando o carro que seria de nave para W.A. incessantemente, em um processo imersivo para o ator: “até a gente acreditar que aquela porra podia voar. Até a gente acreditar que aquele cara [o protagonista] era um cara que veio do planeta Sol Nas-

cente” (QUEIRÓS, 2018). Adirley (ibidem, 2018) relata que Franklin Ferreira, que era o serralheiro do filme, gostou tanto do processo que entrou no filme como o personagem Pancillax, que acompanha W.A. no carro, em uma das cenas de abertura do filme. O diretor ressalta que o conjunto do Ceicine estava bastante perdido no filme, e que isso potencializou o processo criativo: “Filme redondo é besteira. Se o roteiro tá pronto faz um livro, que sai mais barato” (ABREU; QUEIRÓS, 2018).

Ao todo, foram 120 horas de filmagem, incluindo as muitas horas de filmagem das manifestações pelo impeachment: “desde o primeiro caminhão do MBL nas manifestações, falando coisas absurdas” (ABREU; QUEIRÓS, 2018).

4.2 NOVOS PERSONAGENS, MÚLTIPLAS NARRATIVAS

Era uma vez Brasília (2017) apresenta diversas semelhanças com *Branco sai, preto fica* (2014), filme anterior de Adirley Queirós e do Ceicine. Os dois filmes são construídos com entrelaçamento de histórias reais e fabulação, friccionando dimensões do documentário e da ficção científica. Também estão presentes em ambos a viagem no tempo, agora realizada por uma nave futurista; a Ceilândia distópica, desta vez sempre noturna; e o movimento de ação direta dos personagens contra o centro do poder nacional, em ambos representados pelo prédio do Congresso Nacional, em Brasília.

Na cena de abertura, Marquim (Marquim do Tropa), protagonista do filme anterior, encontra a personagem Andreia (Andreia Vieira) em uma passarela, ou ponte. Em plano próximo que os comprime no enquadramento, Andreia conta a história de sua passagem real pelo sistema penitenciário, condenada por matar acidentalmente um homem ao reagir a um assédio em um bar. Esta história é entrelaçada por elementos ficcionais como a necessidade de encontrar o viajante intergalático W.A. (Wellington Abreu) para entregar pertences de uma colega de cárcere.

Figura 15 - Marquim e Andreia conversam na ponte de pedestres



Fonte: ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós (2016).

Na próxima cena aparece o viajante, primeiro atirando contra o Congresso e em seguida dentro de um carro com outro personagem, que segura sua arma. Sua roupa é material semelhante ao couro, e o carro é repleto de luzes azuis: sofisticadas como nas representações hegemônicas de naves espaciais, mas coexistindo com a estrutura de um carro antigo. É do rádio do carro que ouvimos o discurso de defesa de Dilma Rousseff no julgamento do impeachment de seu mandato no Senado Federal. Ao som desta fala aparecem os créditos de abertura e o título do filme. Assim como *Branco sai, preto fica*, o filme inicia apresentando as duas tendências dominantes, da abordagem documentária que opera autoficcionalização dos personagens com materiais de arquivo na banda sonora. *Era uma vez Brasília* é direto desde o início quanto às forças da sociedade que são tematizadas no procedimento de estranhamento com efeito de cognição da ficção científica: estamos no Brasil do encarceramento e do golpe de 2016.

Figura 16 - W.A. atira contra o Congresso Nacional



Fonte: ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós (2016).

A transmissão do discurso é interrompida pelo viajante, que tenta comunicação no rádio. Em ato de ação que interrompe o mero assistir da história, ele se identifica como WA4 para destinatários que não respondem ao seu chamado na resistência. Sabemos que se trata de Brasília, já que buscam o Congresso Nacional, e de dentro do carro vemos desfocada a cidade noturna por onde circulam. Agora, é Brasília que é retratada como uma cidade devastada, com focos de chamas, sucata e rebeliões que estouram. Se a imagem utópica de Brasília como cidade do futuro alimentou representações positivas das cidades futuristas na literatura de ficção científica dos anos 60 (GINWAY, 2005), a representação da capital, desde sua contraparte periférica, é aqui a da terra devastada que enfrenta rebeliões.

Figura 17 - W.A. dentro do carro



Fonte: ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós (2016).

Na primeira cena de WA4 em sua nave, que viaja também no tempo, ele conta em voz *over* a sua história. É uma voz direcionada para o espectador, e um dos dois diálogos fundamentais na construção da tênue história elaborada na narrativa:

Eu sou Wellington Abreu. Eu sou de um planeta chamado Karpehnstall. Em sua linguagem quer dizer o Sol que nasce. Ou *Sol Nascente*. Lá eu invadi umas terras pra construir uma casa pra minha mãe, pra minha esposa e minha filha. E fui preso. Nunca mais vi minha filha. Aí de repente chegou uma ordem. Se você aceitar a missão, sua mulher, sua filha e sua mãe vão ter uma casa pra morar. Era um projeto que eles tinham. De dar habitação pra todo mundo. Eu nunca vi isso, mas aceitei na hora. Me jogaram dentro de uma nave e me jogaram no espaço. Com a missão de chegar na Terra, Brasil, Brasília, e matar o presidente da república, Juscelino Kubitschek. (QUEIRÓS, 2017)

O fato real de Wellington ter sido preso é ponto de partida para a construção do personagem. Sol Nascente é o nome de uma favela da região de Ceilândia e, em outro momento do filme, ele conta que seu planeta parece muito com o lugar. A promessa de moradias para todos no planeta Sol Nascente, tão parecido com a Ceilândia, não é levada a sério por W.A., que mesmo assim aceita a missão porque talvez nada tivesse a perder. A descrença nas possibilidades de melhora de vida pela modernização capitalista é ampliada neste novo período.

Os motivos para a ordem de assassinato de Juscelino Kubitschek não são revelados literalmente na narrativa, mas vemos uma intenção do próprio personagem na missão, que possui cartazes do ex-presidente colados em sua nave e simula atirar em sua imagem em uma das cenas. O presidente, responsável pela construção de Brasília nos anos 1950 em um governo desenvolvimentista de consolidação nacional através do progresso, funciona como símbolo das promessas não cumpridas pela modernização, como aponta Campos (2017). A Ceilândia do ferro retorcido, já largamente explorada como o outro de Brasília em *Branco sai, preto fica* e a *A cidade é uma só?*, tem seu caráter de terra devastada acentuado e extrapolado também para Brasília. A representação do cenário urbano é sombria, com a utilização do silêncio e ruídos dos objetos como elementos geradores de tensão, tal como comumente utilizado no gênero de horror. Voltar ao passado e assassinar Juscelino representa a interdição de um movimento bastante fundamental na formação do Brasil moderno, projeto assentado numa ideia de nação com ares de totalidade que, para se sustentar, pede um apagamento das condições reais das maiorias, escondidas no lado de lá das estruturas de dominação em termos de classe, raça e gênero.

Quando chega o momento da votação do impeachment na Câmara dos Deputados, ouvimos o registro documental das declarações dos deputados do Paraná enquanto Marquim, com sua máscara de ferro, observa o Congresso Nacional cercado de luzes vermelhas das viaturas. O tom debochado, bem mais presente em *Branco sai, preto fica*, aparece de maneira muito ambígua neste registro documental. As falas dos deputados soam ridículas, mas a tragicidade de seu sentido histórico faz com que fiquem à larga distância de algo risível. A densidade da imagem colabora com o senso de absurdo trágico da cena. Um dos carros passa perto com as sirenes acesas, e Marquim não faz nada. Na maior parte do filme prevalece a inação dos personagens, em planos longos e cenas cujo encadeamento pouco faz avançar uma série de acontecimentos.

Figura 18 - Marquim em frente ao Congresso Nacional enquanto a Câmara vota o impeachment



Fonte: ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós (2016).

Voltamos à nave de W.A. A diferença entre a máquina do tempo de *Branco sai, preto fica* e a de *Era uma vez Brasília* é enorme. A primeira é representada simplesmente por um container iluminado por luzes de festa, isenta de uma representação visual futurista. Na segunda, o cenário da nave é construído a partir de um carro, com uma construção sofisticada que mostra, por dentro, escapamentos e peças geralmente escondidas sob a lataria dos automóveis. Não existe acabamento superficial que esconde sua estrutura mecânica, que fica visível. É apertada, com limites que definem o espaço de movimento de W.A. Em cenas demoradas, o vemos assar carne, se exercitar, ouvir música e repousar. O mergulho na visualidade estranhada da ficção científica é aprofundado em *Era uma vez Brasília*, com um rigor maior na dimensão plástica. As tecnologias ficcionais ainda estão no universo da sucata e o tom de deboche não é abandonado, mas existe um aperfeiçoamento do detalhe na construção dos cenários e objetos. O desenho de som de todo o filme também possui essa sofisticação: ouvimos múltiplas camadas de sons da nave. São apitos do sistema eletrônico, ruído de motores, a fricção de metais e faixas de frequências compõem a atmosfera tensa da solidão inter-espacial de W.A. Adirley (QUEIRÓS, 2018) comenta que o desenho de som da nave é inspirado no filme *Fuga de Alcatraz* (1962): “o cachorro que late, a cela que balança, as correntes que passam... é

como se ele estivesse preso” (QUEIRÓS, 2018). A constatação de Adirley (2014) sobre *Branco sai, preto fica*, de que há rigor na luz, som e cenário, e de que “no restante não tem rigor”, aparece acentuada em *Era uma vez Brasília*.

Figura 19 - O exterior das naves do tempo em *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília*, respectivamente



FONTES: *BRANCO SAI, PRETO FICA*. Direção: Adirley Queirós (2014);
ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós (2016).

Uma das últimas cenas na nave remete mais diretamente a trajetória do viajante de *Branco sai, preto fica*, Dimas Cravalanças. Mais uma vez, W.A. tenta, em vão, conexão com seu planeta pelo rádio. Diz que está perdido e sem mantimentos. “Motor direito parando, motor esquerdo parando, sem bateria” (QUEIRÓS, 2017). E sem cigarro. A fala em orações curtas no rádio é bastante parecida com a de Dimas Cravalanças no filme anterior. A aterrissagem da nave, que na verdade é uma queda livre, é carregada da ironia com que o filme se apropria das visualidades do cinema

de ficção científica, assim como a saída de W.A. para nascer na Ceilândia tensa de 2016, escapando por uma forma vaginal que não deixa dúvidas na alusão à um parto. Nesta cena, o campo aberto e repleto de carros desmontados ganha mais um veículo arrebitado com o pouso bruto de W.A. No fundo do cenário, um grande muro pintado anuncia a venda e compra de peças. O desmanche e o trabalho do mecânico apresenta mais uma matriz do fazer cinematográfico *ch'ixi* proposto na produção do Ceicine, assim como a mixagem e o rap.

Figura 20 - W.A. se exercita em sua nave



Fonte: ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós (2017).

A construção visual das tecnologias ficcionais adiciona uma camada de sofisticação ao tipo de registro visual explorado em *Branco sai, preto fica*. Assim, Adirley e o Ceicine constroem atmosferas de fruição estética com estranhamento cognitivo que se aproximam um pouco mais de ambientes futuristas do cinema de ficção científica hegemônico, expressando assim um saber-fazer que pode rivalizar com estas formas. O mau-funcionamento das tecnologias é mais explorado. O rádio e a nave não funcionam bem, e também vemos o carro morrer na cena do início do filme.

A cena documentária de Andréia com sua família apresenta uma dimensão íntima dos efeitos do encarceramento em massa que é elaborado na radicalização visual das tendências repressivas da cidade. A lembrança dos tempos na prisão na conversa com sua família constrói com sensibilidade uma dimensão subjetiva da personagem que, no restante do filme, será construída menos nos diálogos e mais

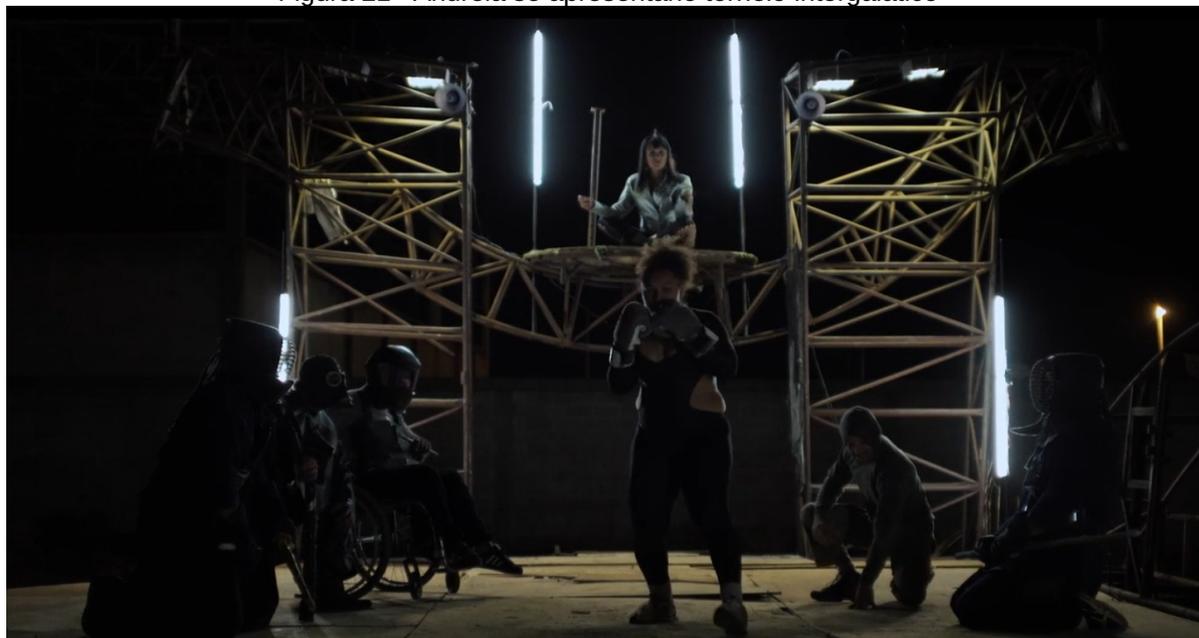
nas formas especificamente cinematográficas. O encarceramento das pessoas negras, prática de colonialismo interno, é apresentado nas falas dos atores sobre suas histórias de vida e perpassa a representação da cidade nos espaços e enquadramentos apertados, que imobilizam, nas cenas ficcionais de prisioneiros transferidos em vagões do metrô e também na cena em que Andreia é chamada para reportar sua presença em casa para agentes prisionais. Campos (2017) define a representação urbana do filme como uma cidade-presídio.

O poder da dimensão cultural, utilizado literalmente como arma na história de *Branco sai, preto fica*, tem sua belicidade política complexificada em *Era uma vez Brasília*. Vemos Marquim no palco, em um show do seu grupo de rap. Ele veste a máscara de ferro, está junto de outros dois rappers mas são apenas eles que cantam. Marquim leva o microfone à altura do rosto, mas hesita em cantar. Em seguida, a câmera filma um plano longo em que ele aperta, tenso, as próprias mãos. O plano expressa o estado psicológico de tensão do personagem, que não mais consegue criar artisticamente. A coleção de cultura popular da Ceilândia, antes condensada como arma, agora é impedida no bloqueio do processo criativo. Um transe abismado que reverbera a inação. A incapacidade de ação política frente aos inimigos de classe, tematizada no cinema moderno dos primeiros anos da ditadura militar, é mais uma vez construída, agora na imagem do encarceramento, que constitui denúncia literal e metáfora para a experiência do processo de modernização no período do golpe.

Mas, ainda assim, os personagens se movem. E possuem gestual e estilos muito únicos. É após o show frustrado de Marquim que este reúne *os guerreiros*. Em um longo plano fixo, um a um, vários personagens apresentam seus golpes e movimentos em um palco, com figurino e estilo de movimento bastante individualizados. A construção do figurino de W.A. é de material semelhante ao couro, que lembra a do protagonista da trilogia *Mad Max* de George Miller, o que também acontece de maneira mais sutil com o figurino de Andreia nesta cena. Também a armadura e máscara metálicas de Marquim, representativas do universo da ficção científica, são friccionadas com a tradição imagética da *lucha libre* mexicana. Agora Andreia veste luvas de boxe e WA também usa máscara, que não é herdeira de um universo visual indígena, como as máscaras da *lucha libre*, mas uma máscara de gás. Os personagens demonstram golpes, e alguns deles são bastante desajeitados. O desajuste

nos diz sobre a impossibilidade de perfeição do cinema periférico quando os marcos são as convenções do cinema dominante.

Figura 21 - Andreia se apresentano torneio intergalático



Fonte: ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós (2016).

A narradora, no alto da estrutura, diz que se trata do torneio intergaláctico da Ceilândia, transmitido por satélite para todas as galáxias. Uma luta começa mas o espetáculo logo é interrompido por Marquim. Ele agora profere o segundo diálogo bastante fundamental na elaboração da história pela narrativa.

Guerreiros, eu escolhi vocês a dedo. Você, você, você. Todos vocês. O inimigo está solto, o monstro está em tudo o que é lugar. No Congresso, no ministério, no palácio. O congresso tem que ser nosso. Os ministérios, tem que ser tudo nosso. Aqui só tem os melhores e os mais capacitados. Tenho certeza que na hora da guerra ninguém aqui vai amarelar. Somos um povo forte, unido e organizados. O inimigo está entre nós e trama na escuridão. Passa recados e remessas à noite. O inimigo fala dar-te-ei, mas não dá nada pra gente. Temos que capturar eles. (QUEIRÓS, 2017)

Após planos próximos de personagens até então não-identificados, uma panorâmica revela, em pose performática que bebe da tradição dos super-heróis, os quatro personagens que seguirão na jornada: W.A., Andreia, Marquim e Franklim,

além da narradora do torneio, que não volta a aparecer no restante do filme. Um plano aberto revela também o carro, veículo para a missão que será o cenário das próximas cenas.

4.3 ERA UMA VEZ BRASÍLIA: A DISTOPIA DO GOLPE

Assim como no filme anterior, Marquim reúne os personagens para a guerra. Existem diferenças, no entanto, na estratégia de confronto. Na Ceilândia de 2013, o método era a construção de uma bomba cultural, construída com o som e o canto popular da Ceilândia, que explodiria Brasília. O mundo do filme metaforiza o Brasil daqueles anos, quando rompiam os últimos fiapos de legitimidade do pacto social que sustentou o governo liderado pelo Partido dos Trabalhadores. E, hoje sabemos, quando começava a erosão do ciclo político da Nova República, período marcado pela Constituição de 1988. A intenção de destruição do centro pela periferia adquire expressão nacional a partir da revolta de 2013. A prática da ação direta como instrumento de ação política ocorre de maneira generalizada com grandes atos de rua em todas as regiões do país, e é grande a repercussão do uso da tática *black bloc*. As máscaras negras são elementos característicos da formação do bloco, que visa a segurança contra as forças de repressão através da anonimidade coletiva. Os *guerreiros intergalácticos* reunidos em *Era uma vez Brasília* nada possuem de evocação de massa uniforme, cada um com composição bastante própria. É verdade que um olhar atento aos *black blocs* também encontrará uma diversidade rica na indumentária e artefatos utilizados pelos indivíduos que formam os grupos. Porém a individualização visual e gestual dos personagens rompe com qualquer aparência de massa indistinta, característica geral necessária nos blocos negros. Existe na prática dos *guerreiros intergalácticos* uma compatibilidade muito forte entre expressão da individualidade e ação política coletiva. A primeira como valorização da subjetividade e de sua potência criadora, e a segunda como ação direta das classes oprimidas que constroem sua história com as próprias mãos. Ambas, ideias presentes nas tradições libertária e anarquista.

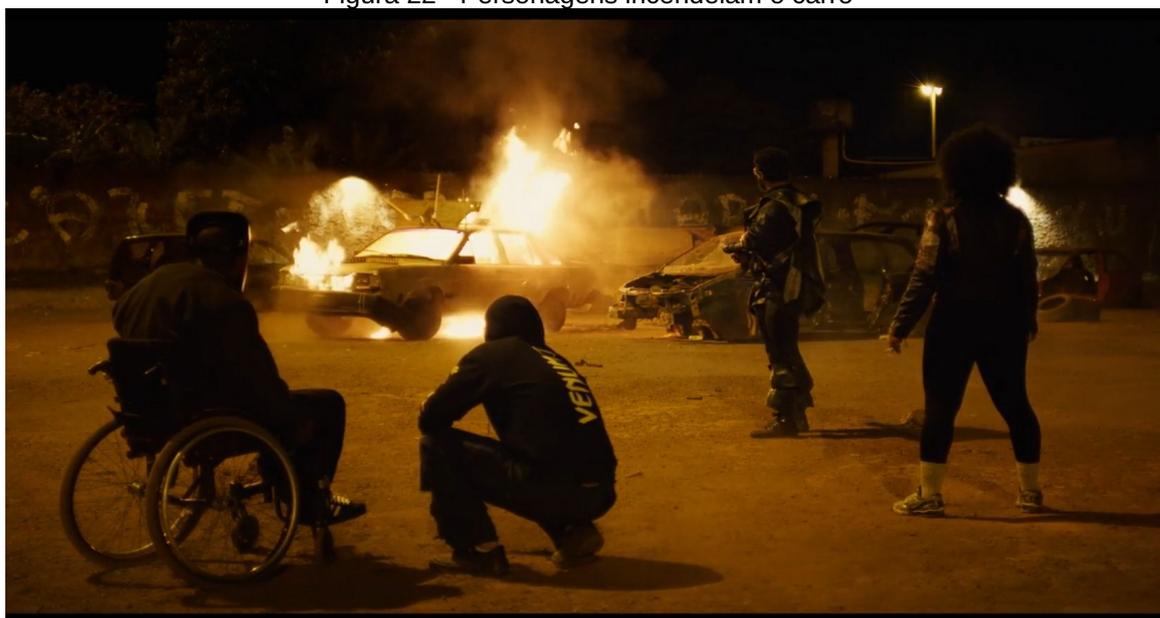
O discurso de Marquim nos informa de que essas mãos, que no caso de Andréia e de outros dos *guerreiros* usam luvas de boxe, não estão mais propondo a

destruição integral do centro, representada pela intenção de explodir Brasília em *Branco sai, preto fica*. No Brasil pós-golpe, entende-se que o Congresso e os ministérios precisam ser tomados pelo povo. A ênfase nessas duas instituições metaforiza a situação ainda anterior à queda do governo Dilma, em que os setores que capitanearam a tomada do Executivo federal já estavam em larga medida no governo, ocupando o Congresso Nacional e os ministérios. A escolha dos lugares destruídos na cena final de *Branco sai, preto fica*, também revela essa diferenciação entre os atores das classes dominantes. O primeiro local destruído nos desenhos de Sartana, e também o mais explorado deles na montagem, é o Congresso Nacional, seguidos de planos de desenhos da Torre de Tv Digital de Brasília e do Museu Nacional da República. O primeiro simboliza o poder político do Estado e o segundo e terceiro reforçam a compreensão, elaborada no filme, da cultura como território de luta. A representação da vitória popular na guerra social indica uma concepção de classe social mais ampla e complexificada. É um sentido mais distante que a da tradição marxista, identificada pela relação de propriedade com os meios de produção, e mais próxima à do anarquismo, que identifica classes sociais antagônicas também em relação ao domínio de outros instrumentos de poder como a gestão do Estado, da indústria cultural e de grandes instituições religiosas.

Os quatro personagens vão para as ruas em seu carro, que, em uma cena anterior, já havia sido suspeito de estar grampeado pelos inimigos. Ali dentro começam a ouvir o pronunciamento do então presidente Michel Temer: a voz evoca a unificação em torno dos interesses nacionais, mais que o de grupos, e o objetivo de colocar o Brasil nos trilhos. A cena é cortada para um plano geral em que os quatro personagens assistem à explosão do carro, corte que interrompe a voz de Temer. A reação é explosiva em várias camadas de sentidos. A desconfiança na tecnologia, que na ficção científica brasileira representa uma descrença nas possibilidades emancipatórias da modernização conservadora (GINWAY, 2005), é radicalizada. O automóvel, meio de transporte privilegiado na construção de Brasília, não serve para o movimento de emancipação pois contém, dentro de si, o discurso do projeto inimigo. O funcionamento da ideia de colocar algo nos trilhos só faz sentido se o caminho trilhado é apresentado como o único possível. A narrativa teleológica da modernização neoliberal apresenta seu caminho como único e irreversível, já que presume o fim da história, e tenta colar esse desenvolvimento ao progresso da nação, uma falsa universalidade, para realizar interesses específicos das elites. No caso de Temer, cujo

governo apresentou reformas liberais de redução de serviços públicos, retirada de direitos trabalhistas e aumento da militarização, é mais representativa a imagem de colocar algo nos trilhos do que a de uma locomotiva acelerada em seu caminho. Já a utopia desenvolvimentista marcante no período JK e concretizada no Plano Piloto, mas também presente no regime militar e, como neo-desenvolvimentismo de base neoliberal, nos governos do PT, foi comumente representada alegoricamente no cinema brasileiro com a imagem da abertura da estrada, como em *O anjo nasceu*, de Júlio Bressane (1969) e *Iracema: uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna (1976/1981) (XAVIER, 2012). A cena se mostra mais complexa quando interpretada como representação dos processos de adequação sócio-técnica pela periferia. As personagens se apropriam de diversas tecnologias para a construção de seu projeto de resistência, mas algumas não podem ser aproveitadas porque, inerentemente políticas, carregam valores inconciliáveis com seus próprios.

Figura 22 - Personagens incendeiam o carro



Fonte: *ERA UMA VEZ BRASÍLIA*. Direção: Adirley Queirós (2016).

Na sequência final do filme, Marquim leva uma caveira à boca para cantar como um berrante. Os demais *guerreiros* fazem o mesmo, somando gritos terríveis ao coro. O grupo está diante do Congresso Nacional, desafiando-o em postura. Marquim, que no show não conseguiu cantar rap, agora é um dos autores deste grito coletivo que evoca morte e perigo. Já apresentamos que a intenção de tomada do poder explicitada por Marquim é distinta do desejo de destruição deste em *Branco sai*,

preto fica. Mas é ainda mais significativa a distinção entre as armas utilizadas. A bomba cultural da Ceilândia relembra que, resistindo à colonização interna, a periferia é local ativo de criação artística, agente coletivo na produção de significados e valores que disputam as tendências da sociedade. Representa uma forma de luta que entrega o que existe de melhor nas práticas das comunidades negras e periféricas. Elas tomam forma em uma bomba, pois seus fundamentos são inconciliáveis com as estruturas de dominação. Portanto, o centro precisa ser destruído para a periferia emancipar-se. Já o grito das caveiras, cuja imagem tipicamente simboliza a morte, presentifica o horror como arma. A imagem da caveira é muito utilizada pelos batalhões de elite das polícias militares, operadoras letais do genocídio negro. Em 2016, a repressão é maior e sufoca até o cantar. A imagem da caveira é reapropriada por aqueles ameaçados por ela e usada contra os inimigos. Ainda assim, nada como a explosão da bomba acontece.

Figura 23 - Guerreiros intergalácticos sopram caveiras contra o Congresso Nacional



Fonte: ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós (2016).

Os gritos assustadores direcionados ao Congresso, são seguidos por uma última cena na ponte que aparece na abertura. Andreia, Marquim e W.A. olham para fora da passarela quando começamos a ouvir mais uma vez a voz de Temer. Ele diz que, ainda vice-presidente, defendeu o programa “Ponte para o futuro”, e que sugeriu que o governo Dilma adotasse as teses do documento. Afirma que, como não deu certo, instaurou-se um processo que culminou na sua posse na presidência.

Desta forma, ele mesmo admite que o motivo do impeachment foi a não adoção do programa de governo, e não os crimes de responsabilidade que deram respaldo jurídico ao processo. Ouvimos assim a confirmação da tese apresentada por Dilma em sua fala na abertura do filme. Os personagens ouvem um barulho. A voz de Temer volta. Enquanto exalta a solidez da democracia brasileira e a suposta legitimidade do processo que o levou ao poder, os personagens ouvem estouros e buscam, assustados, entender o que está acontecendo do lado de fora. Pela primeira vez vemos a ponte pelo lado de fora. Temer termina seu discurso dizendo que o horizonte mais próximo já começa a desenhar-se. Vemos então os três reunidos em um plano médio. Eles se olham entre si. Por fim, viram o olhar diretamente para a câmera, mirando nos espectadores.

Diferente do cenário de 2013, o avanço que a direita desempenha em 2016 comprime as subjetividades e limita a imaginação utópica que alimenta imagens de vitória dos oprimidos. Cada vez mais distantes das grandes mobilizações de 2013, que irregularmente perduram até 2014, a derrota política no mundo histórico tem larga presença na construção do filme, porém não de maneira estática ou conformada. A rebelião está em andamento apesar das múltiplas condições limitantes. A escolha por terminar o filme na cena da ponte, e não na que os *guerreiros* encaram o Congresso traz esse sentido. Temer está lá, e anuncia que a ponte para o futuro é o início de um novo horizonte. A fala de Temer é de um estilo arcaico, marcada pela recorrência da mesóclise já ironizada na fala de Marquim, e contrasta com a retórica de modernização que tenta dar ao seu projeto. A ponte, que não leva a nenhum lugar, é alegoria da promessa de mais um ciclo de progresso no período do pós-golpe, mentira cansadamente repetida e denunciada. O olhar de W.A., Andreia e Marquim, de máscara, para o espectador nos convoca a indagar-nos: o que fazer a partir dessa realidade?

Figura 24 - Ponte de pedestres em que as personagens se encontram



Fonte: ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós (2016).

As distintas conjunturas políticas, tematizadas em *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília*, são abordadas com diferentes estratégias de enfrentamento. Em todas são representadas por personagens negres que se organizam coletivamente para movimentos de ação direta. No segundo filme a ênfase é na tomada das ruas: a cidade noturna é o local da resistência, e não mais no porão de Marquim. A bomba cultural e as caveiras agem ambas no campo do simbólico. A primeira como coleção de práticas culturais opositoras que destacam a importância da dimensão cultural na produção da realidade social e, portanto, da luta política. As caveiras, por sua vez, mantêm a chave da cultura em primeiro plano, mas deslocadas para uma construção artística do horror que é rigorosamente cinematográfica. Produto também de bloqueio e frustração, a composição do horror na visualidade e sonoridade destes sinistros objetos também é explosiva, mas não vemos estourar, nem em esboço, a sede do Congresso Nacional. O horror comumente usado na cinematografia brasileira como forma de expressar as relações coloniais (SOUTO, 2019), aparece nas caveiras de *Era uma vez Brasília* como gritos das pessoas mortas que insistem em ecoar. As caveiras são artefatos ancestrais e espirituais, por sua ligação com a morte e o passado em diversas culturas africanas e indígenas, notadamente na cultura popular

mexicana. As caveiras de *Era uma vez Brasília*, assim como a bomba de *Branco sai, preto fica*, expressam a cultura como arma.

Figura 25 - W.A., Andreia e Marquim olham para a câmera no plano final do filme



Fonte: ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós (2016).

Percebemos em *Era uma vez Brasília* uma elaboração visual e sonora da crítica da modernidade como dominação. A amplitude de sua crítica sugere uma emancipação integral, na qual são consideradas a experiência subjetiva dos personagens, as hierarquias econômicas e políticas e o racismo estrutural operado no colonialismo interno inerente à modernidade capitalista na América Latina. Suas sátiras, metáforas, representações e narrativa denunciam a utopia do progresso que, por marcar pela hierarquia racial quem fica do lado de fora do universal, é vivenciada pelo povo negro como distopia de genocídio e encarceramento. Já os choques estéticos do filme preconizam uma outra modernidade emergente, de interculturalidade ch'ixi que opera antagonismos sem harmonizá-los. O português recheado de resíduos arcaicos da fala de Michel Temer, nos lembra de que as elites latinoamericanas recorrem a um discurso modernizante para encobrir práticas arcaicas, enquanto os povos têm sua condição moderna nas coletividades produtivas (CUSICANQUI, 2010). O conflito com seus próprios referenciais é marcante, por exemplo, na impossibilidade de perfeição do cinema periférico - ao menos quando os marcos são as convenções do cinema dominante. A perfeição, que por si só não é encarada aqui como algo desejá-

vel, dá lugar a um rigor imperfeito. Por não caber nos padrões dominantes de representação do cinema de ficção científica, essa imperfeição traz uma segunda camada de estranhamento ao filme.

4.4 LEITURAS DO INFERNO: O IMAGINÁRIO DE *ERA UMA VEZ BRASÍLIA* NA CRÍTICA

Em sua dissertação de mestrado sobre *Era uma vez Brasília*, Campos (2019), utiliza o conceito-chave de imagem dialética de Benjamin e de montagem épica de Brecht para analisar as aparições imagéticas e sonoras do filme. Propõe uma leitura ativa das imagens e sons no presente, colocando-as em relação no tempo. Em um tempo linear, que passa pelo fluxo do progresso técnico, a experiência de narrar perde espaço para o imediatismo da informação e a solidão dos sujeitos. O autor sustenta a hipótese de que o cinema de Queirós constrói uma instância narrativa, em oposição, portanto, à tendência dominante de desfacelamento do narrador. Esse movimento se relaciona com a ideia de histórias “multidirecionais” (TSING, 2015 *apud* CAMPOS, 2019). Diferentes das “narrativas do progresso”, são “polifônica, intensivas e fundadas na experiência”, próximas das histórias do Ceicine em que coabitam humanos, extraterrestres, artefatos tecnológicos e memórias, compondo ritmos em dissonância com unilinearidade da temporalidade moderna. “Articular o passado no presente nos mostra uma verdade histórica, produzindo saber sobre um estado das coisas através do exame de seus conflitos originários” (CAMPOS, 2019, p. 26). Nesse procedimento, ao comentar a fundação de Brasília, retoma a análise de Gorelik (2005 *apud* CAMPOS, 2019) de que o modernismo de Brasília opera uma inversão do modernismo clássico, distanciando-se da história para representar a vontade de modernização do Estado Nacional por via de um processo integrador. Assim, o filme se afasta da narrativa dos vencedores para contar a história dos oprimidos e escovar a história a contrapelo, como diz Benjamin (1994, *apud* Campos 2019, p. 33).

Devido à ausência de uma progressão dramática de ações, Campos (2019) entende a narrativa não-linear como em suspensão, e aponta que esta leva à uma atenção maior na composição da atmosfera construída por imagens e sons. Para o

autor, o que difere o estilo de *Era uma vez Brasília* dos demais filmes de Adirley Queirós é essa atmosfera infernal de presídio, já que outros elementos como o depoimento objetivo para a câmera e a adesão à ficção científica e distópica já estão presentes em outros filmes. Sua hipótese é de que a atmosfera do filme - construída com enquadramentos fechados, perfis que lembram retratos de presidiários, planos fixos, movimentos de câmera lentos, ruídos metálicos e tomadas em interiores estreitos - é informada pelas memórias de Andreia Vieira na prisão, lembrando que o olhar intensivo para o passado é central na *mis-en-scène* de Adirley (CAMPOS, 2019 p. 44). Aqui, reforçamos o ponto de Campos (2019) com a menção da também experiência real de prisão vivida por Wellington de Abreu, que, de fato, foi preso por invadir um lote (MOURINHA, 2017).

Para Campos (2019), a montagem das cenas ficcionais com os áudios da defesa de Dilma Rousseff e dos votos dos deputados no julgamento do impeachment configuram uma montagem épica ao estilo de Brecht, que busca revelar discontinuidades no acontecimento histórico para expor condições e mostrar sintomas. A montagem épica estabelece uma configuração temporal que vai para além da cronologia linear, saltando imagens e inscrevendo acontecimentos em uma rede de relações. Assim, para o autor, é por essa montagem que fricciona a atmosfera de presídio com os áudios reais que o filme desvela as contradições do progresso, comunicando um sintoma do Brasil do golpe: de que as populações periféricas são encarceradas enquanto os poderosos ditam os rumos do país (CAMPOS, 2019).

Oferecendo descrições densas das cenas de W.A. na nave e a de sua chegada na Ceilândia, e o primeiro encontro com Marquim, Campos (2019) situa a operação de utilizar objetos antigos, as peças de carro e sucata que compõem a nave e estão presentes em outros lugares do filme, como uma remontagem plástica surrealista que subverte a imagem do automóvel, emblema da modernidade. A conexão entre modos de vida da periferia e as tecnologias ficcionais do gênero de ficção científica também é vista pelo autor como um atestado da vocação surrealista do filme. As diferentes ações de W.A. no interior da nave são vistas como encenação de um “indivíduo encarcerado fazendo o tempo passar” (CAMPOS, 2019, p. 60), o que nos remete novamente à expressão de uma cultura vivida internalizada nos elementos formais da obra, em corpo e gestos do ator. Sabemos que Wellington Abreu vivenciou a experiência da prisão, o que nos faz ver materializada a máxima afrofuturista de

Greg Tate (DERY, 1994) sobre o estranhamento da ficção científica ser vivido na experiência negra.

A precariedade da viagem é contrastada com as propagandas de tom grandioso sobre a inauguração de Brasília, coladas na parede e ouvidas no discurso de Juscelino Kubitschek que aparece na banda sonora, descendo a atmosfera até um tom melancólico embalado pela canção “*Leva Eu Sodade*”, do grupo “Nilo Amaro e seus Cantores de Ébano”. A canção, para Campos (2019), tem a função ambígua de fornecer comicidade, fruto da colagem “absurda” com a ambientação futurista, e de dar forma à tristeza e solidão da personagem, que sente saudades de casa. Para o autor, a nave é construída como uma prisão, parte da elaboração de atmosfera carcerária que perpassa todo o filme (CAMPOS, 2019).

A encenação das personagens é analisada no contraste entre a exibição do cotidiano e a imaginação estilizada, terreno que dialoga com a ficção científica. A ideia de performance como “ritualizações de sons e gestos”, próximos da vida cotidiana ou estilizados, é operada para abordar a fricção de modos de representação. Nas cenas de Andreia Vieira em sua casa, os diálogos reais com seu filho são friccionados com a cena em que a polícia aparece para conferir se ela está em casa. O show do grupo de rap de Marquim, o Tropa de Elite, é filmado em registro documental enquanto a performance do ator, que veste a armadura e encena sua impotência ao tentar cantar, é estilizada no tom fabulado.

As tradições que Campos (2019) mobiliza a partir de Benjamin e Brecht, com ênfase em ler a obra em relação a seu tempo histórico, possuem como base fundamentos que são desenvolvidos nos Estudos Culturais. Portanto, compartilhamos de várias das perspectivas exploradas pelo autor em seu estudo. Sua reflexão é particularmente relevante para nossa discussão sobre o imaginário da modernidade por trazer a contribuição de Benjamin para pensar o tempo do progresso. Chatterjee (2004) nos lembra que em *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson define o tempo da nação como homogêneo e vazio. Podemos ampliar a compreensão do que Campos (2019) entende como imagem dialética e histórias multidirecionais para entender que em *Era uma vez Brasília* as formas fílmicas cristalizam um tempo histórico heterogêneo e múltiplo, em uma compreensão da história que ultrapassa os limites do nacional. Acreditamos que nossa discussão contribui para dialogar com as reflexões de Campos (2019) ao situar as narrativas do progresso em relação aos projetos políticos-ideológicos que se confundem com as mesmas. Assim, podemos pen-

sar as narrativas do progresso contidas nos imaginários neo-desenvolvimentista e neoliberal. Esses projetos políticos corporificam a ideia de progresso em seus contextos históricos e, ao mesmo tempo, dão forma e são produto das narrativas lineares e fatalistas.

As mudanças de conjuntura entre os períodos de produção de *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília*, marcadas pela revolta de 2013 e o golpe de 2016, também nos auxiliam a compreender as distintas visões de tecnologia que habitam os imaginários formados nas obras. As visões de futuro desejável, em 2013, são influenciadas por uma tendência libertária que advoga pelo protagonismo popular nas transformações sociais, com a latência das ideias de democracia direta e de ação direta. Além disso, a emergência das redes sociais digitais aparece como um elemento novo nessa prática de organização social, funcionando como a principal via de chamado aos atos. *Branco sai, preto fica* constrói seu imaginário sociotécnico neste cenário em que a revolução aparece como possibilidade e as tecnologias como passíveis de seres transformadas em processos de adequação sociotécnica. A realidade do presente ainda é distópica, mas pode cada vez mais ser transformada em seu oposto através da ação coletiva. Tecnologia e cultura anticolonial coexistem e são utilizadas como arma contra a concentração do poder.

No tempo marcado pelo golpe de 2016, a ação direta via ocupação nas ruas persiste como elemento importante da vida política. Mas grupos de direita e extrema-direita se apropriam da tática e avançam no processo de pressão até tornarem-se suporte importante ao golpe consumado pelo Congresso. Esses grupos ganham relevância social através da atuação nas mesmas redes sociais, que servem como plataforma de difusão de valores conservadores e de um liberalismo econômico implacável.

Em meio a nuances, tensões e resistências, o uso das tecnologias de comunicação e de ação direta no cenário nacional passa, de maneira geral, por uma virada entre 2013 e 2016. De um lugar de reivindicação de coletivização do poder e luta por justiça, para uma plataforma regressiva que mobiliza, entre outras: uma agenda de gênero anti-feminista e transfóbica; censura às práticas artísticas; intensificação do colonialismo interno via aumento do policiamento, genocídio e encarceramento; uma agenda de reformas para retirada de direitos e intensificação da exploração da força de trabalho; e um discurso anti-corrupção que serviu para corroer o apoio ao governo federal e levar à correlação de forças que permitiu o golpe.

Diante da onda conservadora que aparece mais definida em 2016, podemos compreender o senso de desesperança e frustração com as possibilidades abertas pela modernização até então. Este traço é visível no imaginário sociotécnico elaborado em *Era uma vez Brasília*, e aparece na supressão da adequação sociotécnica como imperativo de luta nas imagens de futuros desejados, como ocorre em *Branco sai, preto fica*. A tendência, no entanto, aparece no imaginário elaborado nos filmes: a prática produtiva do Ceicine frente a conjuntura é justamente de adequação sociotécnica e produção artístico-cultural para o combate. O que mudam são escolhas formais, narrativas e os limites para a imaginação de futuros possíveis. No período marcado pela revolta de 2013, a decisão foi por produzir uma narrativa de insurgência que leva a um desfecho de vitória e abertura de possibilidades. No tempo do golpe, este caminho aberto para novos futuros está impedido. A revolta é desenhada, mas não encontra caminhos de se expressar para além da repressão empreendida pelo sistema. *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília* nos mostram que a interdição da capacidade de imaginar novos futuros possíveis e desejáveis foi uma das grandes derrotas que as classes oprimidas sofreram no processo do golpe, entre tantas outras perdas político-econômicas fundamentais.

Embora não haja vitória à vista no desfecho de *Era uma vez Brasília*, sublinhamos que a resistência segue incessante. Assim como as lutas sociais do período continuam ocorrendo, como na grande onda de ocupações de escolas em 2016, que lutavam contra a Reforma do Ensino Médio e a Proposta de Emenda Constitucional (PEC) do Teto de Gastos, a luta dos *guerreiros intergalácticos* também segue contra o centro do poder. Convocadas pelos gritos com as caveiras, as pessoas mortas são trazidas para a cena política no desfecho do filme, em outra aproximação com a tradição afrofuturista (FREITAS, 2019). *Era uma vez Brasília* também apresenta, desde a primeira cena, movimentos de vingança das mulheres, na história de Andréia e sua antiga companheira de cela. Assim, avança ao romper com a centralidade masculina que impera no universo diegético de *Branco sai, preto fica*.

5- COMPARAÇÕES E CONSIDERAÇÕES

Branco sai, preto fica e *Era uma vez Brasília* produzem, ambos, formas filmicas que elaboram um imaginário anticolonial e libertário. Estão presentes na narrativa a luta dos povos por autonomia do território, o combate direto ao genocídio e encarceramento negro no Brasil e o apoio mútuo entre os sujeitos, que praticam formas de autogestão para a produção da vida e da resistência. São múltiplas as formas de existir e as lutas, em construções como a bomba cultural e a apresentação diversa dos *guerreiros intergalácticos*. Assim, é nítido que o coletivo elabora visões de sociedade com características libertárias e anticoloniais, mas essas características também aparecem em suas visões de tecnologia.

As representações de tecnologia elaboradas nos filmes são permeadas por uma constante fricção de referenciais. Os filmes operam adequação sociotécnica também nos códigos estéticos. São feitas releituras de componentes da ficção científica dominante, com estética “do lixo”²⁴ e ironia. A elaboração de ícones consagrados da ficção científica com materiais descartados, reciclados ou de fácil acesso, tensiona as visões de futuros brancos de alta tecnologia com outros futuros, negros e repletos de tecnologia adaptada e produzida para o combate político. São imagens de futuro muito mais próximas do tempo e do espaço vividos pelo Ceicine, em que tendências desejadas e temidas são radicalizadas de forma a demonstrar seu confronto.

O Ceicine constrói um estilo político de ficção científica que, dialogando com a tradição afrofuturista, recupera a dimensão produtiva da tecnologia para práticas de revolta do povo negro e da periferia. Neste estilo, a fricção de códigos estéticos combate a prática da apropriação que Cusicanqui (2018) critica no multiculturalismo e no hibridismo cultural. Estas formas isolam práticas ou traços culturais de seus contextos sociopolíticos, geralmente de forças sociais de oposição, de maneira que os integrem à ordem estabelecida sem maiores danos ou divergências, retornando-os como mercadorias. Os filmes do Ceicine trazem as práticas culturais e políticas do povo negro e da periferia de Ceilândia para disputar com o campo do cinema de ficção

24 Nos referimos aqui ao tipo de estética conhecido por sua produção, entre fins de 60 e 70, na região da Boca do Lixo no centro de São Paulo. Associada ao movimento chamado de Cinema Marginal e valorizado como Cinema de Invenção, friso aqui o empenho em contestar o imaginário oficial de perfeição técnica promovido pelo cinema hegemônico típico dos grandes complexos industriais dos Estados Unidos.

científica hegemônica. As obras bebem de traços presentes nessa tendência como um caminho para imaginar os mundos que os cineastas desejam construir e combater. Mas não se deixam confundir ou diluir seu sentido político de contestação e originalidade, de forma que podemos considerar o estilo desenvolvido pelo Ceicine como *ch'ixi* (CUSICANQUI, 2010), por justapor elementos do oposto convivido sem integrar-se a ele.

O conflito entre os códigos aviva a historicidade de seus componentes, em uma tensão que abre possibilidades de novas produções na estrutura da realidade. O melhor exemplo dessa estética caracterizada por uma interculturalidade *ch'ixi* (CUSICANQUI, 2010), que não chega em um produto homogêneo ou apaziguado, é a aliança entre os setores oprimidos metaforizada na composição da bomba em *Branco sai, preto fica*. A mixagem de rap, tecnobrega e sons da periferia que possui a capacidade de destruir o centro do poder nacional, demonstra a potência das práticas interculturais populares quando orientadas para a emancipação. Neste imaginário de fricções latentes, há recusa em tornar-se um híbrido entre periferia e centro, com a irrupção dos “passados indigeríveis” dos povos (CUSICANQUI, 2018). A memória é terreno de luta e o passado é base material para a atuação no presente e construção de novos futuros.

Na artesanaria das fricções com os códigos estéticos, percebemos em *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília* duas posturas sutilmente distintas na relação com a ficção científica hegemônica. *Branco sai, preto fica* joga com uma radicalização da imperfeição da representação, comentário sobre nossa impossibilidade de produzi-la nos códigos da cinematografia hegemônica. Práticas mais exemplares dessa tendência são a máquina do tempo e a representação da destruição de Brasília nos desenhos de Shokito. Em *Era uma vez Brasília* há uma maior sofisticação plástica e sonora na composição das tecnologias ficcionais e seus ambientes, o que aparece maduro nas cenas na nave de Wellington e no carro, mas também no figurino das personagens. Os dois filmes operam versões distintas de estratégia de cenografia e figurino. Frisamos que as estratégias de estranhamento cognitivo elaboradas pelo Ceicine são sempre distintas das modalidades de representação da ficção científica hegemônica. A vertente dominante busca uma verossimilhança na forma em que opera o efeito de cognição com o mundo histórico, um tipo de realismo que tem seu valor muitas vezes medido por uma suposta capacidade profética de previsão do desenvolvimento tecnológico real. *Era uma vez Brasília* não procura emular

esta modalidade de representação, mas a relação que estabelece com ela é diferente da de *Branco sai, preto fica*. No primeiro filme de ficção científica do Ceicine há uma negação radical da estética dominante do gênero, deboche da vocação megalomaníaca de ditar os rumos da humanidade que é sustentada na narrativa ideológica de técnica autônoma e futuro linear. Sua melhor expressão é a máquina do tempo representada pelo container vazio que balança e é iluminado por luzes coloridas nas viagens, enquanto emite sons de turbina e chacoalhar pesado que lembra um trem de metrô. A crítica à estética dominante da ficção científica também existe em *Era uma vez Brasília*, mas o filme parece explorar uma parte do que fascina nesse modo de representação. É elaborada uma relação mais familiar com o possível, operando o efeito de cognição da ficção científica com mais traços de compatibilidade racional com a lógica do mundo histórico. Neste filme, a máquina do tempo é construída com materiais reutilizados e de sucata, como característico do estilo ch'ixi do Ceicine. Porém, o artefato possui um design visual e sonoro mais complexo, com partes de motor e cabeamento expostos e mais camadas de sonorização. Ao elaborar esse outro registro estético em sua ficção científica, *Era uma vez Brasília* bebe de um poder do cinema que a produção dos coletivos no Brasil dificilmente consegue provar.

Figura 26 - Os viajantes em suas naves em Branco sai, preto fica e Era uma vez Brasília, respectivamente.



FONTES: BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós (2014);
ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós (2016).

O uso dos elementos de linguagem cinematográfica também constrói a relação entre estranhamento e efeito de cognição como algo crítico. O tempo lento do plano-sequência que mostra Marquim saindo do carro e subindo em sua casa, em *Branco sai, preto fica*, e a solidão repetitiva de Wellington na nave espacial, em *Era uma vez Brasília*, apresentam as dificuldades sofridas por quem resiste de maneira inventiva às múltiplas formas de dominação combinadas. Não é só a construção ar-

quitetônica ou cenográfica, o tempo da montagem e a construção sonora também são organizados no estilo que promove a crítica do presente histórico. Por todos esses fatores, *Branco sai preto fica* inaugura na produção do Ceicine uma estética de ficção científica própria, cuja política questiona as representações sociotécnicas hegemônicas e propõe novas formas de imaginar futuro, sociedade e tecnologia. *Era uma vez Brasília* dá continuidade a essa estética, mas apresenta um outro tipo de rigor que aprofunda a construção de atmosferas sensoriais e imersivas.

As narrativas de insurgência contra o poder instituído atuam no imaginário da transformação social. A metodologia de criação coletiva resultou em narrativas que re-elaboram as pessoas personagens como importantes agentes históricos em luta por uma transformação revolucionária. Marquim do Tropa, Cláudio Shockito, Dilmar Durães, Andreia Viera e Wellington Abreu aparecem nos filmes como personagens que buscam colocar em xeque o sistema de dominação e opressão. As narrativas de luta por revolução, elaboradas e protagonizadas por pessoas negras, jogam efeitos no imaginário da transformação política que podem expandir os limites do que é considerado possível na realidade social. A prática de imaginação radical do Ceicine não produz um registro nominalista da descolonização, mas na invenção de imagens e sons para uma nova cultura libertária. Algumas similaridades com a tradição do cinema libertário são a criação de atmosferas oníricas e de experimentação sensorial, que apostam na emancipação da consciência, como explorado de maneira radical nas obras dadaístas de Man Ray. Outros pontos de contato são a implosão do roteiro e narrativas convencionais, compartilhados com as dimensões libertárias do dadaísmo e surrealismo. Jean Vigo fala de um cinema social como o que visa despertar o maior número de pessoas e não somente sensibilizar mas, através da arte, também forçar a ver o que não é visto (MARINONE, p. 137). A concepção libertária de cinema social desenvolvida nos cineclubes, em íntima relação com as práticas pedagógicas, também é uma das tradições na base das práticas de constituição do Ceicine.

Os processos de produção dos filmes compartilham muitas perspectivas com a tradição do cinema libertário em seus aspectos pedagógicos e de autogestão. A prática do Coletivo de Cinema em Ceilândia promove uma ampliação radical do acesso de Adirley Queirós ao circuito de cinema por via da universidade pública, produzindo cineastas em um setor historicamente excluído da realização cinematográfica pelo colonialismo interno e a dominação privada dos meios de produção. O Ceici-

ne subverte as dicotomias entre artista e espectador ao promover pessoas comuns à condição de cineastas que produzem a si próprios também na autoficcionalização, como personagens de si mesmos. A forma participativa das produções, que não possui roteiros prévios, mas premissas de enredo construídas coletivamente que orientam uma “etnografia de ficção” (BARROS, 2018), aproximam a construção de um processo autogestionário. Para Adirley (QUEIRÓS, 2018), a metodologia da etnografia de ficção permite uma nova estética desde a periferia, de quebra de modelo clássicos de roteiro com aspectos como pontos de virada e construção tradicional de personagens.

Com tendências de autogestão, o modelo de produção cinematográfico do Ceicine rompe com o esquema de produção hierárquica e de divisão rígida do trabalho, características do modelo industrial hegemônico. Esse modelo tem sua divisão de trabalho caracterizada por uma cisão do trabalho intelectual e manual. Há uma separação entre chefes de departamento (cabeças de chave), que são responsáveis pela direção criativa, e assistentes, para os quais geralmente são atribuídas funções técnicas e operacionais. As pessoas assistentes são ainda dispostas numericamente em uma cadeia hierárquica de responsabilidade e prestígio. Os créditos da equipe técnica de *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília* cada filme revelam uma disposição que tensiona esse modelo, com uma equipe técnica bastante reduzida na qual algumas funções atribuídas às cabeças de chave são divididas e existem poucas pessoas assistentes para cada departamento.

Em *Branco sai, preto fica*, são creditadas assistentes apenas nas áreas de direção e produção. Algumas áreas que demandam trabalho extenso e complexo, geralmente compartilhado entre vários profissionais, têm sua direção creditadas a apenas uma pessoa, sem nenhum assistente: Denise Vieira assina a direção de arte e Leonardo Feliciano a direção de fotografia e câmera. Em *Era uma vez Brasília*, existem assistentes nas áreas de câmera, produção, cenotécnica e arte e figurino.

Assim como no elenco, há uma recorrência de pessoas que seguem trabalhando nos filmes produzidos pelo Coletivo. Denise Vieira assina a direção de arte de *A cidade é uma só?*, *Branco sai, preto fica*, *Era uma vez Brasília* e *Mato seco em chamas*. Joana Pimenta passa a trabalhar com o Ceicine em *Era uma vez Brasília* e assina também a direção junto de Adirley em *Mato seco em chamas*, filme produzido posteriormente. Guile Martins assina o desenho de som em *Branco sai, preto fica* e a montagem em ambos os filmes estudados neste trabalho. A quantidade de pesso-

as que assinam funções de assistência também é pequena, demonstrando a concentração do trabalho nas pessoas diretoras de área. A redução da equipe é explicada pelos orçamentos baixos e o esforço em proporcionar uma remuneração adequada por um longo período de tempo, mas o modelo também sugere uma recusa, ou desconforto, em reproduzir séries de camadas hierárquicas nas produções dos filmes. Vemos também o acúmulo das funções de direção, roteiro e produção em Adirley. Ele assina direção, roteiro, co-produção executiva e co-produção, em *Branco sai, preto fica*; e direção e roteiro, produção, co-produção executiva, e co-montagem em *Era uma vez Brasília*. O acúmulo de funções em Adirley pode ter sido necessário para que os filmes fossem realizados pelo Ceicine, elaborando narrativas fílmicas que re-organizam memórias e projetam desejos coletivos dessas pessoas, em sua maioria negras. Mas essa concentração também revela limites em formar as outras pessoas negras do coletivo para funções de direção dos filmes. Os filmes do Ceicine dirigidos por Adirley são bem-sucedidos na criação de novas estéticas afrofuturistas que elaboram artística e politicamente sobre a realidade social do país desde a periferia. Isso foi possível graças à metodologia da etnografia de ficção, e a possibilidade do elenco negro construir o filme também na condição de cineastas. No entanto, as produções não parecem ter tido como foco a formação de cineastas negres que pudessem produzir como diretores, com autonomia em relação à figura do próprio Adirley, caso quisessem. Essa dificuldade é produzida pela própria estrutura colonial da sociedade, mas a prática do coletivo não parece ter tido foco em ultrapassá-la. Apesar de haver limites, há no filme uma tendência de autogestão e de coletivização dos processos de produção. Desenvolvido em um processo pedagógico de muitos anos no território, esse esforço teve como produto e também processo a elaboração de metodologias próprias de criação e produção cinematográfica, a formação de diversas pessoas enquanto profissionais do cinema, e os próprios filmes, cuja importância esperamos ter conseguido salientar.

Outro ponto de encontro dos filmes com as perspectivas libertárias é o desprezo com os preconceitos e as leis. Essa postura é explícita nas narrativas de revolução e insurgência, mas também ocorre na subversão de editais de documentário de baixo orçamento e no modelo de produção. Walter Benjamin sublinha a necessidade de questionar a posição do autor nas relações de produção e perguntar de que maneira ele aponta para a posição do artista em um outro modelo. Es cineastas do Ceicine produzem como trabalhadores, organizando o coletivo como base produtiva

orientada para a autogestão, instituindo práticas artísticas emergentes de uma nova cultura libertária que demanda um processo de transformação radical da sociedade para efetivar-se plenamente no tempo como ofício viável para o povo negro e a classe trabalhadora. A Ceilândia distópica de Adirley e Ceicine soa como um alarme para o colonialismo interno vivido nas periferias brasileiras de hoje. As imagens realistas da periferia devastada e as descrições distópicas do futuro, em *Branco sai preto fica* ou de outro planeta, em *Era uma vez Brasília*, como muito parecidos com o presente, evocam o lugar afrofuturista da distopia como presente vivido (DERY, 1994). Consiste em dizer que estamos chegando hoje no futuro que a tradição da ficção científica distópica nos alertava. É um diálogo dos filmes com o próprio cinema de ficção científica dominante e suas tendências de representação de futuro.

A ficção científica brasileira historicamente se apropria de ícones consagrados das produções hegemônicas para discutir a própria realidade. A produção do Ceicine rompe com vários aspectos observados por Ginway (2015) na produção literária majoritariamente branca. Nestas obras, a ameaça da colonização é colada com uma imagem de tecnologia branca, cujo enfrentamento se faz com uma ancestralidade negra, indígena e não-tecnológica. Essas obras demonstram um imaginário socio-técnico nacional que reproduz mitos de um povo passivo e de democracia racial. Assim, a ameaça de uma recolonização é enfrentada resgatando tendências também coloniais em seus futuros imaginados. Aspectos que começam a emergir na ficção científica brasileira do período pós-ditadura são as mais desenvolvidas na ficção científica do Ceicine. A exploração de tendências contraditórias da modernização tecnológica, as fusões entre natural e artificial e o protagonismo de negres e mulheres nas lutas sociais são algumas delas.

Figura 27: A Ceilândia distópica de extração realista em Branco sai, preto fica e Era uma vez Brasília



*FONTES: BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós (2014);
ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós (2016).*

Branco sai, preto fica e Era uma vez Brasília são obras que se contrapõem frontalmente ao mito nacional de povo dócil, já que elaboram narrativas em que sujeitos negros se organizam para derrubar o centro do poder. O mesmo ocorre com a ideia de democracia racial, já que ambos são filmes de combate político ao genocídio e encarceramento do povo negro. Em *Branco sai, preto fica*, os processos de modernização conservadora e de colonialismo interno são questionados na imagem da cidade sitiada e intransponível, na máquina do tempo de péssima qualidade e

também nas condições de trabalho do detetive terceirizado que vêm do futuro. No entanto, a resistência ocorre também a partir das possibilidades surgidas com a modernização. Marquim opera uma rádio clandestina, em que propaga música negra e denuncia a violência policial que sofreu junto de Sartana. A bomba é feita com a mixagem do hip hop, do tecnobrega e de captações de ambientes populares, formando um concentrado de tecnocultura negra que abre a possibilidade da revolução. *Era uma vez Brasília* mantém tendências do filme anterior, mas demonstra uma visão mais negativa a respeito da modernização tecnológica. A nave do personagem W.A. é uma forma de cárcere, assim como a cidade noturna. O carro que serve de veículo para os rebeldes que lutam contra o golpe não serve para a missão, funcionando como objeto aliado de Temer e que precisa ser destruído. O movimento final contra o Congresso Nacional ocorre com caveiras, objetos que remetem à ancestralidade e às pessoas mortas, e não com artefatos tecnológicos ligados aos processos de modernização, como a bomba de *Branco sai, preto fica*. A maior desconfiança com a modernização tecnológica sugere uma visão mais pessimista quanto às possibilidades de adequação sociotécnica para a resistência, e o plano final em que os personagens olham para a câmera insinua que o caminho é desconhecido e precisa da participação popular para ser construído. Essa desconfiança, no entanto, é expressa na narrativa, e não na produção da obra. Pois o Ceicine segue como coletivo de produção que exerce muitas e variadas atividades no campo cinematográfico, se apropriando e produzindo novos códigos, estéticas e formas de trabalho.

É na tradição do afrofuturismo que a ficção científica do Ceicine mais compartilha perspectivas. Como é marcante na tradição (FREITAS, 2019), *Branco sai* e *Era uma vez Brasília* situam o presente como distopia a ser combatida. No entanto, as distintas percepções do tempo histórico no período de produção do primeiro (2012-2014) e do segundo (2015-2017) filme trazem diferenças significativas. Em *Branco sai, preto fica*, o confronto com a distopia promove possibilidades utópicas. A bomba cultural que destrói Brasília demonstra a esperança na transformação da sociedade através da ação direta popular, sentido que torna-se expressivo no Brasil da revolta de 2013. Em sua análise sobre a revolta de 2013, Wallace de Moraes (2018) destaca visões acerca da polícia e da legitimidade de ações que buscavam destruir símbolos do capitalismo e do poder Estatal. Acerca do primeiro ponto, o colonialismo interno é a dimensão mais marcante do sistema de dominação e exploração a ser combatido pelas personagens do filme, que narram a violência radical que sofreram

em seus corpos pela ação da polícia. Sobre o segundo, Moraes (2018) apresenta que mesmo interpretações politicamente muito distintas da revolta de 2013 concordavam em repudiar as ações diretas mais radicalizadas e diferenciar as pessoas que se manifestavam entre ordeiras ou violentas. O artefato ficcional da bomba cultural revela que as visões de mobilização popular presentes no imaginário sociotécnico de *Branco sai, preto fica* apontam para um entendimento de radicalização da participação política popular que legitima essas ações. Esse caminho de entendimento coincide com a corrente interpretativa revolucionária, onde estão presentes setores libertários da política como o próprio Movimento Passe Livre (MPL), que convocou os primeiros atos. O Ceicine desenvolve essas visões e elabora uma revolução imaginada em *Branco sai, preto fica*.

Era uma vez Brasília apresenta uma realidade distópica mais sombria, onde a utopia não está à vista. A extrema-direita se articula e ganha força significativa desde 2013. No filme, Marquim convida o grupo de *guerreiros intergalácticos* a tomarem instâncias do governo, mas a vigília dos pequenos grupos pela noite da cidade desemboca apenas nos gritos fúnebres em frente ao Congresso Nacional. A concretização da revolução, presente no imaginário social em 2013, é possibilidade interdita na fase pós-golpe da distopia brasileira.

A utopia pode emergir em textos distópicos através do alargamento, por novas racionalidades, do efeito de cognição característico da ficção científica. Assim, podemos estabelecer a leitura da bomba cultural como algo que tem efeito de racionalidade na lógica de *Branco sai, preto fica*, assim como a pipa em que voa o menino *Chico* no curta-metragem homônimo dos Irmãos Carvalho. Os filmes rompem com a reprodução de uma racionalidade realista, à maneira hegemônica, no território do cinema, utilizando suas melhores potencialidades para criar mundos regidos por outros ordenamentos. É nesse espaço que emergem as imagens utópicas, possibilitadas no enfrentamento da realidade distópica. Em *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília*, a ideia de futuro utópico só é possível com o confronto com a distopia do presente.

Era uma vez Brasília pode ser um pouco enigmático quanto à sua narrativa, mas não o é em relação à filiação da atmosfera de suas formas com seu presente histórico. Nesse sentido, a filiação de *Branco sai, preto fica* com sua conjuntura é menos explícita, embora sua narrativa, a partir da segunda metade, seja mais fácil de interpretar em termos de continuidade.

Ambos os filmes questionam o colonialismo, as convenções estéticas, as fronteiras entre gêneros no cinema, a instituição cinematográfica capitalista, a heterogestão e os moldes fixos de produção, os modos de representação hegemônicos, a desigualdade do tecido urbano, as fronteiras do nacional e a legitimidade do Estado-Nação como agente guia das mudanças. Sublinhamos aqui que apontar essas tendências não implica em afirmar que os cineastas do Ceicine são anarquistas. Adirley repete em diversas entrevistas que, para ele, a vanguarda é o Estado, no sentido de que as políticas públicas possibilitam a renovação das estéticas artísticas muito mais que as bases do mercado. Aqui, pontuamos que anarquistas também defendem políticas públicas, mas dentro de uma estratégia de luta por reformas que possibilita acumular força social para uma ruptura revolucionária. Ainda que o cineasta não defenda nominalmente formas de produção popular que apontem para um objetivo finalista de autonomia em relação ao Estado, como defende o cinema libertário, vemos nas obras e práticas do Ceicine perspectivas compartilhadas com a proposta libertária e anticolonial que devolve aos povos a autonomia de construir sua história. Falando sobre *Era uma vez Brasília*, Adirley comenta sobre sua visão da relação entre cineastas e Estado:

Agora, acho que é um filme que vai ter muita dificuldade de entrar nesses lugares da esquerda – obviamente da direita eles vão achar que eu sou retardado inclusive -, mas não vai ter muito espaço para entrar num espaço de uma certa esquerda, que também é militante, promove muito a unidade, pra quem todos têm que estar sintonizados com a pauta. Acho importante falar, pra não ficar mal entendido: obviamente que a pauta é a coisa mais importante que existe. A pauta política é a única coisa que pode fazer com que avancemos, a gente só consegue Bolsa Família, Minha Casa, Minha Vida, acesso à universidade, cota em universidade se a gente tiver uma pauta política. Isso é fim de papo, deve ser uma obrigação nossa desde sempre. Mas fico pensando que o tipo de cinema que a gente faz é sempre anti-Estado. Porque o que o Estado quer com a gente é uma relativa cooptação. O que o Estado quer que façamos é uma publicidade da política deles, e acho que o cinema tem obrigação de ir no sentido contrário. Então nesse sentido o *Era Uma Vez* tá lascado, porque não atende uma pauta, nem atende expectativa, nem demanda e nem assume um compromisso que ele não pode assumir – ele não pode resolver as coisas, só pode entrar na profunda reflexão sobre as coisas. E com todas as contradições, porque o filme é totalmente contraditório. (QUEIRÓS, 2017).

A autonomia da produção artística frente ao Estado é defendida na fala de Adirley e também nas obras do Ceicine, é mais uma perspectiva artístico-política compartilhada entre o coletivo e o cinema de tendência libertária (MARINONE, 2009). A luta por autonomia coexiste com a luta por garantir políticas públicas que viabilizem a produção cinematográfica das classes oprimidas.

O estudo dos filmes *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília* revela uma ampliação da esfera do possível que ocorre no processo de democratização da produção cinematográfica. Neste momento histórico em que o povo negro e o sujeito periférico emergem como sujeito cineasta, e não apenas sujeito filmado, observamos a ocorrência de movimentos importantes nas relações entre sociedade e tecnologia e entre esses filmes e o imaginário das classes populares.

A adequação sociotécnica, como estratégia de produção orientada para a autogestão, aproveita possibilidades de produção técnica até pouco tempo restritas às classes dominantes para fins de emancipação das relações de dominação. A realização cinematográfica coletiva do Ceicine reorganiza formas de trabalho para tensionar a hierarquização e a divisão entre trabalho intelectual e manual, características da instituição cinematográfica capitalista. É um movimento de democratização que possibilita a emergência de cineastas negres e de filmes negros que trazem novas formas culturais e sociotécnicas e desafiam o colonialismo interno que permeia as sociedades latino-americanas. A experiência do Ceicine abre inúmeras novas possibilidades, mas também carrega limites, como a até então dependência da figura de Adirley Queirós, um homem branco, nas funções de direção. Os exercícios de autogestão em uma sociedade baseada em relações de dominação e na propriedade privada dos meios de produção sempre encontram limites, que exigem reflexão e práticas políticas de oposição. Existe alguma autonomia para organizar o modelo de produção em um projeto cinematográfico financiado por editais públicos, uma vez que se consiga esse recurso. Mas a produção da distribuição e da exibição segue como um desafio não resolvido e de ainda maior dificuldade de execução. O Ceicine pratica um esforço de exibição e cineclubismo no território da Ceilândia, mas precisa negociar com todo um circuito de *streaming* e salas de cinema voltados para o lucro empresarial. Desde uma perspectiva libertária, a autogestão é possível hoje e cria condições para o acúmulo de força social das classes oprimidas. Mas a autogestão

generalizada da sociedade só pode ocorrer com uma transformação sistêmica, revolucionária, que venha a ser possibilitada por essa mudança na correlação de forças.

O processo de adequação sociotécnica desempenhado pelo Ceicine também tem sua dimensão nas formas culturais elaboradas nos filmes. Artefatos tecnológicos ficcionais típicos da ficção científica hegemônica são produzidos com materiais recicláveis e cenários de terra devastada das narrativas distópicas apresentados com imagens das periferias brasileiras. São produções estéticas novas, que compõe uma visualidade original dentro da tradição afrofuturista. Essa estética é politicamente orientada para a emancipação, com uma apropriação e produção simbólicas da ficção científica crítica aos paradigmas conservadores do gênero. Não se busca emular formas hegemônicas ou se tornar um híbrido do terceiro mundo, mas friccioná-las com representações da materialidade do próprio contexto periférico. A fricção *ch'ixi* de referenciais estéticos resulta em visualidades e sonoridades originais e contestadoras. Essa contestação está presente nas tecnologias ficcionais, produzidas e adequadas por sujeitos negros em luta anti-sistêmica. Também está presente nos paradigmas de utopia e distopia, posicionando a segunda no presente histórico do povo negro e a primeira na possibilidade de sua superação através da resistência e da ação direta.

Ambos os filmes captam e elaboram tendências em movimento no imaginário sociotécnico das classes oprimidas. *Branco sai, preto fica* elabora em suas formas e narrativa uma percepção de que a modernização tecnológica, em especial das tecnologias de comunicação, pode ser apropriada para fins de organização e luta direta contra a concentração de poder pelas classes dominantes. A magnitude dos protestos de 2013, as vitórias na pauta do transporte público e a ascensão subsequente de greves e processos de luta recoloca a ação direta no imaginário social. Os processos de adequação sociotécnica pelo povo negro e a classe trabalhadora são vistos como caminho para a possibilidade de uma transformação radical, e a revolução retorna para o horizonte de futuros imaginados de alguns setores. Essa é a expressão com a imagem da destruição dos símbolos do poder do Estado, em Brasília.

Em *Era uma vez Brasília*, o tempo histórico é outro e isso acarreta em mudanças no imaginário sociotécnico elaborado no filme. O sucesso do golpe de 2016 e a ascensão da extrema direita levantam questionamentos quanto à possibilidade de apropriação das tecnologias de comunicação privadas para fins de emancipação. Na narrativa, a adequação sociotécnica perde espaço enquanto principal estratégia de

luta, ao mesmo tempo em que permanece como forma de produção do Ceicine. Es personagens seguem resistindo, mas de maneira mais dispersa e desorientada. O processo de transformação social que está no horizonte não é mais a destruição do centro do poder nacional, mas a tomada deste. A presença dos discursos de Dilma, Temer e os deputados sugerem se tratar mais de uma luta contra o golpe do que por revolução. Se a revolução ainda está no horizonte, trata-se de uma revolução política e não mais uma revolução social. Ocorre, assim, um rebaixamento de horizonte político em relação ao futuro imaginado em *Branco, sai preto fica*.

Esse rico conjunto de práticas, formas e narrativas emerge desde a possibilidade da produção autoral dos grupos marginalizados e dialoga com antigas tradições políticas e estéticas. Ressaltamos, neste trabalho, as perspectivas compartilhadas com o campo libertário e a tradição estética anticolonial do afrofuturismo, mas outras podem ser investigadas. A prática produtiva do Ceicine nos mostra um pouco das potencialidades de um cinema negro, periférico, autogestionário e vinculado ao seu território de pensar sua memória, presente e futuro em formas cinematográficas. Essas potencialidades só podem se efetivar plenamente no tempo com a obtenção das condições concretas para a produção cinematográfica do povo negro e das classes oprimidas. A luta por políticas públicas que as possibilitem é indispensável para tal, e acreditamos que também o é a vinculação cada vez maior dos movimentos sociais com o cinema. Igualmente importante são a educação e as universidades públicas, que possibilitam a realização de uma pesquisa como esta.

Dentre as limitações deste trabalho, sublinhamos a dificuldade em obter, com base apenas nas entrevistas publicadas, alguns detalhes da produção dos filmes que nos interessam para compreender o nível de coletivização dos processos criativos. Acreditamos que para a efetivação do tipo de pesquisa proposto, que estuda obra e contexto de produção em conjunto, teria sido valiosa a produção de entrevistas com es cineastas, em especial com aqueles que interpretam versões ficcionalizadas de si mesmos nos filmes. A prática das entrevistas seria igualmente importante para fazer do trabalho um processo mais próximo dos sujeitos de pesquisa. Infelizmente, as dificuldades trazidas pela pandemia de covid-19 impossibilitaram que essa etapa fosse feita nos prazos disponíveis para a realização do trabalho. Procuramos acessar a produção dos filmes com base nas muitas entrevistas com Adirley Queirós publicadas em texto e vídeo. Em contraparte à abundância de entrevistas feitas com o diretor, são poucas as publicadas com es demais cineastas. Também ti-

vemos, em vários momentos, dificuldade em fazer a articulação teórica entre os diversos campos do conhecimento mobilizados para o propósito da análise, por limitações da formação atual do autor e em parte por serem conexões pouco realizadas na produção acadêmica brasileira. Entre outros pontos, gostaríamos de ter abordado o combate, nos filmes, do capacitismo enquanto forma de opressão combinada com o colonialismo interno e a exploração de classe. Também foram vários os caminhos de pesquisa sugeridos pelas professoras da banca que não puderam ser percorridos devido à limitações pessoais desenvolvidas no último período da pesquisa. A realização de análise das imagens é a atividade cuja ausência é mais marcante. Acreditamos que seria frutífero para aprofundar o debate sobre o imaginário sociotécnico a partir dos códigos estéticos mobilizados em cada filme. A articulação de análises comparativas entre alguns dos filmes elencados na pequena constelação fílmica mencionada no primeiro capítulo é outro caminho interessante e que infelizmente deixamos apenas como sugestão para novas pesquisas. Percebemos nos filmes *Chico*, dirigido pelos Irmãos Carvalho (Morro do Salgueiro, Rio de Janeiro, 2016), *Rapsódia para o homem negro*, de Gabriel Martins (Contagem, 2016, 25 min) e *Relatos tecnopobres*, de João Batista Silva (Cidade de Goiás, 2019, 13 min.), recorrências, referências e originalidades. Essas podem ser pensadas sob a ótica de tendências compartilhadas nos imaginários sociotécnicos dos grupos de cineastas que realizaram as obras. Embora muitas das questões levantadas durante a pesquisa tenham sido desenvolvidas apenas de maneira superficial, esperamos que a disponibilização dos encontros aqui ensaiados possam eventualmente contribuir em inspirações para novas produções artísticas, teóricas e políticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Wellington; QUEIRÓS, Adirley. **Comentários do filme Era Uma Vez Brasília, com Adirley Queirós e Wellington Abreu.** Fronteira Festival, sessão da Competitiva Internacional de Longas-Metragens, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1oD6tRgATOI> Acesso em: 15/02/2022.

ANDERSON, Benedict. **Sob três bandeiras: anarquismo e imaginação anticolonial.** Tradução: Sebastião Nascimento. Campinas, SP: Unicamp; Fortaleza, CE: Universidade Estadual do Ceará, 2014.

ARTHUSO, Raul Lemos. **Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro.** Dissertação (mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, 172 p., 2016.

AVELAR, José Carlos. **A ponte clandestina:** Birri, Glauber, Solnas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro/São Paulo: 34/Edusp, 1995.

BAKUNIN, Mikhail. **Deus e o estado.** Tradução de Plínio Augusto Coelho. 2001. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2250 Acesso em: 20/12/2022.

BARROS, Olavo. Adirley Queirós: **Direitos humanos é a possibilidade de afeto entre as pessoas.** Entrevista para a Ponte Jornalismo. Buenos Aires, Ponte: 2018. Disponível em: <https://ponte.org/adirley-queiros-direitos-humanos-e-a-possibilidade-de-afeto-entre-as-pessoas/> Acesso em: 20/12/2022.

BAZZO, Walter A.; LINSINGEN, Irlan von; PEREIRA, Luiz T. V. O que é ciência, tecnologia e sociedade? In: _____. **Introdução aos estudos CTS: ciência, tecnolo-**

gia e sociedade. Espanha: OEI, 2003. p. 119-156 (Cadernos de Ibero-América). (BAZZO, LINSINGEN, PEREIRA, 2003).

BOOKCHIN, Murray. **A ecologia da liberdade:** o surgimento e a dissolução da hierarquia. Tradução: Ernesto Kramer. São Paulo: Printleaks, 2020.

CAMPANHA PELA LIBERDADE DE RAFAEL BRAGA. Sobre. Agosto de 2016. Disponível em em: <https://libertemrafaelbraga.wordpress.com/about/> Acesso em: 04/01/2023.

CAMPOS, João Paulo de Freitas. **O inferno do agora: uma leitura de Era uma vez Brasília (2017).** Dissertação (mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. 131 f., 2019.

CARRÉRA, Guilherme. Brasília entre ruínas: os documentários de ficção científica de Adirley Queirós and Ana Vaz. **Aniki: revista portuguesa da imagem em movimento**, Lisboa, v. 5 n. 2, p. 351-377, 2018. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/380> Acesso em: 07/11/2020.

CARVALHO, Marcos. **Do favela movie ao filme de favela:** diretor premiado fala sobre Chico. Entrevista concedida a Adriano Garret. In: Cine festivais 2019. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/marcos-carvalho-fala-sobre-o-curta-chico/> Acesso em: 05/03/2022.

CARVALHO, Milena Times de. GERALDES, Elen. Políticas culturais de acesso ao cinema brasileiro: trajetórias e desafios. **Revista Comunicação Midiática** (online). Bauru, v.9, n.2, p. 82-97, mai./ago. 2014. Disponível em: <https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/187> Acesso em: 04/03/2022.

CASSIANO, Ophelia. **Guia para “Linguagem Neutra”** (pt-br). 2022. Disponível em : <https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b> Acesso em: 04/04/2022

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá. Costa Editora. 1978.

CHATERJEE, Partha. **Colonialismo, modernidade e política**. Tradução do inglês: Fábio Baqueiro Figueiredo. Salvador: EDUFBA, CEAO, 2004.

COLETIVO ZAGAIA. Entrevista com os Coletivos cinematográficos Alumbramento, Ceicine e Filmes de Plástico: introdução. In: **Revista Zagaia**, 1 de janeiro de 2013. Disponível em: <https://zagaiaemrevista.com.br/article/texto-de-introducao-coletivos/> Acesso em: 19/03/2022.

COLLINS, Patricia Hill. **Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória**. Parágrafo, v. 5, n1, p. 6-17, jan.-jun. 2017.

CORRÊA, Felipe. **Bandeira Negra: discutindo o anarquismo**. Curitiba: Prismas, 2015.

CORRÊA, Felipe. **Unidade real de pensamento e ação: teoria política e trajetória de Mikhail Bakunin**. Tese (doutorado). Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 491 p., 2019a.

CORRÊA, Felipe. Teoria e história anarquista em perspectiva global. **Revista Estudos Libertários**, Rio de Janeiro, UFRJ, vol. 1. n 02, p.1-29, 2019b.

CORRÊA, Marco Aurélio. Movimentos coletivos do cinema de pele negra: uma outra estética para os direitos humanos. In: **Revista Escrita da História**. Ano VI, vol. 6, n. 11, jan./jun. 2019.

CLAEYS, Gregory. **Utopia: a história de uma ideia**. Trad. Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

DE DECCA, Edgar. **O nascimento da fábrica**. São Paulo, Brasiliense, 1982. 77p.

DAGNINO, Renato. **"Ciência e tecnologia para a cidadania" ou adequação sócio-técnica com o povo?** In: Revista Tecnologia e Sociedade, Curitiba, v. 5, n. 8, jan./jun. 2009

DERY, Mark. **Black to the Future.** In: Dery, Mark. Flame Wars: The Discourse of Cyberculture. Duke University Press, 1994.

DIWAN, Petra. **Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo.** São Paulo, Contexto, 2007.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** Tradução: José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FREEDMAN, Carl. **Critical Theory and Science Fiction.** Connecticut: Wesleyan University, 2000.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EdUSP, 2000.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura Brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GONZALES CASANOVA, Pablo. Colonialismo interno (uma redefinição). IN: BORON, Atílio A.; AMADEO, Javier; GONZALEZ, Sabrina. **A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas.** Buenos Aires: CLACSO, 2002.

GRANJA, Patrick. Cadê o Amarildo? A Nova Democracia, Rio de Janeiro, 2^a; quinzena de agosto de 2013. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/no-115/4884-cade-o-amarildo> Acesso em: 20/12/2022.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. "Branco sai, preto fica": a crise da figura do mediador humano. **Novos estud. CEBRAP**, São Paulo, n. 103, p. 219-226, Nov. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000300219 Acesso em: 09/10/2019.

JASANOFF, Sheila. Future imperfect. In: JASANOFF, Sheila; KIM, Sang-Hyun. **Dreamscapes of modernity: Sociotechnical imaginaries and the fabrication of power**. Chicago e Londres: University of Chicaco. 2015.

JUN, Nathan. Toward an Anarchist Film Theory: Reflections on the Politics of Cinema. **Anarchist Developments in Cultural Studies**, "Post-Anarchism today" 2010, pp. 139-161.

KROPOTKIN, Piotr. **Ajuda mútua: um fator de evolução**. Tradução de Waldyr Azevedo Jr. São Sebastião: A Senhora, 2009.

KROPOTKIN, P. **Modern Science and Anarchism**. Philadelphia: Social Science Club of Philadelphia, 1903. (capítulos I, VII, VIII) Disponível em: http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/kropotkin/science/toc.html

LOPES, Débora. Branco Sai, Preto Fica É Puro Apocalipse. **Revista Vice**, 2015. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/nzj9gz/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-apocalipse. Acesso em: 10 de agosto de 2019

MALINI, Fábio. Tecnopolítica: **A viralidade indígena em rede e os novos modos de mobilização**. 2017. Disponível em: <https://midianinja.org/fabiomalini/tecnopolitica-a-viralidade-indigena-em-rede-e-os-novos-modos-de-mobilizacao/>

MARTINS, Angela Maria Roberti. A rebeldia e a arte dos "malditos" anarquistas. In: Revista Concinnitas, **Revista do Instituto de Artes da UERJ**, V.1 N.24 pag 1-27. Rio de Janeiro, 2014.

MARTINS, Maurílio. QUEIRÓS, Adirley. Entrevista Adirley e Maurílio. Entrevista concedida a Alfredo Luiz Suppia. **Projeto "O pensamento cinematográfico independente brasileiro: história, formas, questões e cartografias"**, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7t64uDP2rPo> Acesso em: 18/03/2022

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. **Estação Transmissora da Rádio Nacional**. Verbete escrito por Julia Gumieri. São Paulo, n.d. Disponível em: <http://>

memorialdaresistenciasp.org.br/lugares/estacao-transmissora-da-radio-nacional/

Acesso em: 14/03/2022

MIRANDA, Marcelo. Do coletivo à produtora. In: **Revista de Cinema**. Junho, 2015. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2015/06/do-coletivo-a-produtora/> Acesso em: 10/03/2022

MORAES, Wallace de. **2013 - Revolta dos Governados**: ou, para quem esteve presente, revolta do vinagre. Rio de Janeiro: WSM Edições, 2018.

MORAES, Wallace dos Santos de. Crítica à Estadolatria: contribuições da filosofia anarquista à perspectiva antirracista e decolonial. In: **Teoliterária - Revista de literaturas e teologias**. v. 10 - n. 21 pag 54-78. São Paulo, 2020.

MOURINHA, Jorge. **Adirley Queirós filma o subúrbio que veio do espaço**. Revista Público, agosto de 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/08/05/culturaipsilon/noticia/adirley-queiros-filma-o-suburbio-que-veio-do-espaco-1781477>

MUNDIM, Luiz Felipe Cesar. As misérias da agulha do Cinema do Povo: um filme feminista no primeiro cinema. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 46, n. 52, 2019. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2019.147866. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/147866>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2022.

NASCIMENTO, Abdias do. **Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NELSON, Alondra. Future texts. In: **Social Text**, 71, Vol. 20, No. 2, Summer 2002. Duke: Duke University, 2002.

NOVAES, Henrique Tahan. **Para além da apropriação dos meios de produção? O processo de adequação sócio-técnica em fábricas recuperadas**. Dissertação (mestrado em Política Científica e Tecnológica) - Instituto de Geociências - Universidade de Campinas, SP. Campinas, 223 p., 2005.

OLIVEIRA, Taiguara Belo de; MACIEL, Danielle Edite Ferreira. Cultura e revanche na guerra social: comentários sobre Branco sai, preto fica, de Adirley Queirós. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 68, p. 12-31, dez. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/141513> Acesso em: 02/10/2019

OLIVEIRA, Taiguara Belo de. **O novo engajamento cultural**: militância e trabalho com políticas públicas em São Paulo. 2018. 254 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

PRYSTHON, Ângela. *Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: estéticas contemporâneas e cultura mundial*. **Revista Periferia**, v. 1, n. 01, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3421> Acesso em: 28/04/2022.

QUEIRÓS, Adirley. **Debate sobre o filme Branco sai, preto fica**. 3º Colóquio Internacional Cinema, Estética e Política. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WigC2b-uJXQ>. Acesso em: 28/04/2022.

QUEIRÓS, Adirley. **Contradição permanente**: uma entrevista com Adirley Queirós. Entrevista concedida a Fábio Andrade, Filipe Furtado, Raul Arthuso, Víctor Guimarães e Juliano Gomes. Cinética, agosto de 2015b. Entrevista. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros> Acesso em 16/03/2022

QUEIRÓS, Adirley. **Adirley Queirós fala sobre Era Uma Vez Brasília, seu filme de anticlímax**. Entrevista concedida a Adriano Garret. Cine festivais, 2017. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/adirley-queiros-fala-sobre-era-uma-vez-brasilia-seu-filme-de-anticlimax/> Acesso em: 18/03/2021

QUEIRÓS, Adirley. Adirley Queirós: **Direitos humanos é uma possibilidade de afeto entre as pessoas**. Entrevista concedida à Olavo Barros. Revista, 2018.

Disponível em: <https://ponte.org/adirley-queiros-direitos-humanos-e-a-possibilidade-de-afeto-entre-as-pessoas/> Acesso em: 18/03/2021

QUEIRÓS, Adirley. **Imagens_Arquivos com Adirley Queirós**. Entrevista concedida a Caio Lazaneo. Sesc Avenida Paulista, São Paulo. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rq7HBGF34ec> Acesso em: 19/03/2022

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. In: **Perú Indígena**, vol 13, n. 9, p. 11-20, 1992. Disponível em: https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Giro_descolonizador/Colonialidad_modernidad-Anibal_Quijano.pdf Acesso em: 05/12/2019

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In.: LANDER, Edgardo (org.). **A Colonialidade do Saber - Eurocentrismo e Ciências Sociais - Perspectivas Latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005.

RAMNATH, Maia. **Decolonizing anarchism: an antiauthoritarian history of India's liberation struggle**. Oakland: Ak Press, 2011.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RESTREPO, E.; ROJAS, A. **Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos**. Popayán: Samava, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. "Comunalidades anarquistas: una aproximación testimonial." In: **Muiraquitã: revista de letras e humanidades** v. 4, n. 2. UFAC, 2016. Disponível em: <http://revistas.ufac.br/revista/index.php/mui/article/view/1028/644> Acesso em: 05/12/2019

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen: ensayos**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'ixi es possible: ensayos desde un presente en crisis**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia; ZULEMA, Lehm. **Los artesanos libertarios y la ética del trabajo**. La paz: Taller de Historia Oral Andina, 1988.

ROCHA, Glauber. Estética da Fome 65; in ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004, pp. 63-67.

ROCHA, Glauber. Eztetyka do Sonho 71; in ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004, pp. 248-251.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. SP: Cosac Naify, 2003.

SILVA, Thiago. História, cinema e política: os movimentos sociais no audiovisual (1990-2010). In: **Revista Livre de Cinema**, v.1, n.2. Curitiba, 2014. Disponível em: <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/9>

TROPA, Marquim do. **Expor tragédia pessoal foi desafio para protagonista de Branco Sai, Preto Fica**. Entrevista concedida a Adriano Garret. Cine Festivals, 2014. Disponível em: <http://cinefestivals.com.br/expor-tragedia-pessoal-foi-desafio-para-protagonista-de-branco-sai-preto-fica/> Acesso em: 18/03/2022

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. **Revista USP (on- line)**. São Paulo, v. 66, mar./maio 2005, p. 210-224. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13448/15266>>, acesso em 29 mar. 2020.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: Puc Minas, 2016.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.** São Paulo: Cosac Naify, 2012

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2003.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A CIDADE É UMA SÓ? Direção Adirley Queirós. Coletivo de Cinema em Ceilândia, Ceicine, 2011. (79 minutos).

A NÓS A LIBERDADE. Direção: René Clair. França, 1931. (104 minutos).

AS MISÉRIAS DA AGULHA. Direção: Raphael Clamour. Produção: O Cinema do Povo. França, 1914. (14 minutos).

BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção: Rogério Sganzerla. São Paulo, 1968. (92 minutos).

BANG BANG. Direção: Andrea Tonacci. Brasil, 1971. (93 minutos).

BLADE RUNNER. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos, 1982. (117 minutos).

BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção Adirley Queirós. Coletivo de Cinema em Ceilândia, Ceicine, 2014. (93 minutos).

BRASIL ANOS 2000. Direção: Walter Lima Jr. Rio de Janeiro, 1969. (95 minutos).

CHICO. Direção: Irmãos Carvalho. Riode Janeiro, 2016. (22 minutos).

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Rio de Janeiro, 2002. (130 minutos).

CODINOME MEU AMOR. Direção: João Batista Silva e Viviane Goulart. Cidade de Goiás, 2020. (9 minutos).

DEMOLIÇÃO DE UM MURO. Direção: Louis Lumière. Paris, 1886. (1 minuto).

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964. (120 minutos).

DIAS DE GREVE. Direção Adirley Queirós. Coletivo de Cinema em Ceilândia, Ceicine, 2009. (24 minutos).

DOCES SONHOS. Direção: Macário e Arthur Pereira. Coletivo AfrOri, Rio de Janeiro, 2017. (19 minutos).

DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1969. (95 minutos).

ELEKÔ. Realização: Coletivo Mulheres de Pedra. Pedra de Guaratiba, Rio de Janeiro, 2016. (6 minutos).

ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção Adirley Queirós. Coletivo de Cinema em Ceilândia, Ceicine, 2017. (99 minutos).

FANTASMAS DA CASA PRÓPRIA. Direção: Adirley Queirós e Cássio Oliveira. Coletivo de Cinema em Ceilândia, Ceicine, 2018.

FORA DE CAMPO. Direção Adirley Queirós. Coletivo de Cinema em Ceilândia, Ceicine, 2010. (52 minutos).

IRACEMA: UMA TRANSA AMAZÔNICA. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil, 1974. (91 minutos).

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Rio de Janeiro, 1931. (118 minutos).

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1969. (110 minutos).

MAD MAX. Direção: George miller. Austrália, 1979. (93 minutos).

MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA. Direção: Júlio Bressane. Rio de Janeiro, 1969. (112 minutos).

MEU NOME É MANINHO. Direção Adirley Queirós. Coletivo de Cinema em Ceilândia, Ceicine, 2014. (15 minutos).

O ANJO NASCEU. Direção: Júlio Bressane. Rio de Janeiro, 1969. (122 minutos).

O ATALANTE. Direção: Jean Vigo. Paris, 1934. (89 minutos).

RAP, O CANTO DA CEILÂNDIA. Direção Adirley Queirós. Ceilândia, 2005. (15 minutos).

RAPSÓDIA PARA O HOMEM NEGRO. Direção: Gabriel Martins. Filmes de plástico, Belo Horizonte, 2015. (25 minutos).

RELATOS TECNOPOBRES. Direção: João Batista Silva. Cidade de Goiás, 2019. (12 minutos).

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1967. (106 minutos).

TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Rio de Janeiro, 2007. (118 minutos).

ZERO DE CONDOTA. Direção: Jean Vigo. Paris, 1933. (44 minutos).

APÊNDICE – FICHAS TÉCNICAS

BRANCO SAI PRETO FICA

Direção e roteiro: Adirley Queirós.

Produção executiva: Simone Gonçalves e Adirley Queirós.

Marquim do tropa como Marquim.

Cláudio Irineu Shokito como Sartana.

Dilmar Durães como Dimas Cravalaças.

Dj Jamaika como Jamaika.

Direção de fotografia e câmera: Leonardo Feliciano.

Direção de produção: Denise Vieira.

Produção: Denise Vieira e Adirley Queirós.

Montagem: Guile Martins.

Direção de Arte: Denise Vieira.

Som direto: Francisco Craesmeyer.

Assistente de direção: Sandro Vilanova.

Desenho de som e edição de som: Guile Martins e Camila Machado.

Assistentes de produção: Jean Michel, Sandro Vilanova, Cássio Oliveira, Alice da Silva Cruz, Julyana da Costa Duarte.

Elenco (em ordem de aparição): Marquim do Tropa, Dilmar Durães, Cláudio Irineu Shokito, Gleide Firmino, Dj Jamaika, banda Família Show, Dino Black, Fabiano Baldoino, Antônio Balbino, Klans Otoniel, Leandro Pezão e Sandro Vilanova.

Figurino: Denise Vieira.

Serralheria: Fidelis Florentino, Boró da 20 e Maurício.

Elétrica: Aluizio Alves.

Desenhos: Cláudio Irineu Shokito.

Cartelas: Denise Vieira, Cláudio Irineu Shokito.

Pesquisa de arquivo: Jean Michel e Natalia Adriele.

Tradução/legendagem: Marcus V. F. Lacerda.

Narração off: Sheila Campos.

Trilha Sonora: Marquim do Tropa.

Agradecimentos: Roquelanio, Marcondes, Bob Nickson Gerson do Quarentão, Stoneboy, Rivas Bia, Aidê X Câmbio Negro, RD, Sabóia Seu Mário, Carneiro, Cássio Oliveira, Leandro Pezão, Thiago de Aragão, Beatriz Cintra, Stepan Krawctschuk, Breitner Tavares, Francisco Amorim, Camila Machado, Dacia Ibiapina.

Agradecimentos especiais: Klans Otoniel, Victor Guimarães, Maurílio Martins, Guile Martins, Yuri Pierre, Thiago Mendonça, Leandro Safatle, Raquel Imanishi, Denise Vieira, Leonardo Feliciano, Francisco Craesmeyer, Sandro Villanova, Jean Michel, Shokito, Marquim, DJ Jamaica, Simone Gonçalves, V10 (Vitor Queirós), G11 (Gabriel Queirós).

ERA UMA VEZ BRASÍLIA

Direção e roteiro: Adirley Queirós.

com

Wellington Abreu como WA4.

Marquim do Tropa como Marquim.

Andreia Vieira como Andreia.

Franklin Ferreira como Pancillax.

Direção de fotografia e câmera: Joana Pimenta.

Direção de arte e figurino: Denise Vieira.

Som: Francisco Craesmeyer.

Produtor: Adirley Queirós.

Produção: Cinco da Norte.

Produção executiva: Simone Gonçalves e Adirley Queirós.

Montagem: Adirley Queirós, Frederico Benevides e Guile Martins.

Edição de som: Guile Martins.

Finalização de som e mixagem: Daniel Turine e Fernando Henna.

Finalização de imagem e correção de cor: Marco Amaral.

Primeira fase

Direção de produção: Pablo Peixoto.

Co-direção: Maurílio Martins.

Segunda fase

Direção de produção: Luana Otto.

Assistente de produção: Tamara Benetti.

Som: Elder Patrick.

Terceira fase:

Direção de produção: Andréia Queiroz.

Assistentes de produção: Dair Bispo Júnior e Nathalya Brum.

Co-produtores: Julia Alves e João Matos.

Câmera adicional: Andréia Carvalheira.

Assistente de câmera: Sandro Villanova.

Eletricistas: Aluizio Alves e William Dimpa.

Som adicional: Guile Martins e Camila Machado.

Cenotécnica e efeitos especiais: Franklin Ferreira (Elite Metálica).

Assistente de arte e figurino: Flávia Andrade.

Produção de objetos (santana e ringue de luta), desenhos corina: Beatriz Cintra.

Assistente de cenotécnica (ringue de luta): Rone Morgassa.

Execução caveiras: Magão e Flávia Andrade.

Atuação luta:

Drica Mendonça, Lucas Mateus, Fábio Henrique, Lauane dos S. Gomes, Daniel Magalhães Lima, Márcio Nascimento, Maike Amorim, Leonardo M., Júlio Cesar Costa, Douglas de Oliveira, Wemerson Paiva, Allan Vinicius, Ebraim Mariano, Sandro Villanova.

Atuação metrô:

Elias Pereira, Ricardo Alves, Viviane Pinto, Revacy Moreira, Thayla Chagas, Cristiane Dias, Rafael Villas Boas, Janderson Santos, Sheyla Campos, Maria Aparecida de Souza, Yan da Silva, Esdras Silva, Ulisses Conceição, Edmilson Braga, Julio Costa, Edivaldo da Silva, Uelder Silva, Wesley Souza, Rodrigo Silva, Cláudio Irineu Shokito.

Agradecimentos:

Joana Pimenta, Francisco Craesmeyer, Denise Vieira, André Carvalheira, Cláudio Irineu (Shokito), Metrô DF, Emerson Rodrigues, Sandro Villanova, Cássio Oliveira, Fred Benevides,

Camila Machado.

Confraria de sons e charutos, Walla.

Apoio: Clandestino.

Co-Produção: Sancho&Punta e Terratreme.

Distribuição: Vitrine Filmes.

Produção: Cinco da Norte e Ceicine.

Um filme produzido por: Adirley Queirós e Cinco da Norte.