

Desenvolvimentismo e cinema de ficção científica: uma análise semiótica^a

Developmentalism and science fiction cinema: a semiotic analysis

└─ Maria Estela Silva^{bi}

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5808-3601>

Paolo Demuru^{cii}

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1559-9530>

Luís Paulo Piassi^{diii}

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4423-180X>

Recebido em: 04/10/2022. Aprovado em: 27/02/2023

Resumo

Neste artigo, partimos do mito que prega o Brasil como país do futuro para analisar, pelo viés da Semiótica Narrativa e dos Estudos Culturais, como o ensaio desenvolvimentista presente nos três primeiros ciclos de gestão petista do governo federal brasileiro foi retratado no cinema de ficção científica. O corpus é composto pelos filmes *O Homem do Futuro* (2011), de Cláudio Torres, e *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós. O resultado final demonstra duas versões antagônicas a respeito das políticas adotadas no período analisado.

Palavras-chave: semiótica; desenvolvimentismo; ficção científica.

Abstract

Through the lens of Narrative Semiotics and Cultural Studies, this paper analyzes how the developmental discourse present in the first three cycles of the PT administration of the Brazilian federal government was represented in science fiction cinema. The corpus consists of two films: "O Homem do Futuro" (2011) by Cláudio Torres, and "Branco Sai, Preto Fica" (2014) by Adirley Queirós. The final result demonstrates two contrasting versions regarding the policies adopted during the analyzed period.

Keywords: semiotics; developmentalism; science fiction.

Introdução

A ideia de que o Brasil seria um país predestinado a grandes feitos se fez presente no imaginário da nação desde o início do processo colonizatório, com uma visão edênica da terra (HOLANDA, 2000), posteriormente substituída pela concepção mercantilista que exaltava a

a Ressaltamos que o texto a seguir é fruto de trabalho de pesquisa desenvolvido pelos autores junto ao programa de pós-graduação em Estudos Culturais da EACH-USP com apoio da CAPES.

b Universidade Paulista – UNIP, São Paulo/Brasil. E-mail: mariaestelaandrade@yahoo.com.br

c Universidade Paulista – UNIP, São Paulo/Brasil. E-mail: paolodemuru@gmail.com

d Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/Brasil. E-mail: ippiassi@usp.br

Comunicação & Inovação | v. 24 | e20238778 | jan.-dec. | 2023 | ISSN 2178-0145. <https://doi.org/10.13037/ci.vol24.e20238778>



exportação de cana-de-açúcar, ouro e café, respectivamente em seus períodos históricos. Porém, com mudanças na dinâmica capitalista que passaram a priorizar a indústria de transformação, tornou-se necessário investir na construção de um parque industrial para que o ideal de progresso e futuro continuasse a ser sustentado; nesse contexto, medidas desenvolvimentistas foram adotadas, primeiro por Getúlio Vargas e, mais adiante, por Juscelino Kubistchek e pela ditadura militar (FONSECA, 2004).

Segundo Fonseca (2004, p. 226), ainda que com controvérsias sobre seu significado e alcance, pode-se caracterizar a doutrina desenvolvimentista a partir de um núcleo duro que contém a defesa: “a) da industrialização; b) do intervencionismo pró-crescimento; e c) do nacionalismo, embora esse deva ser entendido num sentido muito mais amplo, que vai desde a simples retórica ufanista conservadora, até propostas radicais de rompimento unilateral com o capital estrangeiro”, porém, aqui, inspirados por Singer (2015; 2016), utilizamos o termo *ensaio desenvolvimentista* para caracterizarmos o período referente à repaginação do desenvolvimentismo nos ciclos petistas após um respiro neoliberal nas décadas finais do século XX.

A partir dessa alegação, a nosso ver, resultados de medidas tomadas nos governos petistas^a - como controle da inflação e crescimento expressivo do Produto Interno Bruto brasileiro (BANCO, 2012) junto à diminuição da taxa de desemprego, maior investimento em programas sociais e expansão do crédito (FONSECA; CUNHA; BICHARA, 2013) - aliados à presença do país em grandes eventos midiáticos (sede da copa do mundo de futebol de 2014 e das olimpíadas de 2016) e no cenário político internacional (atuação nas Conferências do Clima e envio de tropas militares ao Haiti) e à figura de um líder carismático como o presidente Luís Inácio Lula da Silva, ajudaram a intensificar o imaginário nacional de predestinação à grandeza. Contudo, no ano de 2013, devido a demandas do mercado, houve enfraquecimento das medidas que vinham sendo adotadas em favor de uma agenda mais neoliberal (SINGER, 2015), além de manifestações populares espalhadas por todo território nacional e intensificação da crise econômica internacional que desacelerou o ritmo de crescimento. A insatisfação da população em suas diversas camadas colocou em xeque as crenças de um futuro positivo para o país.

Dado o contexto, neste artigo, analisamos como a política econômica do ensaio desenvolvimentista foi retratada no cinema brasileiro de ficção científica nos três primeiros ciclos de gestão petista do governo federal (2003 – 2006; 2007 – 2010 e 2011 – 2014). Partimos da pergunta de pesquisa: como a retomada do caráter desenvolvimentista (ensaio

a Cf. BANCO, 2012.



desenvolvimentista) foi representada narrativa e plasticamente em dois filmes de ficção científica do período? Nesse caso, compõem o corpus duas obras com modos de produção, público-alvo e que discursam a partir de locais antagônicos, um grande centro e a periferia, são eles: O Homem do Futuro (2011), de Cláudio Torres, e Branco Sai, Preto Fica (2014), de Adirley Queirós. Fizemos tal opção para investigarmos se há divergência entre discursos a respeito do ensaio desenvolvimentista que partem de locais diferentes, e como essas possíveis diferenças, caso existam, se expressam em tela.

Para nossa análise, nos referenciamos nos estudos da pesquisadora M. Elizabeth Ginway (2005) que relacionam desenvolvimentismo e literatura brasileira. Neles, a mesma expõe que a centralidade dos mitos nacionais no processo de modernização do século XX cumpriu o papel de gerar senso de continuidade e servir como base para a *comunidade imaginada* do Brasil (GINWAY, 2005, p. 16). Em nosso estudo, expandimos essa relação – agora atualizada para o ensaio desenvolvimentista do século XXI - para a *cultura da mídia* em geral, tendo em vista que essa auxilia a composição de narrativas do cotidiano, influenciando a composição de opiniões, comportamentos e identidades (KELLNER, 2001).

A opção pela ficção científica se dá por esse ser um gênero fílmico/literário baseado no progresso científico e tecnológico ou em mudanças sociais para a criação de novas realidades, o que o torna propício à *neutralização*, processo em que no estabelecimento do desconhecido, há desfamiliarização e reestruturação das experiências do presente (JAMESON, 2005), permitindo olhar questões da atualidade com certo distanciamento.

Para atingirmos nossos objetivos, optamos por nos valer de uma abordagem interdisciplinar de união da Semiótica narrativa de Greimas aos Estudos Culturais por ser um método que nos permite analisar a estrutura plástica e narrativa das obras sem perder de vista referenciais políticos e sociais.

Metodologia

Em razão da complexidade implícita a todo elemento cultural, analisar um filme em seu discurso se torna um processo complexo e, devido a isso, optamos por uma metodologia de pesquisa composta pela união da Semiótica narrativa e os Estudos Culturais. Justificamos nossa escolha por tal linha da Semiótica em lugar dos tradicionais métodos de análise fílmica a partir de nossa compreensão de que o discurso cinematográfico é composto não apenas pelas palavras do roteiro, mas por todos os seus elementos comunicantes, sejam eles textuais ou audiovisuais.



Assim, usamos a estrutura do *percurso gerativo de sentido* proposto por Greimas (GREIMAS; RASTIER, 1974) para evidenciar os diversos níveis da narrativa e as oposições de valores contidas nessa, contribuindo para uma percepção mais clara dos sujeitos e suas motivações. O nível *fundamental* traz as oposições semânticas básicas do texto, a partir das quais o sentido é construído. Aos elementos dessas oposições são atribuídos valores positivos (eufóricos) ou negativos (disfóricos), sempre determinados pelo contexto da narrativa, que revelam aspectos ideológicos do discurso. Já, no nível *narrativo*, é formado o programa narrativo de base, em que há a reação de um enunciado de *fazer* a um enunciado de *estado* (BARROS, 2005, p. 24), ou seja, ocorre uma transformação; aqui, o texto se desenrola de acordo com a seguinte sequência (FIORIN, 2005): manipulação (ação de um actante sobre outro para induzi-lo a uma ação), competência (aquisição pelo sujeito das ferramentas ou conhecimentos necessários para realizar a ação), performance (transformação central da narrativa, em que há uma mudança de estado) e sanção (recebimento, por parte do sujeito, do prêmio ou punição por sua performance). No último nível e menos abstrato, o *discursivo*, são identificados os elementos materiais do discurso (personagens, locais, tempo entre outros) da forma como se apresentam no mundo. É essa, acreditamos, a principal contribuição que a Semiótica pode oferecer às disciplinas que abordam o social: disponibilizar um arcabouço teórico-metodológico por meio do qual possa desvendar as relações entre micro e macro configurações de sentido – como por exemplo, no nosso caso, o discurso fílmico e o universo social (o Brasil do ensaio desenvolvimentista) que este busca representar e cuja memória, ao mesmo tempo, contribui a moldar.

Paralelamente, o diálogo da heurística acima com os Estudos Culturais – vertente que procura “combinar os métodos qualitativos característicos das humanidades tradicionais com um ceticismo estético (que não precisa significar relativismo) característico das ciências sociais” (MILNER, 2007, p. 425) - busca revelar os elos entre os valores fundamentais dos filmes e aqueles que marcaram o contexto sociopolítico estudado.

Análise do filme *O Homem do Futuro*

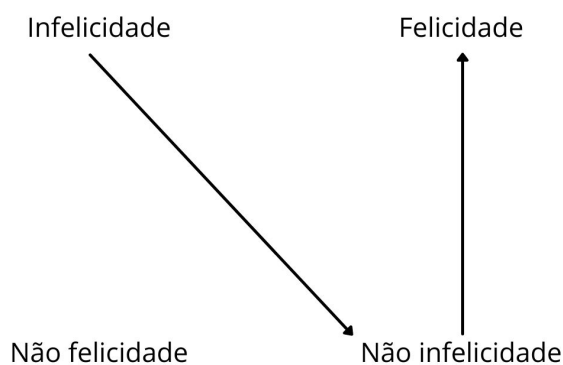
A história se inicia em 2011 com Zero, cientista e professor universitário cujo projeto de pesquisa envolve experimentos com um acelerador de partículas para a descoberta de uma nova forma de energia. Infeliz, ele guarda para si a frustração de há 20 anos ter sido ridicularizado pelo amor de sua vida, Helena, devido a um plano do antagonista Henrique. Julgado como louco pelos financiadores de sua pesquisa e ameaçado de substituição pelo cientista americano Steve



Webbs, Zero tenta provar sua teoria científica ao se colocar no centro da ação de um acelerador de partículas e, com isso, viaja no tempo até o dia da fatídica festa. Ele, então, altera os acontecimentos do passado para que sua personalidade jovem (João) fique com Helena, porém, essa ação modifica o presente e Zero precisa lidar com uma nova realidade.

De outra forma, podemos resumir a narrativa como a história de um sujeito que por conta de uma rejeição no passado, é infeliz no presente. Ameaçado de perder a única coisa que tem (a ciência), ele tenta reverter a situação modificando os acontecimentos de 1991 para atingir seu ideal de felicidade, representado pela união do dinheiro e do amor (Helena). Na versão alternativa de 2011, por focar apenas no enriquecimento, Zero não consegue atingir seu objetivo, assim, precisa retornar ao passado (1991) mais uma vez e priorizar os valores “amor” e “ética” para ser recompensado. Podemos dizer que o programa narrativo maior do protagonista consiste na busca pela felicidade, essa dividida de forma hierárquica entre o amor (Helena) e o sucesso profissional (ciência) e que no nível fundamental do percurso, há a oposição entre os valores felicidade (eufórico) e infelicidade (disfórico) representados, respectivamente, pelos temas do amor que resiste ao tempo e do respeito aos limites éticos, já que a única forma de atingir seu objetivo é usar a ciência para manipular o passado (ANDRADE, 2019).

Figura 1 – Percurso narrativo de Zero



Fonte: ANDRADE, 2019.

No início da narrativa, Helena é estabelecida como objeto valor do sujeito e é firmado o objetivo do percurso: conquistar esse objeto, o amor. Na etapa seguinte, o sujeito deve adquirir as competências necessárias, primeiro com o objeto modal do *poder* (máquina do tempo) que o permite mudar seu destino; porém, durante a performance, o objetivo não é concretizado (ele possui dinheiro, mas não o amor), o sujeito então retorna à etapa de competência para obter o

objeto modal do *saber*: a consciência de que as relações de afeto e amizade devem ser priorizadas, para, só então, ter a sanção positiva de seu programa narrativo.

A revelação do percurso narrativo evidencia que o filme em questão se encaixa no clássico arquétipo de ficção científica composto pelo cientista louco que em sua busca por conhecimento e poder trai valores humanos (EVANS, 2009, p. 13). No entanto, segundo Andrade (2019, p. 62), o cientista representado em *O Homem do Futuro* é uma personagem complexa que vai além do dualismo ético entre o bem e o mal e se move entre os espectros de acordo com sua vontade.

Percebemos que, de acordo com o momento da narrativa, três elementos importam ao protagonista: o amor, o dinheiro e a ciência, como descrito na tabela abaixo:

Tabela 1 – Disposição dos elementos no percurso de Zero

	ETAPA	ACONTECIMENTO	ELEMENTOS PRESENTES	PERCURSO
2011 (inicial)	Manipulação	O sonho, a revista e as acusações de Panda fazem Zero constantemente se lembrar de Helena		Infelicidade
2011 (inicial)	Competência	Criação da máquina do tempo	Ciência	
1991 (1ª interferência)		Volta a 1991 → interferências no passado para ter amor, dinheiro e poder		
2011 (alternativo)	Performance	Rejeita o amor para ter mais dinheiro, porém percebe que essa escolha o leva para a infelicidade novamente	Ciência; Dinheiro	Não felicidade
1991 (2ª interferência)		Volta a 1991 → 2ª interferência no passado para ter amor e dinheiro	Ciência	
2011 (final)	Sanção	Destrói a máquina do tempo, fica com Helena, enriquece e é expulso da comunidade científica	Dinheiro Amor	Felicidade

Fonte: Andrade (2018; 2019).



Com a revelação dessa estrutura, é possível traçar uma associação entre a evolução narrativa e as políticas econômicas adotadas pelo país nos respectivos períodos históricos representados no filme (1991 – 2011), em que a ciência corresponde a uma matriz econômica neoliberal seguida ao longo da década de 1990 e a felicidade é representada pela união do progresso financeiro ao amor, o ensaio desenvolvimentista, que com seu caráter de conciliação de classes, tentou equilibrar o progresso econômico das elites a políticas públicas de distribuição de renda e bem-estar social.

A analogia se faz visível no nível discursivo a partir da análise da diegese: logo no início do filme (2011 inicial), o cansaço e o desânimo de Zero junto à sua expressão corporal e roupas desalinhadas indicam uma pessoa estressada e descontente, o que em seguida é confirmado por sua atitude como professor. Nesse tempo, sua antiga amiga Sandra é a figura associada ao dinheiro e ao poder, principalmente, quando reprime Zero pela realização de testes com o acelerador de partículas (ANDRADE, 2019). Ao direcionar o espectador ao passado por meio de um *flashback*, a sequência do ano de 1991 mostra o sujeito a partir do estereótipo do *nerd* para induzir a associação do sujeito à figura de um “perdedor”, mesmo com suas altas habilidades intelectuais. Porém, na versão alternativa de 2011, os papéis de Zero e Sandra se invertem: ele apresenta caracterização oposta à de sua juventude, indicando sua atual posição de poder, enquanto ela ocupa o papel da cientista que é desacreditada. Aqui, a presença de Henrique (antissujeito de personalidade mesquinha, que valoriza o dinheiro em demasia) como assessor pessoal do protagonista é um indicativo de que esta não é a opção que trará a felicidade. Ao final do filme, de volta ao 2011 original, antes de saber que está rico, enquanto sai do tribunal acompanhado de Helena e de seu amigo Panda/Otávio, Zero apresenta características de ambos espectros: terno mais simples, postura mais relaxada e cabelo levemente desarrumado. Assim como Andrade (2019, p. 57) notamos que: as características levantadas até a cena final “mobilizam valores que, apesar de opostos (sucesso [dinheiro; solidão] x fracasso [ciência; frustração]), são ambos disfóricos, o que torna possível como leitura do filme a mensagem de que a felicidade é encontrada no equilíbrio” entre ambos.

Quanto às características plásticas, a representação do ano de 1991 traz nos cenários pessoas e artefatos em demasia com variedade de cores, mesmo que essas não se destaquem em função da fotografia escura; por outro lado, no 2011 alternativo, a iluminação é predominantemente branca e contrasta com os outros elementos da direção de arte para criar uma estética fria e minimalista e dar um ar tecnológico e futurista aos espaços, que quando ligados à riqueza e à falsa felicidade são amplos e vazios, indicando a solidão da personagem.



De maneira dialética, o 2011 que se passa antes e depois das viagens no tempo (inicial) é equilibrado, apresentando características dos dois tempos anteriores. Nesse, Zero quase sempre aparece em cena na companhia de seus amigos e de seu amor.

Elencados os aspectos do percurso de Zero, notamos que o infortúnio da personagem foi iniciado em 1991, se manteve estável por 20 anos e foi solucionado com a substituição do avanço científico pelo enriquecimento, no entanto, nenhum deles isoladamente representou um real progresso. Dessa forma, fazemos a leitura de que a mensagem passada pelo filme é a da importância do consenso entre os polos, algo que se aproxima de uma das características do ensaio desenvolvimentista que propôs a harmonização de visões políticas e econômicas antagônicas por meio da conciliação de classes (MORAIS & SAAD-FILHO, 2011; SINGER & LOUREIRO, 2016). Exemplificamos a partir dos dados levantados por Almeida *et al.* (2016)^b: entre os anos de 1991 e 1994 a economia brasileira passou por instabilidade até a criação do Plano Real que resultou em queda acentuada da inflação – correlato à humilhação de Zero e seu início na carreira científica. A infelicidade e descrença da época são reforçadas pela presença marcante da música *Inútil* (ULTRAJE, 1995) toda vez que a narrativa volta a esse tempo, questionando a aspiração à nação do futuro. Até o encerramento da década de 90, mesmo com flutuações, a política deflacionária é mantida e os índices de desemprego e inflação são mantidos sob controle se comparados ao início da mesma década (ALMEIDA *et al.*, 2016) – situação paralela ao controle de Zero por seus sentimentos. Já, no primeiro quadriênio de governo do Partido dos Trabalhadores (2003-2007), em função do aumento da taxa de juros pelo Banco Central, a inflação chegou ao auge dentro do período temporal analisado por Almeida *et al.* (2016) (1991-2016) e, em seguida caiu vertiginosamente; concomitantemente, o índice de desemprego caiu de forma gradual enquanto houve aumento real do salário mínimo. Já em 2008, os números da inflação tornaram a crescer em razão da crise econômica mundial, no entanto, medidas de incentivo à atividade econômica conseguiram evitar o aumento do desemprego (ALMEIDA *et al.*, 2016) – no filme, identificamos este como o momento em que Sandra vende as ações da *Google* pouco antes da explosão da crise e investe no financiamento da pesquisa de Zero. Segundo Almeida *et al.* (2016, p. 6), a análise econômica ainda mostra que: “alguns dos melhores índices do governo Lula vêm dos anos de 2009 e 2010: inflação e desemprego baixos são acompanhados por bons níveis de crescimento. O Brasil era apontado

b Em nossa comparação, o ano de 2011 não é contabilizado devido à produção do filme ter se dado até o ano de 2010, tendo apenas seu lançamento sido feito no ano seguinte, assim, as referências narrativas encerram-se no fim da década.



como o primeiro país a superar a crise mundial” - cronologicamente, a finalização bem-sucedida do percurso e sanção de Zero.

Tabela 2 - Comparação do percurso econômico do país ao percurso da personagem Zero

ANO	ECONOMIA BRASILEIRA	PERCURSO DE ZERO
1991 - 1994	Instabilidade financeira	Graduação em Física, humilhação na festa
1994	Criação do Plano Real	Início da carreira científica
1994 - 2002	Estabilidade econômica	Foco na carreira para não prestar atenção aos sentimentos, pesquisas com a máquina do tempo
2003 – 2007	Aumento da taxa de juros (alta da inflação seguida de queda, queda gradual do desemprego, aumento real do salário mínimo)	
2008	Crise econômica mundial (aumento da inflação)	Sandra vende ações da Google para criar fundo de pesquisa
2009 - 2010	Inflação e desemprego baixos, bons níveis de crescimento (melhores índices do governo Lula)	Zero conquista Helena e fica rico

Fonte: Elaboração própria

Paralela à análise feita por Kellner a respeito da personagem Rambo – protagonista do filme *Rambo: programado para matar* (KOTCHEFF, 1982) – que identificou nesta uma representação dos Estados Unidos pós Vietnã, podemos enxergar em Zero a representação da pátria humilhada que alcançou a redenção e tornou-se o país do futuro. No contexto do filme, essa é uma leitura possível em todas as versões apresentadas, não só por ter se dado aqui o desenvolvimento de uma máquina do tempo altamente tecnológica, como também por ser nas duas “realidades” um(a) cientista brasileiro(a) quem a desenvolve (Zero ou Sandra). Algo que também chama nosso olhar é a atitude de superioridade de Zero quanto à sua substituição por um estadunidense – o qual julgamos como uma reação ao imperialismo dos Estados Unidos e que nos mostra que, segundo Andrade (2019, p. 63), o Brasil é quem exerce o poder hegemônico, porém, de forma mais humanizada ao não focar apenas nos lucros do capital financeiro, mas também prezar pelo desenvolvimento social.



Análise do filme *Branco Sai, Preto Fica*

Branco Sai, Preto Fica (2014), de Adirley Queirós, traz o desenrolar de três histórias interligadas por um mesmo evento: a repressão da polícia em 1986 a um baile no clube Quarentão, espaço de cultura negra em Ceilândia, cidade suburbana da região de Brasília. A primeira história, e a principal, é a de Marquim, homem negro que perdeu o movimento das pernas ao ser baleado pela polícia naquela noite e que, farto da subordinação imposta por Brasília à cidade-satélite, planeja vingar-se com a construção de uma bomba com conteúdos sonoros da cultura periférica, a qual pretende lançar sobre Plano Piloto e explodir a capital federal. Para manter suas memórias vivas, Marquim opera uma rádio clandestina em uma espécie de *bunker*/ laboratório no subsolo de sua casa, onde passa grande parte de seu tempo lembrando sua juventude e indagando sobre onde estaria seu amigo Sartana/ Shokito, protagonista da segunda história, também homem negro, que teve uma de suas pernas amputadas como consequência da mesma agressão policial. Por fim, temos o agente terceirizado Dimas Cravalanças, que viaja no tempo em busca de provas para incriminar o Estado brasileiro por crimes contra minorias.

Próxima à análise de *O Invasor* (2002), de Beto Brant, feita por Nagib (2006, p. 162), identificamos em *Branco Sai, Preto Fica* três elementos essenciais que articulados contribuem para produzir a impressão de revelação da realidade de um país: (I) alegorias à cena política real (racismo institucional e estrutural) com elaborações fictícias (o ataque ao clube); (II) a fantasia da possibilidade de explodir o Plano Piloto e da viagem no tempo; (III) diagnóstico social.

Por Adirley Queirós, roteirista e diretor do filme, ter sido criado e viver até hoje em Ceilândia, há uma relação afetiva com o espaço, mesmo que ficcional, que não pode ser posta de lado. Não enxergamos a união da estética documental à ficção como algo de teor apenas estético explorado na escolha de locações reais com o intuito de gerar estranhamento cognitivo em paisagens comuns (SUPPIA & GOMES, 2015), mas um fator usado com o viés de mudar a versão oficial da narrativa, pois ao termos uma minoria social como enunciador, apresentando as consequências do preconceito sofrido por parte do Estado, os espaços passam a ser vistos como zonas de guerra.



Segundo Andrade (2019, p. 68), mesmo se tratando de uma ficção científica de baixo orçamento, o filme não recai no fator *fake*^c em termos estéticos por não haver um outro a ser copiado; além de fugir da estética típica de filmes do gênero, esse é um cinema que se sente confortável em sua posição periférica e faz questão de assumi-la. Apesar disso, em entrevista, o diretor deixa claro que houve de fato uma preocupação estética e que o resultado final não é mera consequência da linguagem adotada:

[...] é engraçado porque eles [a indústria cinematográfica] querem associar a gente, embora Ceilândia, periferia ou fora do centro, somente a questões do conteúdo, e é engraçado quando a gente lida com a questão estética informal, parece que isso é desconsiderado [...] (QUEIRÓS, 2014).

Feitas essas considerações, ao destrincharmos o percurso de Marquim, identificamos o mesmo como sujeito da narrativa principal, a bomba como seu objeto modal de *poder* e a explosão, o propósito de seu programa narrativo, dessa forma, temos a seguinte disposição dos elementos:

Tabela 2 – Disposição dos elementos no percurso de Marquim

	ETAPA	ACONTECIMENTO	PERCURSO
1986	Manipulação	Repressão violenta da polícia ao baile do Quarentão	Submissão
1986 - 2013		Outras violências diárias feitas pelo centro/Estado para com a periferia	
2013	Competência	Início da construção da bomba e busca por Sartana.	Revolta
	Performance	Encontro de Marquim e Sartana, coleta do material sonoro e preparação para a explosão.	
	Sanção	Explosão da bomba, vingança da periferia do DF contra Brasília.	

Fonte: Elaboração própria

c Segundo Lyra (2004), o “fator *fake*” é um conceito estético em que algo simula ser um outro, ou seja, existiria um verdadeiro que dá forma ao imaginário espectral.

Ao nos concentrarmos na figura da bomba, uma arma de guerra, nos questionamos o porquê do protagonista ter como foco a destruição de uma cidade a qual ele não habita e que sequer é nomeada na narrativa; o que ela representa?

Destaque do projeto desenvolvimentista brasileiro do século XX, a construção de uma nova capital federal no centro da nação foi a materialização de uma nova perspectiva de futuro para o país, porém, a vivência em uma cidade projetada com o objetivo de uma convivência harmônica entre seus habitantes, independente da classe social, não saiu como o planejado. A partir desse entendimento, o filme toma o exemplo da construção de Brasília e sua relação com as cidades-satélites para demonstrar a íntima relação entre raça e classe no cenário brasileiro. Segundo Andrade (2019, p. 70): “(...) o apagamento da periferia é trazido quase que de forma literal com o massacre da juventude preta e pobre pela polícia (...)”, episódio comum fora da ficção. Com isso, fazemos a leitura de Brasília e seus poderes institucionais como antissujeito da narrativa, enquanto a Ceilândia, representada por Marquim, é o sujeito que tem em seu programa narrativo de base a vingança como forma de acabar com a relação de poder imposta, como disposto no quadrado semiótico abaixo:

Figura 2 – Percurso narrativo de Marquim/Ceilândia.



Fonte: ANDRADE, 2019

No começo da narrativa, a cidade-satélite é submissa à capital, situação exemplificada pela precarização de todos os espaços que fazem referência ao sujeito: conjunto de casas com estruturas oxidadas, pinturas descontinuadas e descascadas, infiltrações, terrenos baldios, pichações em muros, improvisação dos espaços, materiais de descarte, veículos precários, entre outros. A existência de grades, câmeras de vigilância e de um toque de recolher remetem à insegurança, porém, a construção narrativa leva o espectador a questionar se a ameaça não seria,

no caso, o próprio Estado. A violência institucional se prolonga para além do ataque policial no clube, se faz presente em aspectos do dia a dia, como na imposição de um passaporte para transitar por Brasília, nas dificuldades de acesso à saúde pública e no rastreamento de Sartana por meio de sua prótese, exemplos de como o projeto do ensaio desenvolvimentista proporcionou acesso ao consumo – o que permitiu a Marquim ter um carro importado (ANDRADE, 2019, p. 73), mas perpetuou a falta de reconhecimento e de direitos básicos. Aqui, são evidentes aproximações com o movimento *cyberpunk* que, segundo Kellner (2001, p. 385), reside numa tentativa de desenho das realidades sociais, culturais, tecnológicas, econômicas e políticas, que capta a intensidade e o dinamismo dos momentos de mudança, assim como novas possibilidades e novas ameaças. Especificamente em *Branco Sai, Preto Fica*, essa aproximação se mostra na revolta contra estruturas de poder e na crítica do presente sob a ótica de um futuro próximo em que o Estado desenvolvimentista controla a vida privada da população.

A viagem no tempo de Cravalaças não indica melhorias futuras quanto a essa situação: no ano de 2070, os trabalhadores terceirizados continuarão enfrentando condições de trabalho longe das ideais, assim como na realidade de 2014; o Estado ainda terá assumido responsabilidade pelos crimes cometidos no passado e a ineficiência do mesmo perdura, como mostram as condições da máquina do tempo em que a personagem viaja e as perdas de sinal nas tentativas de comunicação com o futuro – ambas justificadas pela necessidade de contenção de gastos, situação que não tende a melhorar com a chegada da vanguarda cristã ao poder. Perante o contexto, o agente questiona suas possibilidades nesse futuro e não impede a explosão. Mediante pobreza, precarização, racismo e ausência de uma política institucional eficaz, a obra traz a ideia de que a única solução possível é o embate – reforçada pela música *Bomba Explode na Cabeça* (MC DODÔ, 2007) ao longo da sequência final com ilustrações da explosão do Plano Piloto.

A obra busca revelar as armadilhas contidas nos mitos da democracia racial, do povo feliz e cordial e da grandeza nacional que se tornaram reais para uma parcela ínfima de brasileiros e brasileiras. O regime de escravização da população negra que esteve em vigor até 1888, fez com que fosse consolidada no Brasil uma sociedade que vê como natural a divisão racial (RIBEIRO, 1995). Mesmo com importantes conquistas do movimento negro ao longo do período analisado, o filme nos leva à interpretação, segundo Andrade (2019, p. 76), de que a política conciliatória do ensaio desenvolvimentista “agiu como fator limitante à luta por equiparação racial uma vez que tentou agregar demandas de classes sociais opostas”. Uma cena marcante a essa questão é a “batalha” de Cravalaças no ferro velho. Apesar de o objetivo



principal da narrativa estar firmado na explosão do Plano Piloto, algo concreto, os maiores inimigos são instituições abstratas, como o racismo, o desenvolvimentismo, o consumismo e o descaso, valores intrínsecos à sociedade brasileira. Quando Dimas aponta sua arma invisível para o público quebrando a quarta parede, delega as responsabilidades desses valores a este e aponta o *status quo* como cúmplice.

Assim, diferente do que possa parecer à primeira vista, baseado nos conceitos desenvolvidos por Jameson (2005), não consideramos *Branco Sai, Preto Fica* como uma distopia, mas sim uma utopia ao visar transcender a incapacidade de imaginar formas de futuro que não sejam prolongações do presente, podendo, assim, ser compreendidas como sintomas sociais, já que mostram que a única forma de melhorar a realidade é por meio da destruição do sistema opressivo.

Considerações finais

A partir das análises concluímos que os filmes *O Homem do Futuro* e *Branco Sai, Preto Fica*, trazem visões opostas a respeito do ensaio desenvolvimentista e suas consequências. Enquanto o primeiro é favorável ao retorno do sentimento de grande nação por optar em apresentar o Brasil como referência tecnológica dentro de seu contexto histórico de produção e lançamento, além de trazer como protagonista um pesquisador, ex-bolsista, advindo do subúrbio, que supera adversidades e atinge seu objetivo de felicidade (ANDRADE, 2019); para o segundo, os programas de transferência de renda não foram o suficiente, pois a política de conciliação de classes estimulou fortemente o capital privado, o que resultou numa integração e ascensão econômica que não necessariamente significaram cidadania (SINGER & LOUREIRO, 2016), como consequência, para o autor do filme, o futuro que chegou à periferia não foi o mesmo do Plano Piloto.

Aqui, ressaltamos que apesar de nossos esforços em compreender a relação das narrativas com a política econômica da época e pelo cuidado na seleção de obras com modos de produção distintos, o recorte composto por apenas duas produções é limitado e não pode ser tido como significativo o suficiente ao ponto de gerar conclusões definitivas sobre o objeto. No entanto, acreditamos que foi possível trazer evidências de que a ficção científica enquanto gênero fílmico e literário contribui como instrumento de análise política e social; ademais, também cremos ter sido possível evidenciar que a união da Semiótica Narrativa de Greimas aos Estudos Culturais pode ser uma heurística útil a análises estéticas e/ou narrativas que tentem dar conta



do social. Em particular, procuramos mostrar como é possível, através da combinação dessas duas abordagens, relacionar micro e macro configurações de sentido (os filmes analisados e o contexto político do qual emergiram e que, por sua vez, contribuíram a moldar), contemplando as imbricações entre os eventos históricos e a sua narração . Trata-se, em suma, nas palavras de Sedda, de praticar “um olhar estrábico” (...) um jogo constante e circular de definições internas e externas [...] que estabelecem similaridades e diferenças, de olhares analíticos cada vez mais detalhados e imaginações culturais cada vez mais vastas” (SEDDA, 2012, p. 12, trad. minha).

Por fim, ao tentarmos enxergar nos dois filmes a retomada do mito brasileiro da nação do futuro, chegamos a uma opinião similar à de Jameson (1994) em sua análise de *Jaws (Tubarão, 1975)*, de Steven Spielberg, na qual o autor alega que reescrever o filme em termos mitológicos contribui para enfatizar sua dimensão utópica. “País do futuro” por si só não nos parece ser mais um *slogan* de união nacional, não apenas devido às mudanças nos sentimentos de identidade e pertencimento trazidas pela pós-modernidade (HALL, 2014), mas, principalmente, por ser necessário especificar a qual agenda político-econômica se refere.

Referências

ANDRADE, M.E.S. **O ensaio desenvolvimentista no cinema brasileiro de ficção científica**. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-10072019-123034/pt-br.php>. Acesso em 18 set. 2022.

BANCO Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social. **A economia brasileira: conquistas dos últimos 10 anos e perspectivas para o futuro**. Rio de Janeiro: Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, 2012. Disponível em: https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/961/1/A%20economia%20brasileira-conquistas%20dos%20ultimos%20dez%20anos%20_P-final_BD.pdf . Acesso em 25 ago. 2022

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4 ed. São Paulo: Parma, 2005.

BRANCO sai, preto fica. Adirley Queirós. Brasil: Vitrine Filmes, 2014.

EVANS, Arthur B. Nineteenth-Century SF. In: BOULD, Mark et al. (Orgs). **The Routledge Companion to Science Fiction**, p. 13 – 22. Londres: Routledge, 2009

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. 14 ed. São Paulo: Contexto, 2009.

FONSECA, P. C. D. Gênese e precursores do desenvolvimentismo no Brasil. **Pesquisa e Debate**, v. 26, n. 2, 2014.



FONSECA, Pedro C. D.; CUNHA, André M.; BICHARA, Julimar da S. O Brasil na Era Lula: retorno ao desenvolvimentismo? **Nova Economia**, v. 23, n. 2, p. 403-428, 2013.

GREIMAS, A. J.; RASTIER, F. Interazioni delle costrizioni semiotiche. *In: Del senso*. Milão: Bompiani, 1974.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 12. ed. Tradução: Guacira Lopes Louro; Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOLANDA, S. B. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. Coleção Grandes nomes do pensamento brasileiro. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

JAMESON, F. **Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions**. Londres/Nova Iorque: Verso, 2005.

KELLNER, D. **A Cultura da Mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

LYRA, Bernadete. Aviso aos Navegantes: o fake está a bordo. *In: FABRIS, Mariarosaria et al. (Orgs). Estudos de Cinema Socine Ano V*, p. 181- 188, 2004.

MILNER, A. Estudos Culturais. *In: WILLIAMS, R. Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad: Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

MORAIS, L; SAAD-FILHO, A. “Da economia política à política econômica: o novo desenvolvimentismo e o governo Lula”. **Revista de Economia Política**. v.31, n.4, 2011.

MC Dodô. (intérprete). DJ Joseph Bh (produtor). **Bomba Explode na Cabeça**. Belo Horizonte, 2007.

NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopia**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

O homem do futuro. Cláudio Torres. Brasil: Globo Filmes, 2011.

O invasor. Beto Brant. Brasil: Pandora Filmes; Europa Filmes, 2002.

QUEIRÓS, A. Canal E Cultura: Branco Sai, Preto Fica. Entrevista em vídeo. **CANAL E**, publicado em 3 out. 2014. Disponível em: https://youtube.com/watch?v=Z1oG-_gXhC0&si=EnSIkaIECMiOmarE. Acesso em 09 fev 2023.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEDDA, F. **Imperfette traduzioni**. Roma: Nuova Cultura, 2012.

SINGER, A. “Cutucando onças com varas curtas: o ensaio desenvolvimentista no primeiro mandato de Dilma Rousseff (2011-2014)”. **Novos Estudos**. v. 102, n. 1, 2015.



SINGER, A. “A (falta de) base política para o ensaio desenvolvimentista”. In: SINGER, André, & LOUREIRO, I. (Ed) **As contradições do lulismo: a que ponto chegamos?** São Paulo: Boitempo, 2016.

RAMBO: programado para matar. Ted Kotcheff. Estados Unidos da América: The Wallis Interactive; Carolco Pictures, 1982.

SINGER, A.; LOUREIRO, I. “Elementos para uma cartografia do desenvolvimento lulista”. In: SINGER, André; LOUREIRO, I. (Ed), **As contradições do lulismo: a que ponto chegamos?** São Paulo: Boitempo, 2016.

SUPPIA, A.; GOMES, P. Por um cinema infiltrado: entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de Branco Sai, Preto Fica (2014). **Revista Digital de Cinema Documentário**. v.18, n.1, 2015.

i Graduada em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (2014), com ênfase nas áreas de roteiro e produção audiovisual, e mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da EACH-USP (2019), onde pesquisou representações do discurso desenvolvimentista brasileiro no cinema de ficção científica. A pesquisa foi selecionada para a Escuela de Verano 2018 da Associação Latinoamericana de Investigadores em Comunicação. Atualmente está matriculada no doutorado em Comunicação da Universidade Paulista e desenvolve a pesquisa intitulada "O discurso disruptivo em favor do conservadorismo", orientada pelo Prof. Dr. Paolo Demuru. Possui experiência profissional como roteirista, tendo desenvolvido roteiros ficcionais, videoaulas e institucionais.

ii Doutor em Semiótica pela Universidade de Bologna, Itália, e em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo. É Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista e pesquisador do Centro de Pesquisas Sociosemióticas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É coordenador do Grupo de Trabalho "Práticas Interacionais, linguagens e produção de sentido na comunicação" da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPOS). Atua principalmente nas seguintes áreas: semiótica, estudos da linguagem e teorias do discurso; teoria da comunicação; estudos culturais e história da cultura; privilegiando análises relativas à comunicação política e ao populismo digital do século XXI, à dinâmica dos processos socioculturais e à construção das identidades coletivas. Pesquisa atualmente, em parceria com estudiosos europeus e latino-americanos, sobre a linguagem e as práticas discursivas do populismo digital do século XXI, as teorias de conspiração e outras estratégias de desinformação.

iii Professor Titular da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP. Bacharel e Licenciado em Física pela USP (1990), Mestre em Ensino de Ciências pela USP (1995), Doutor em Educação pela Faculdade de Educação da USP, Livre-Docente em Artes, Cultura e Lazer pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP (2012). Orientador do programa de pós-graduação em Estudos Culturais da EACH/USP e do programa de pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação USP. Realiza pesquisa em estudos culturais da comunicação e educação em ciências, com foco em ficção científica e fantasia, culturas juvenis e infantis. É líder do grupo de pesquisa INTERFACES - Interfaces e Núcleos Temáticos de Estudos e Recursos da Fantasia nas Artes, Ciências, Educação e Sociedade e do projeto Banca da Ciência.

