

“BOMBA EXPLODE NA CABEÇA ESTRAÇALHA LADRÃO / FRITOU LOGO O NEURÔNIO QUE APAZIGUA A RAZÃO”: ANÁLISE DAS TEMPORALIDADES E DE SUAS QUEBRAS EM *BRANCO SAI, PRETO FICA* (2015), DE ADIRLEY QUEIRÓS^{1, 2}

Resumo: Este texto tem como objeto de estudo o filme *Branco sai, preto fica*, produção brasileira dirigida por Adirley Queirós e lançada nos cinemas em 2015. Consiste em uma análise de temporalidades, de conceitos e da estética cinematográfica presentes na obra com o objetivo de observar de que forma esses elementos definem as relações espaço-temporais e socioespaciais que constroem a narrativa de ficção-científica contemporânea do filme e que também se constituem como os eixos centrais de *Branco sai, preto fica*.

Palavras-chave: temporalidades; marginalidade; cinema brasileiro.

Abstract: This article is *Branco sai, preto fica* review, Brazilian production directed by Adirley Queirós that opened in theaters in 2015. The text is a study about the temporalities, concepts and cinematography aesthetics; the text main goal relies in the space/times & social/spaces relationships that sets the movie as a contemporary sci-fi narrative and builds the *Branco sai, preto fica* central objects.

Key-words: temporalities; marginality; Brazilian cinema.

¹ Antes de tudo, este texto é dedicado a Julia: por todas as conversas das madrugadas, que vieram a se tornar da vida.

E um obrigado: ao Gabriel, por ser a ajuda espontânea no momento de redigitar um trabalho inteiro perdido no último dia de envio que, na verdade, era o primeiro de um prazo com mais de dois meses (a pizza e a cerveja obviamente não eram o suficiente como agradecimento); e a Anna, por ser um *software* de formatação de texto sempre capaz de suprir, nas madrugadas, as limitações de trabalho em dispositivo móvel impostas pela falta de um computador pessoal.

² Lievin de Souza Britez Pontes Miguel (<http://lattes.cnpq.br/2832365085514251>) é graduanda pela USP

Artigo recebido em 06/05/2018 e aprovado em 23/07/2018

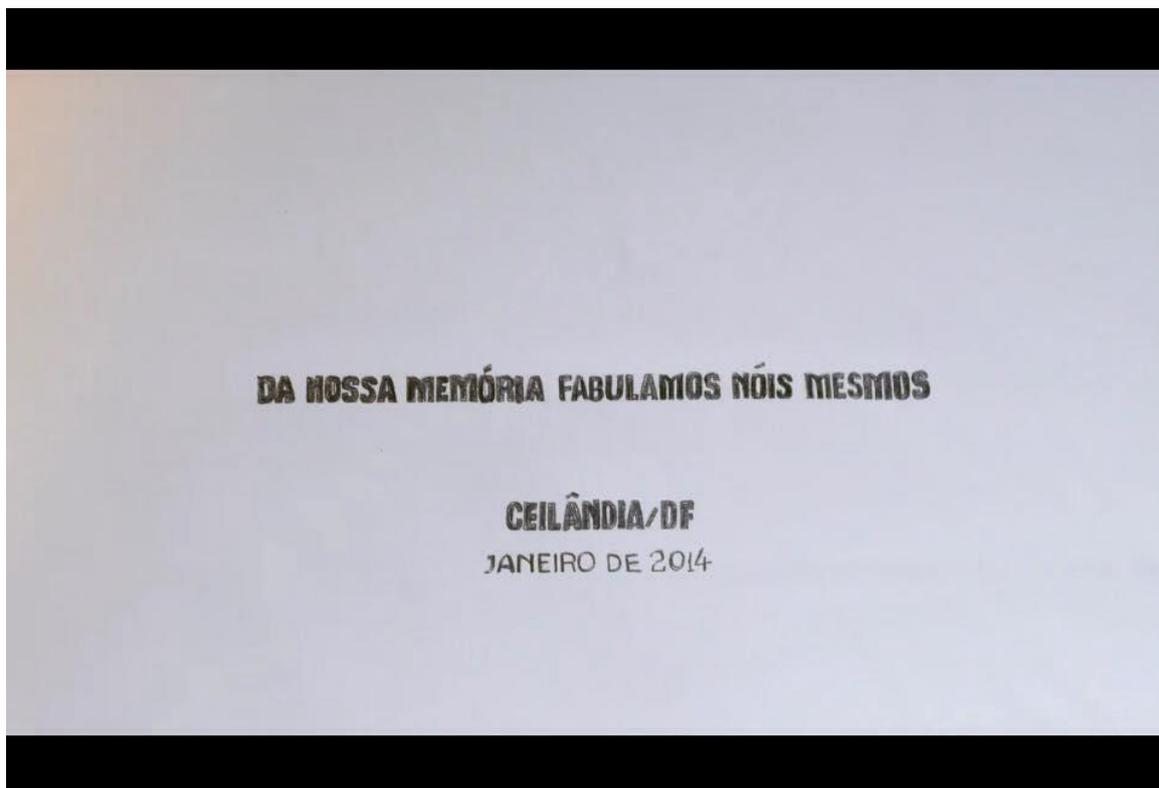


Figura 1: Recorte de tela dos créditos finais de Branco sai, preto fica.

"as vítimas não encontradas
somos todos nós
os que não demos adeus e nem rezamos
nos cemitérios clandestinos da justiça"
YUKA, Marcelo. "Não se preocupe comigo". In:
Sangueaudiência (2005). Rio de Janeiro: Sony BGM, 2005. Faixa
14, CD.

Tela preta. Logo de patrocinadores e produtoras. "Antiga Ceilândia, Distrito Federal". Som de motor. Um homem paraplégico desce em um elevador para deficiente. Câmera estática. Corte. O homem mexe em um dispositivo de metal. Corte. Uma vitrola e agulha no disco. Base de batida *black*. O homem narra uma ida e chegada em um baile. Encontro com os amigos. Fotografias de jovens dançando. Segue a narração. "Ó, tá acontecendo alguma coisa, véi". Som de tiro. "Vixe,

é os cana!". Descrição de tumulto, fotografias de baile na tela. "Ah não, vão parar o baile, véi!". O som da batida é interrompido: "bora, bora, bora, bora! Puta prum lado, veado pro outro. Bora, porra! Anda, porra! Tá surdo, negão? Encosta ali! Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro. Branco sai, preto fica, porra!". Breve abordagem do protagonista da narração pelo policial. Tela branca. Som de helicóptero. Som de tiro: BRANCO SAI, PRETO FICA.

É dessa forma que se inicia *Branco sai, preto fica*, filme de Adirley Queirós³, lançado nos cinemas em início de 2015, depois de um ano inteiro com exposições em festivais de cinema ao longo do país. Em menos de sete minutos somos apresentados ao evento que se manterá como

3 Adirley Queirós, filho de pais camponeses do interior de Minas Gerais, nasceu em Goiás no ano de 1970. Em 1977, foi com sua família — que havia perdido sua moradia durante o período de especulação de terras recorrente nos anos de 1970 — para a Ceilândia, em Brasília (Distrito Federal). Dos 15 aos 26 anos, se sustentou jogando futebol profissionalmente em times da segunda e terceira divisão e se formou, aos 22/23 anos de idade, em um supletivo. Estudou Comunicação Social na Universidade de Brasília durante os anos 1990, onde se inscreveu na habilitação de Cinema porque, segundo o próprio, era a que tinha a nota de corte mais baixa; em relação à cinefilia, sua formação foi feita no circuito de salas de cinema de rua da Ceilândia, nas quais ele assistia o máximo da expressão de consumo cinéfilo-popular do período, com destaque para Bruce Lee e filmes pornô. É, também, servidor público e trabalha como técnico administrativo na Secretaria de Saúde de Brasília, de onde está há alguns anos afastado para produzir seus filmes em sua outra profissão, de cineasta. *Branco sai, preto fica* é seu segundo longa-metragem e, assim como o primeiro longa de sua filmografia — *A cidade é uma só?* (2011), que é uma investigação sobre a formação da Ceilândia, cidade de criação do autor e também cenário dos filmes e personagens criados por ele — tem como uma de suas características principais o hábito de extrapolar, esteticamente e narrativamente, as fronteiras entre cinema documental e de ficção. *Branco sai, preto fica* também carrega outras das características principais do cinema de Adirley Queirós: a utilização das histórias pessoais, do diretor e dos atores, na construção narrativa dos personagens; o uso de um acontecimento real ficcionalizado como ponto de partida para criação do roteiro; e desenvolvimento do fazer cinematográfico entre amigos — também moradores da Ceilândia —, que se revezam na equipe de produção do filme, tomando conta de mais de uma atividade, cada um.

Para mais detalhes sobre a biografia do autor, consultar: QUEIRÓS, Adirley. *Encontros de Cinema* (2005) – parte 1/2 e parte 2/2. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hdr8C2MR8vo> e https://www.youtube.com/watch?v=iQB_zwLUXLQ, acessados em 24 de outubro de 2017.

central ao longo de toda a narrativa e que será fundamental para a análise, tanto do filme, quanto das ações dos personagens: em uma ação policial em um baile na favela da Ceilândia (Brasília), os personagens Marquim e Sartana são feridos de forma a permanecerem marcados para o resto de suas vidas; o primeiro leva um tiro e fica confinado a uma cadeira-de-rodas, enquanto o segundo, ao tentar fugir, em susto e desespero, da batida policial, é surpreendido pela cavalaria e tem sua perna esmagada e, posteriormente, amputada.

A partir disso, Branco sai, preto fica se desenvolve em três linhas-personagens narrativas (com a existência, também, de uma quarta linha paralela e adicional⁴), constituindo um quebra-cabeça de tempos e temporalidades propositalmente embaralhados com lacunas em seus espaços intermediários. De maneira introdutória, cabe aqui, esquematizá-las para analisá-las:

Linha-personagem narrativa 1: Marquim.

Linha-personagem narrativa 2: Sartana.

Linha-personagem narrativa 3: Dimas Cravalações.

Linha narrativa-fantasma: o futuro (e as mensagens vindas dele).

Pois bem. O que se têm nestas quatro linhas narrativas são tempos de curta duração; o de três vidas individuais e suas decisões, o de um trabalho de investigação, o de um plano de vingança e sua execução e o de embates políticos dentro de um regime não especificado. Cada uma constituída de reviravoltas próprias aos seus imaginários e realidades, mas que se entrelaçam de maneira mútua, formando uma cadeia de vicissitudes que estabelece uma temporalidade de longa

⁴ Neste texto, chamarei essa linha narrativa de *linha narrativa-fantasma* porque, por motivos que ficarão explicitados adiante, os acontecimentos dela pairam como um espectro sobre os acontecimentos das outras três, formando um jogo temporal entre passado/presente/futuro.

duração de embate sociopolíticos centralizados na questão da responsabilização do Estado brasileiro pela prática de crimes cometidos contra populações pobres, marginais e periféricas, contexto maior que, por sua vez, interliga passado, presente e futuro.

O passado é apresentado na cena do filme que foi descrita no parágrafo de abertura desta análise; trata-se do evento que definiria o rumo das vidas de Marquim e Sartana e que também se estabelece como o propósito da viagem temporal de Dimas Cravalaças. A invasão policial ao baile apresentada no início do filme trabalha como uma síntese de um passado repressivo a um grupo social específico e, com isso, permite transformar os dois personagens agredidos em uma representação desse grupo periférico e marginalizado, dando à narrativa a possibilidade de recortar temporalmente o passado em um único evento.

O presente são os acontecimentos literalmente expostos de uma forma visualmente direta ao acompanhar as ações dos três personagens centrais à narrativa; se apresenta como uma distopia de ficção-científica sob a forma de um regime totalitário de controle dos espaços e corpos periféricos; mas, o mais interessante, é que há uma quebra no tempo presente trabalhada de forma não linear e marcada pela intercalação no uso de artifícios narrativos característicos de cinema documental e de ficção. A linha narrativa desse tempo, colocando linearmente, é formada na sequência: I) chegada de Dimas Cravalaças ao presente, II) início das investigações e coleta dos relatos de Marquim e Sartana, III) arquitetura e preparação do plano de Marquim e Sartana, IV) mensagem do futuro instruindo Cravalaças a impedir a execução do plano, V) execução do plano. Há no estágio intermediário (a arquitetura do plano) uma quebra nas ações dos personagens e na maneira como esse presente é narrado visualmente no filme: de alguma forma, Marquim

e Sartana, que até então desconheciam o paradeiro um do outro, se encontram e iniciam o plano que será executado no clímax narrativo; e essa quebra é transposta para a tela a partir da mudança nos enquadramentos e planos de filmagem utilizados em *Branco sai, preto fica*. O estágio primário (Sartana e Marquim desconhecem o paradeiro um do outro) corresponde narrativamente à apresentação dos personagens, feita a partir de cenas cotidianas e sem diálogo filmadas intercalando o uso câmera na mão/câmera estática, com o áudio de suas histórias pessoais em narrativas documentais em *off* correspondendo à investigação e coleta de informações feita por Cravalaças. Posteriormente, os usos de enquadramentos e de recursos sonoros mudam; não há mais narração em *off* ou outras características de cinema documental que quebrem as barreiras atores/personagens e realidade/ficção. O filme se volta para uma estética de cinema ficcional e a trajetória dos acontecimentos assume um caráter mais linear. Voltarei a essa quebra nas ações dos personagens mais para a frente.



Figura 2: recursos narrativos de cinema documental / ficcional.

O PRESENTE COMO UMA DISTOPIA

O presente em *Branco sai, preto fica* é apresentado sob a forma distópica⁵ de uma realidade onde um governo totalitário cerceia a

⁵ Sobre a classificação da forma distópica do tempo presente de *Branco sai, preto fica*, me coloco na necessidade de abrir uma breve reflexão pessoal como forma de complementar o aspecto geral referente à ausência de fronteira entre realidade/ficção, característica central ao filme analisado e recorrente neste texto; esta reflexão também estabelece relação direta com os acontecimentos contemporâneos da realidade brasileira e, conseqüentemente, com a escolha desse filme como objeto de análise.

Diante dos acontecimentos atuais de regressão de direitos civis, sociais, trabalhistas etc., destaco que a realidade do tempo presente do filme se dá como uma distopia por uma relação de assimilação direta à realidade não-ficcional que é ficcionalizada na

circulação, os espaços e vivências de populações periféricas — no caso do filme, na Ceilândia, periferia de Brasília — a partir da vigia da (chamado no filme) Polícia do bem estar social, de áreas de controle, do acesso interdistritais mediante passaporte, toques de recolher etc.; realidade distópica que funciona exatamente como uma cidade pestilenta, que é atravessada pela hierarquia, pela vigilância, pelo olhar e pela determinação da possibilidade de acesso aos espaços através da verificação de documentos, uma cidade controlada a partir do funcionamento de um poder extensivo que age de maneira diversa sobre todos os corpos individuais⁶ periféricos e marginalizados. É dentro dessa realidade, representação de uma formação histórica levada às últimas consequências, que está a chave para remontar o quebra-cabeça embaralhado e preencher as lacunas propositais à narrativa; é nela que se encontra a racionalidade da cultura histórica e os potenciais

narrativa, uma vez que a realidade é simplesmente retratada de forma simbólica e, por vezes, aumentada até sua última consequência. Em relação ao nosso ideal contemporâneo de sociedade democrática, é possível estabelecer seu marco inicial na Constituição de 1988, formulada dentro de um contexto de conquistas político-sociais imerso em um processo de redemocratização pós regime militar que abriu, para o final do século XX e início do XXI, o vislumbre de uma possível chegada a um ponto de realidade social democrática que até então permanecia ao espaço utópico. Pois bem; nos encontramos exatamente no tempo em que, à época, era esperada a concretização da utopia democrática formalizada na Constituição de 1988 e o cenário encontrado é o de, além dos aspectos já citados, refortalecimento de pensamentos e grupos políticos conservadores e autoritários, de um golpe de Estado etc. Por essa razão, o presente de Branco sai, preto fica como distopia se dá porque, olhando da perspectiva das esperanças do final dos anos 80, distópico, na realidade, é o nosso presente real, e não apenas o ficcional do filme e, por isso mesmo, um evento-chave à construção da narrativa será a ascensão de uma força conservadora ao poder como uma espécie de contramovimento ao processo de investigação para criminalização do Estado brasileiro por seus crimes contra populações marginais e periféricas.

⁶ Sobre a conceito e descrição de uma cidade pestilenta, assim como sobre os mecanismos de vigilância e controles impostos a ela: Cf. FOUCAULT, Michel, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 164.

de sentido conservados e renovados pelos personagens⁷, motivando suas ações a partir de uma relação passado-presente-futuro.

Aqui, se faz necessário estabelecer a relação indissociável entre tempo e espaço — unidades de categoria básicas da existência humana — para compreender a mudança ocorrida no presente que definirá o futuro que paira como um espectro na narrativa do filme. Essa relação se estabelece como indissociável porque a mudança no espaço-tempo é a dinâmica que define a forma de existência humana no plano terrestre, uma vez que as relações sociais só se realizam concretamente a partir de suas manifestações espaciais, imersas em um universo constituído de situações, necessidades, aspirações e desejos⁸. Não é diferente com a realidade, distópica ou utópica, dos personagens. Ficcional ou não, o espaço se constitui pela relação entre uma dimensão abstrata e uma realidade real; a produção social liga-se ao plano concreto, é um processo dado pela concretização das relações sociais como produtoras de espaço⁹. É possível analisar esse processo através de dois planos de dimensões espaciais presentes no filme: uma cenográfica, pelas residências de Marquim e Sartana; e outra, de construção do plano de filmagem, a partir da movimentação de câmera e dos personagens pelo espaço.

O horizonte temporal implicado em uma decisão afeta materialmente o tipo de decisão tomada, sendo possível afirmar que as

⁷ RÜSEN, Jörn. "Utopia, alteridade, kairos — o futuro do passado", in, *História viva. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010, p. 135.

⁸ HARVEY, David, *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyoa, 1992, p. 187.

CARLOS, Ana Fani Alessandri, *A condição espacial*. São Paulo: Contexto, 2016.

⁹ Cf. CARLOS, Ana Fani Alessandri, *A condição espacial*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 11: "as relações sociais que constroem o mundo concretamente se realizam como modos de apropriação do espaço para a reprodução da vida em todas as suas dimensões."

concepções de tempo e do espaço são materializadas a partir de práticas e processos que se remetem à reprodução da vida social¹⁰. No caso da realidade distópica de Branco sai, preto fica, o que impera é o projeto espacial totalitário em bases modernistas, construído sob a tirania da linha reta¹¹; linha reta que nesse caso opera em sentidos vertical e horizontal. Em sentido vertical, porque tenta operar uma imposição dada de cima para baixo; em sentido horizontal, porque precisa se estender a todo o corpo espacial periférico. Tudo isso garantido pela vigilância da Polícia do bem estar social. A vigilância, no entanto, assim como a visibilidade, é uma armadilha ¹²: na concepção do Panóptico de Bentham, o vigiado é preso em uma situação de poder onde ele próprio é seu portador; o poder deve ser visível e inverificável, ele só funciona se o vigiado visualizar a possibilidade de estar sendo vigiado mas não puder verificar se isso de fato ocorre. Caso a verificação ocorra e o vigiado confirme a inexistência real da vigilância, o poder desmorona.

¹⁰ Cf. HARVEY, David, *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyoa, 1992, p. 188-189.

¹¹ HARVEY, David, *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyoa, 1992, p. 190.

¹² FOUCAULT, Michel, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 166-167.

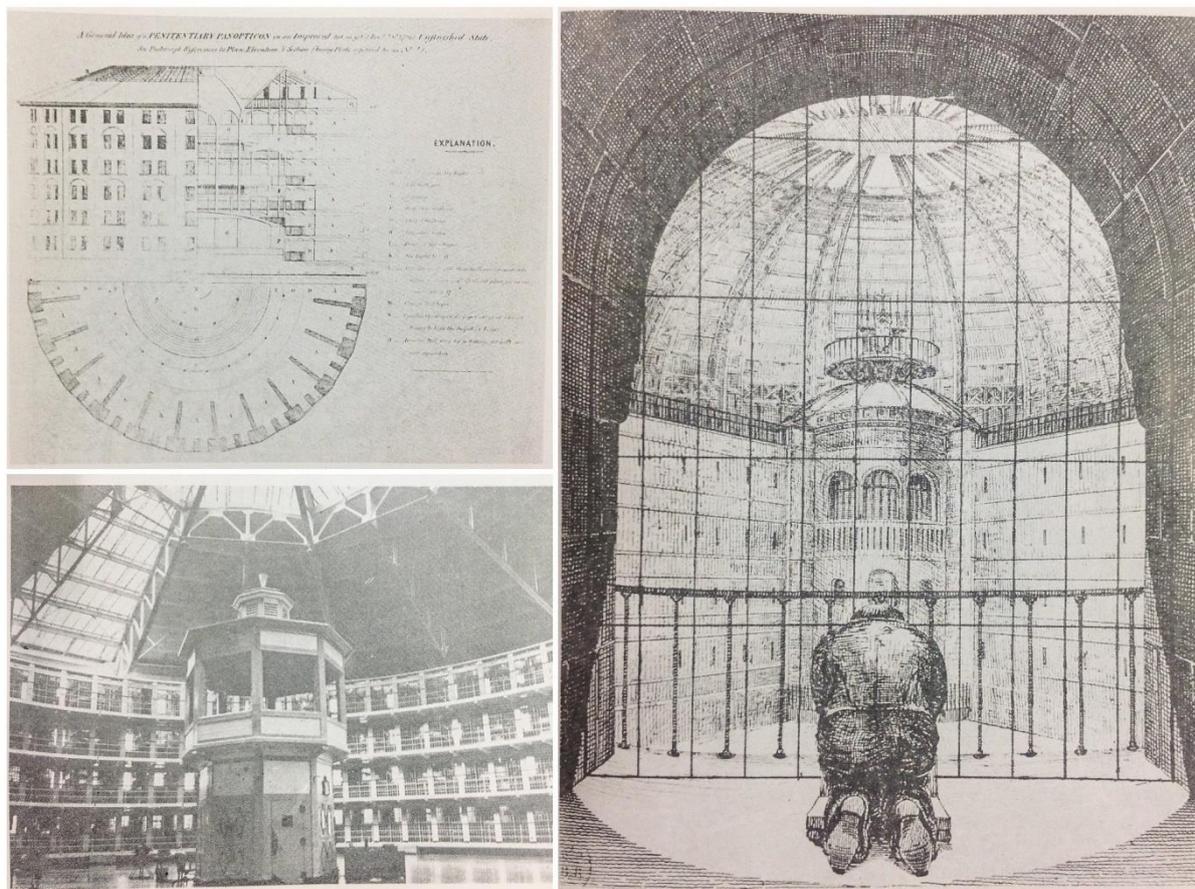


Figura 3: a planta do panóptico de Bentham, penitenciária em Stateville (Estados Unidos, século XX) e o projeto de penitenciária de Harou-Romains (1840).¹³

O panóptico é representado ao menos três vezes no filme: no primeiro caso, a partir de uma situação ocorrente na narrativa e, nos outros dois casos, através de sua representação visual e espacial na qual, cenograficamente, acontece a subversão do ideal de prisão e do próprio panóptico.

Sobre o primeiro caso, é necessário retomar a necessidade do poder, em sua eficácia, como visível e inverificável; dentro dessa concepção, quanto mais numerosos forem os observadores anônimos e as situações de vigilância, maior o risco do vigiado ser surpreendido, assim

¹³ FOUCAULT, Michel, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

como mais efetiva se torna a consciência de ser vigiado. Essa concepção é apresentada de forma literal em uma passagem do filme: ao transitar de carro na fronteira de um distrito para outro, Marquim ouve o anúncio sobre o limite que está para ser ultrapassado, orientando-o a ter o seu passaporte em mãos porque ele será abordado por um agente da Polícia do bem-estar social no próximo guichê. Se não tiver o passaporte e, a autorização de estar ali — e conseqüentemente, a confirmação de não estar infringindo regra alguma —, ele é orientado a voltar e evitar constrangimentos. A possibilidade de ser abordado é colocada como certeza, mas ela nunca é de fato verificada.

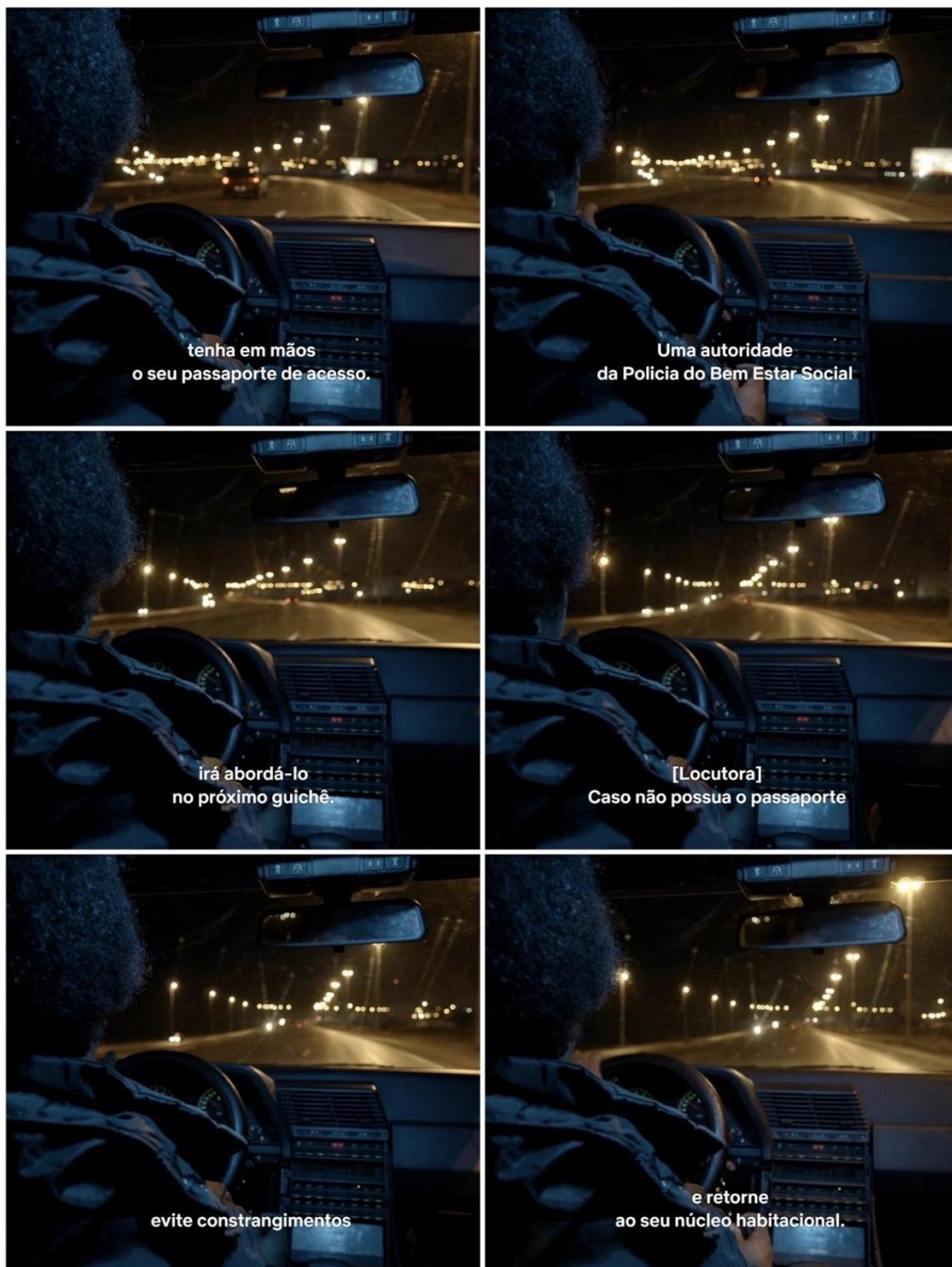


Figura 4: o poder da vigilância visível e inverificável.

Avançando para o segundo e terceiro caso, é possível afirmar que o regime autoritário e a vigia da Polícia do bem-estar social — ronda noturna, abordagem no guichê, toque de recolher, restrição à cidade — já se estabelecem, por si só, como um simulacro da prisão e do panóptico. O filme, entretanto, vai além. As duas instituições citadas também são literalmente representadas, tanto visual, quanto espacialmente, no filme:



Figura 5: morada de Marquim e Sartana — representação da prisão e do panóptico.

Observando as residências de Marquim e Sartana, há a visualização ideal de uma prisão e de um panóptico, respectivamente; ambas são, no entanto, desvirtuadas às avessas. A casa de Marquim é

totalmente envolta em grades e tem seus espaços de acesso vigiados por câmeras. A de Sartana, por sua vez, tem em sua periferia uma construção em anel (rodovias com carros passando) enquanto a casa se insinua no centro, alta como uma torre; a representação perfeita da arquitetura do Panóptico de Bentham¹⁴. Porém, há uma desvirtuação da lógica nos dois casos; na prisão representada na casa de Marquim, é o vigiado que controla os mecanismos de controle e vigilância enquanto, no panóptico do filme, Sartana não se encontra na periferia vigiada mas em seu centro vigilante.

¹⁴ FOUCAULT, Michel, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.



Figura 6: desvirtuação da prisão — o vigiado é o próprio vigilante.



Figura 7: desvirtuação do panóptico — o oprimido situado no centro vigilante.

Essa desvirtuação apresenta relação direta com as escolhas técnicas-artísticas na estética de filmagem e construção da narrativa. Em Branco sai, preto fica, a câmera se mantém predominantemente estática na maioria dos planos do filme; o movimento — e a noção dele — se faz presente dentro da dinâmica interna ao plano de filmagem. São os espaços e os personagens dentro deles que se movimentam, não a câmera. Com exceção da nave de Cravalaças (exatamente o único fator do filme que não é preso ao espaço-tempo), esses movimentos se dão sempre de forma vertical e horizontal. No início do filme, Marquim e Sartana, subjugados por suas situações, transitam verticalmente em escadas e elevadores, recordando-se de suas condições limitantes em

cadeira-de-rodas e prótese mecânica. Posteriormente, conforme desenvolvem o plano-chave da narrativa, Sartana passa a se locomover horizontalmente pelos espaços ao passo que o último plano de Marquim, ao finalmente chegar a seu objetivo, é ascender verticalmente em seu elevador. Tempo, espaço e movimento: todos se relacionam entre si e constroem os significados conjuntamente.

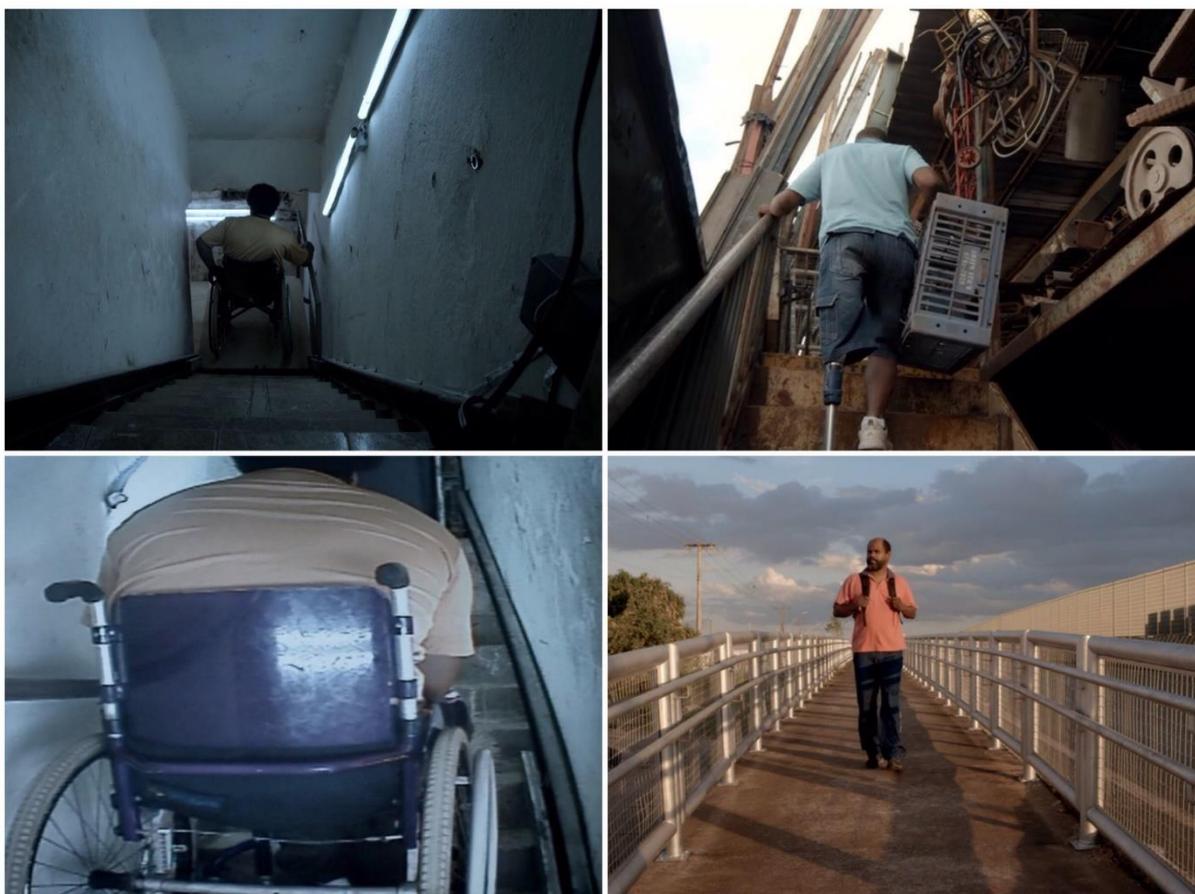


Figura 8: Marquim e Sartana antes e depois da arquitetura do plano — movimentos verticais e horizontais.

FUTURO: UTOPIA ALCANÇADA(?)

Utopia é um modo de manejo interpretativo de circunstâncias dadas da vida; é o estabelecimento de um não-lugar ideal, criado ao se

pressupor que as condições atuais de agir são irrealis e que é possível transcendê-las. A utopia tem, portanto, o objetivo de neutralizar a experiência vivida¹⁵ e motiva o agir humano. Até que ponto, no entanto, é possível aplicar esse conceito para o futuro do qual Dimas Cravalaça é originário e do qual recebe mensagens?

A missão de Dimas Cravalaça é achar Sartana e coletar provas e seu objetivo consiste em incriminar o Estado brasileiro por crimes praticados contra populações periféricas. Olhando de uma forma inocente, ignorando seus detalhes e partindo unicamente dos dados cedidos, seria possível estabelecer inicialmente o futuro apresentado no filme como uma utopia. Incriminar o Estado (brasileiro), de uma forma geral, por crimes praticados contra populações periféricas parece uma utopia alcançada uma vez que, comparativamente, o presente se encontra dominado por um regime totalitário distópico onde o plano de uma cidade totalmente planejada sob bases modernistas se transformou em um regime de cerceamento institucionalizado. Com isso, é preciso lembrar que o governo tirânico é aquele que não presta contas a respeito de si mesmo a ninguém, ao mesmo tempo que seus crimes de Estado se escondem por trás da burocracia que, por sua vez, se constitui como o domínio de ninguém; com isso, a localização da responsabilidade e do inimigo se torna impossível¹⁶. A percepção do alcance de uma utopia, parte unicamente de uma missão que vislumbra a possibilidade de responsabilização dos crimes do Estado brasileiro contra populações periféricas, no entanto, ela só se manifesta inicialmente.

¹⁵ RÜSEN, Jörn. "Utopia, alteridade, kairos — o futuro do passado", in, *História viva. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010, p. 136.

¹⁶ Cf. ARENDT, Hannah, *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 55.

“Sem provas não há passado”. “Produza provas”. São as orientações que Dimas Cravalanças recebe de seus superiores nas mensagens que esses enviam do futuro. Junto delas, ele recebe um aviso: “a Vanguarda Cristã assumiu o poder”. Dessa forma, o que se encontra nesse contexto não é necessariamente uma utopia mas uma mudança na mentalidade coletiva; e essa mudança tem relação direta com todos os outros elementos da narrativa. Em uma única frase — “a Vanguarda Cristã assumiu o poder” —, está presente um contexto de dinâmica (de disputa de poder) movimento/Estado/contramovimento que impacta profundamente as ações de Dimas Cravalanças. A partir desse ponto, ao se perguntar ironicamente “e eu vou fazer o que aí, com essa nova mudança?”, é levantada, nesta análise, a hipótese de que, a partir do escárnio, Cravalanças não reconhece mais a autoridade das ordens vindas do futuro, duvidando de suas motivações e passando a agir por conta própria¹⁷. Com isso, é ele que se estabelece como a quebra de padrão que age sobre Marquim e Sartana — como mencionado anteriormente, em “estágio intermediário”, no início desta análise —, após receber as ordens de impedir o acontecimento do passado (por sua vez, o presente de Sartana e Marquim) que gerou todo o contexto de investigação para incriminação do Estado brasileiro. Dentro dessa hipótese, ao receber essas ordens e decidir desobedecê-las, Dimas retorna ao passado, promove o reencontro entre Marquim e Sartana, concretizando a arquitetura do plano e, posteriormente, impedindo outros agentes enviados para cumprir as ordens que ele havia se recusado a executar. E ele o faz enumerando todos os seus inimigos (apresentados a partir de uma simbolização abstrata); enquanto atira,

¹⁷ Importante não esquecer que no início do filme Cravalanças expõe a informação de que ele é um agente terceirizado do Estado brasileiro e de que a licitação ruim da nave, sem preocupação com seu bem-estar, causou as dores pós viagem que ele sentia.

Dimas pronuncia: “toma aí, paga-pau do progresso. Toma aí, 225 prestações. Toma aí, ferro retorcido do carai. Aí, aí, num vai vir aqui não, vai ficar aí no futuro, casa do carai. O progresso é o futuro mesmo, ninguém tem a moral de cair pra dentro do bagueio não. Racista que não vai mudar a cara nunca. Vai ficar desse jeito mesmo [...]”.

Além da discussão de existência ou não de uma utopia, também está colocado o reconhecimento de uma quebra de mentalidade. O argumento aqui, portanto, é que Dimas se recusa a exterminar o acontecimento-chave para a alteração da mentalidade de negligência institucionalizada sobre a prática dos crimes de Estado contra populações negras, periféricas e marginalizadas. Ao fazê-lo, ele se insere como agente ativo nos acontecimentos de curta duração que constroem as vicissitudes que produzem a quebra em uma mentalidade de longa duração que se refere à ideia de que é impraticável classificar os crimes contra populações pobres e periféricas como crimes de Estado e, com isso, responsabilizar o Estado brasileiro por seus atos. Não é possível, então, falar na realização de uma utopia; mas é possível afirmar que há a recusa de um indivíduo em se satisfazer em continuar reproduzindo o sentido de memória histórica na qual está inserido. Posto isso, vamos ao plano de Marquim e Sartana e à conclusão desta análise.

O PLANO E A BOMBA: QUESTÃO DE PODER E VIOLÊNCIA

Qualquer instituição política é uma manifestação e materialização de poder¹⁸. O plano de Marquim e Sartana, portanto, como será observado ao final do filme, é mais do que uma revolta contra uma instituição política; é uma bomba direcionada diretamente ao poder dessa instituição que, no caso da narrativa analisada, se manifesta como

¹⁸ Cf. ARENDT, Hannah, *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 57.

o poder de controlar e matar populações marginalizadas e periféricas. É uma prática-solução de marginalizados em resposta à violência do poder que os mantém nessa condição. Indispensável, então, traçar a distinção entre *poder* e *violência* que Hannah Arendt formula para evitar a repetição do uso comum desses fenômenos (distintos e independentes, embora frequentemente associados) como sinônimos. Partindo dessa diferenciação, a autora elenca e classifica os seguintes fenômenos¹⁹:

- I. Poder: é a habilidade humana para agir, sobretudo em conjunto. Nunca é propriedade de um indivíduo, pertence a um grupo e permanece em existência apenas enquanto o grupo se conserva unido.
- II. Vigor: pertence ao singular, é uma entidade individual; propriedade inerente a uma pessoa ou objeto, a uma personalidade de caráter específico.
- III. Força: usado comumente (e erroneamente) como sinônimo de violência; deveria ser remetido unicamente às forças da natureza e às forças das circunstâncias.
- IV. Autoridade: pode ser investida em pessoas ou em cargos; sua insígnia é o reconhecimento inquestionável daqueles a quem se pede obediência. Seu maior inimigo é, portanto, o desprezo.
- V. Violência: de caráter especificamente instrumental; é a ferramenta de planejamento e utilização para a multiplicação do vigor até que, em últimas consequências, possa substituí-lo.

Remetendo diretamente à narrativa analisada:

- I. Poder: é a ação em conjunto de todos os participantes na execução do plano de Marquim e Sartana. Embora todos aparentemente ganhem um passaporte como pagamento pelo trabalho desempenhado, nenhum deles contesta ou se volta contra a execução do plano; todos partilham de um sentimento de condição e de rebeldia em comum.
- II. Vigor: Marquim e Sartana, arquitetos do plano.

¹⁹ Cf. ARENDT, Hannah, *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 60-63.

- III. Força: Dimas Cravalaças e a hipótese de sua intervenção nos acontecimentos do espaço-tempo.
- IV. Autoridade: a princípio, são as ordens vindas do futuro interessadas na incriminação do Estado brasileiro (essa é minada pelo escárnio de Cravalaças ao não reconhecer mais a autoridade de um poder comandado pela Vanguarda Cristã); posteriormente, é o reconhecimento de uma condição comum entre Marquim, Sartana, os participantes do plano e o rebelde Dimas Cravalaças.
- V. Violência: é a própria bomba. É o ponto mais forte e direto do filme; sendo, portanto, não apenas o elemento final da narrativa, mas também a conclusão desta análise.

De forma direta: o plano é a explosão do complexo da instituição política de Brasília, acontecimento que se constitui como o tempo *kairos*²⁰ determinante para a ruptura da mentalidade de longa duração que institucionaliza uma negligência — que, por sua vez, naturaliza a impossibilidade de criminalização do Estado — em relação à prática de crimes cometidos contra populações periféricas e marginalizadas; o tempo de quebra é necessário para o estabelecimento da mentalidade que permite o raciocínio de criminalização do Estado brasileiro por esses atos. Porém, o mais interessante, aqui, é o instrumento da explosão (leia-se: a bomba em si).

²⁰ RÜSEN, Jörn. “Utopia, alteridade, kairos — o futuro do passado”, in, *História viva. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

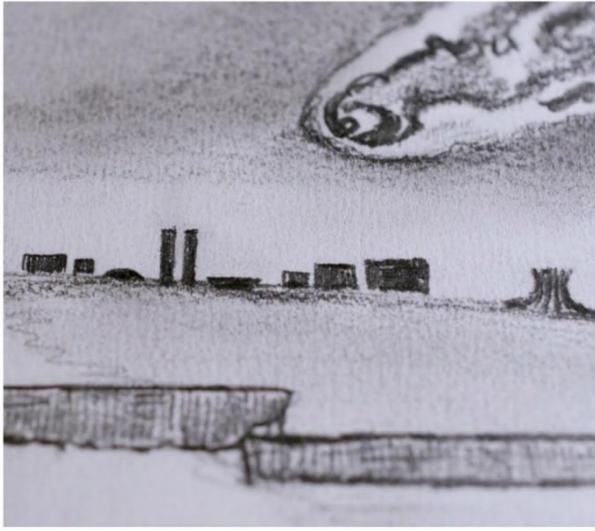


Figura 9: a polifonia cacofônica contemporânea — a bomba e alguns de seus elementos.

A bomba consiste na expressão máxima da *polifonia* [cacofônica] *contemporânea*²¹. É uma junção dos ruídos de um mercadão popular, *technobrega*, *rap*, batida *black*, mixagem, quebra de patente industrial, gravações de transmissões da rádio pirata de Marquim, equipamentos e construções etc. É a fala da favela²², reunida para ser projetada e marcar história ao explodir o símbolo máximo da instituição política repressora. A bomba é a materialização da vitória da cultura popular sobre a indústria de massas de condição opressora e generalizante²³; é ao mesmo tempo, uma metalinguagem com a estética de *Branco sai, preto fica* que, dentro de uma longa tradição de cinema latino-americano (que sempre foi fortemente marcado estético e criativamente pela sua condição tendencialmente majoritária de baixo orçamento), potencializa sua linguagem cinematográfica a partir de uma limitação imposta externamente. Tanto o filme, quanto seus personagens, constroem suas identidades (e excepcionalidades) a partir de suas adversidades, fazendo a inovação surgir através de um *jazz comportamental*²⁴ orgânico

²¹ DINUCCI, Kiko, "Caminhos da polifonia contemporânea". *Outros críticos*, ed. 10, dezembro de 2015, Pernambuco, p. 48-53.

²² Não deixa de ser simbólico o fato de Waly Salomão, um dos maiores poetas brasileiros (e talvez o mais sensível às populações e artes periféricas) ter escrito os seguintes versos: "experimentar o experimental / a fala da favela / o nódulo decisivo / nunca deixou de ser / o ânimo de plasmar uma linguagem / convite para uma viagem". *Branco sai, preto fica*, seus personagens e as pessoas (e realidades) à quem se remetem são a expressão máxima da inventividade surgida a partir da adversidade que construiu grande parte dos elementos que se colocam (e são colocados) como pilares fundamentais do que são unanimemente considerados como a construção da identidade cultural brasileira. Os versos, fragmentos de diversos poemas, foram transcritos nessa ordem a partir da leitura na voz do próprio Waly Salomão que está presente (e pode ser facilmente encontrado) no *sampler* utilizado na faixa 11 do disco *O silêncio q precede o esporro* (2003), da banda *O rappa*.

²³ SANTOS, Milton, *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

²⁴ YUKA, Marcelo. *Sua relação especial com o corpo: Marcelo Yuka at TEDxSudeste*. Disponível em: https://m.youtube.com/watch?v=WLIN_Xf4CFk, acessado em 13 de setembro de 2017.

às suas realidades e que é simbolizado, no filme, na junção de elementos diversos e na prática recorrente de desrespeito/quebra de patente industrial que compõem a bomba. Enquanto seus personagens explodem Brasília, Adirley Queirós, paralelamente, explode para longe de si os rumos — cada vez mais presos, de um lado, a modelos industriais preconcebidos e, de outro, à uma tradição de cinema sob ótica de discurso marxista — tomados pela recente produção cinematográfica brasileira²⁵ desde o período da retomada no final dos anos 90 para início dos 2000. *Branco sai, preto fica* é a representação de uma realidade periférica sendo olhada, analisada e narrada por si mesma (assim como a partir de sua própria voz), recusando-se a permanecer como objeto de análise de um olhar que, seguindo uma tradição cinema novista, olha para a pobreza reproduzindo discriminações de classe e reduzindo expressões populares à teses pressupostas²⁶; consolida, portanto, com os filmes da safra dos anos 2010²⁷, um movimento de produção discursiva,

²⁵ Cf. DINUCCI, Kiko, “O novo terrorismo”. *O Olho derramado*, <https://oolhoderramado.wordpress.com/2015/03/21/o-novo-terrorismo/>, acessado em 5 de novembro de 2017.

²⁶ Cf. BERNARDET *apud* HAMBURGER, “O cinema imaginativo de Adirley Queirós”, in, WILQ, Vicent (org.), *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 105.

²⁷ “Da nossa memória fabulamos nós mesmo” é a epígrafe de *Branco sai, preto fica* presente nos créditos finais do filme e que sintetiza a ideia-central contida nessa frase. Com a virada dos anos 2000 para os de 2010 e o aumento massivo no acesso às ferramentas do fazer cinematográfico ocorrido nesse período, é possível presenciar na produção cinematográfica brasileira um aumento no número de filmes nos quais o discurso sobre uma minoria social é produzido pelas pessoas e grupos que a compõem, diferenciando-se de todo o histórico do cinema brasileiro até então, onde a construção desses discursos era feita de fora para dentro. É significativo que, durante os anos 2000, o símbolo máximo de visibilidade do cinema brasileiro tenha sido *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) que, apesar de todas as suas inegáveis qualidades cinematográficas, continua sendo um retrato filmado sob uma ótica e estética publicitária; um olhar construído de fora para dentro da favela. Durante os anos 2010, é possível observar um movimento de renovação quanto a esse aspecto; além de *Branco sai, preto fica*, destacado e estudado, aqui, como uma peça-exemplo do olhar sobre populações periféricas a partir da ótica dos próprios agentes que vivem a experiência retratada, também é possível destacar, por exemplo, filmes como: *Corpo elétrico* (Marcelo Caetano, 2017) e *Meu corpo é político* (Alice Riff, 2017), para as pautas

sobre grupos postos como hierarquicamente inferiores nas estruturas sociais brasileiras, feita pelos próprios agentes inseridos nesses grupos analisados. E, ao fazê-lo, ignorando (e se sobrepondo) as fronteiras de cinema ficcional/documental, Queirós e seus personagens demonstram consciente e proposital manejo das relações espaço-tempo como relações socioespaciais; espaço e tempo que, por sinal, se constituem como campo de disputa da realidade e da reprodução social humana.

BIBLIOGRAFIA

- ARENT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- ARIÈS, Philippe. "Primeira parte". In: *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- BATISTA, Vera Malaguti (org.). *Paz armada: criminologia de cordel*. Rio de Janeiro: Revan, 2012.
- BRAUDEL, Fernand. "História e Ciências Sociais: a longa duração". *Revista de História*, São Paulo, vol. XXX, n. 62, ano XVI, p. 261-294, 1965.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A condição espacial*. São Paulo: Contexto, 2016.
- DINUCCI, Kiko. "Caminhos da polifonia contemporânea". *Outros críticos*, Pernambuco, ed. 10, p. 48-53, dezembro de 2015.
- _____. "O novo terrorismo", in, *O olho derramado*. Disponível em: <https://oolhoderramado.wordpress.com/2015/03/21/o-novo-terrorismo/>, acessado em 5 de novembro de 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HAMBURGUER, Esther. "O cinema imaginativo de Adirley Queirós". In: WILQ, Vicente (org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 101-117.
- KOSELLECK, Reinhart. "História, magistral vitae. Sobre a dissolução do topos na história moderna em movimento". In: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 41-60.

de discussão LGBT; *Trago Comigo* (Tata Amaral, 2016), *California* (Marina Person, 2015) e *Olmo e gaivota* (Petra Costa e Lea Glob, 2014), para a produção cinematográfica realizada por cineastas mulheres; do alcance de projeção internacional de cineastas e filmes de fora do eixo Sudeste como Kebler Mendonça Filho (*O som ao redor*, 2013 e *Aquarius*, 2016), Karim AÏNOUZ (*Praia do futuro*, 2014), *Tatuagem* (Hiltom Lacerda, 2013) e *Boi neon* (Gabriel Mascaro, 2015); do alcance de documentários como *Martírio* (Vincent Carelli, 2017) e *Divinas divas* (Leandra Leal, 2016); e, também, do sucesso regional avassalador — novamente a cultura popular sobrepujando a indústria de massas generalizante — de *Cine Holliúdy* e *O shaolin do sertão* (2013 e 2016, ambos de Halder Gomes), comédias de costumes que se tornaram fenômenos de bilheteria capazes de sobrepor *blockbusters* hollywoodianos, tanto em distribuição, quanto em número de espectadores.

QUEIRÓS, Adirley. Encontros de Cinema (2005) – parte 1/2 e parte 2/2. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hdr8C2MR8vo> e https://www.youtube.com/watch?v=iQB_zwLUXLQ, acessados em 24 de outubro de 2017.

RÜSSEN, Jörn. “Utopia, alteridade, kairos — o futuro do passado”. In: História viva. Teoria da história III: formas e funções do conhecimento histórico. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010, p. 135-150.

SANTOS, Milton. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SANTOS, Cesar Ricardo Simoni. Brasília: do projeto hegeliano ao espaço da acumulação. São Paulo: FFLCH, 2013.

YUKA, Marcelo. Sua relação especial com o corpo: Marcelo Yuka at TEDxSudeste. Disponível em: https://m.youtube.com/watch?v=WLIN_Xf4CFk, acessado em 13 de setembro de 2017.