

Ficção *versus* realidade: o não dito e o não visto em *Branco sai, preto fica*

Anderson de Figueiredo Matias*

Um prisma diferente

Cinema e televisão não são apenas veículos que permitem circular mitos e tradições ou, com menor força, críticas e contestações. São campos de formatação de cultura que catalisam uma nova esfera pública de informação, entretenimento e debate capaz de produzir saltos que mudam a natureza do processo.

Ismail Xavier

A assertiva da epígrafe que abre este artigo — parte do prefácio de Ismail Xavier ao livro *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006), de Ella Shohat e Robert Stam — aponta caminhos para pensar as ficções cinematográficas e supõe alguns desafios: como superar o pressuposto de que a vanguarda estética é exclusividade dos artefatos culturais produzidos na perspectiva paradigmática das classes que dominam a produção de conhecimento? Como escapar das formas industrializadas e mecanizadas de produção fílmica, ideologicamente influenciadas pela comunicação de massa?

Respostas para essas perguntas enfatizam a necessidade de se questionarem estereótipos, entre eles os que envolvem a representação de grupos marginalizados e da periferia. Isso porque, na representação desses grupos, prevalece a perspectiva de tratá-los como seres uniformes, uma categoria desprovida de sonhos, memórias, desejos, afetos. Algo semelhante acontece com o espaço da periferia, cuja representação está predominantemente pautada em uma configuração sociocultural que altera profundamente valores, resultando em violência. A implicação disso é que, ao mesmo tempo que se produzem territórios marginais, marcados por um modelo urbano pobre, passíveis de desintegração e deterioração, cria-se uma visão estigmatizada da população periférica, sobre a qual a degradação própria do espaço se projeta. Assim, periferia e seus habitantes, limitados pelo discurso que invisibiliza o dissidente, são vistos como incapazes de produzir mudanças e inovações.

* Doutorando em Literatura na Universidade de Brasília (UnB) e professor do Instituto Federal de Brasília (IFB), Brasília, DF, Brasil. E-mail: profandersonm@gmail.com

Nesse sentido, este artigo analisa de que maneira o filme *Branco sai, preto fica* (2015), do diretor ceilandense Adirley Queirós, utiliza procedimentos narrativos e audiovisuais que, ao deslocarem modelos hegemônicos, estabelecem uma relação crítica com a realidade, afirmando uma dimensão política capaz de contar fatos históricos invisibilizados, dando voz àqueles que foram silenciados e apresentando novas perspectivas de representação da periferia e de seus habitantes.

O desafio será pensar como o filme, realizado em embate com forças do mundo social que o circundam, vincula questões estéticas e políticas que permeiam a contemporaneidade, questionando a história a partir de imagens de arquivos, acontecimentos e depoimentos. Para isso, é preciso, antes, saber a que história o filme se refere e como lida com a representação, para, em seguida, estabelecer relações possíveis.

A denúncia de um Estado fascista

O filme *Branco sai, preto fica* resgata a história de um crime ocorrido na década de 1980, em Ceilândia, no Distrito Federal: a invasão do Quarentão, lugar de convivência e integração entre jovens. O próprio Adirley Queirós, um dos frequentadores do espaço, apresenta-o, em entrevista à revista *Negativo* (2013)

Era um baile *black* dos anos 80 — a gente cresceu nesse baile. Todo mundo ia para o centro de Ceilândia ver os filmes de karatê e de lá saía para o baile do Quarentão. Então nosso domingo era esse: a gente fica de duas até às dez da noite no centro da Ceilândia, depois ia para o baile. E esse baile era um baile fantástico: foi o primeiro lugar em que *Os Racionais* tocaram nos anos 80, publicamente falando, isso está até no depoimento dos caras: o Mano Brown chegou com um vinil sem capa para tocar “Mulheres vulgares” e o cara falou: “Pô, mas isso aqui não é muito pesado?” “Não, toca aí que vai pegar.” E pegou — era uma música que tocava muito lá. Então, o Quarentão foi um lugar mítico — todo mundo da cidade ia, não só o pessoal do *black*. [...] Nos anos 80 não existia ônibus regular de Brasília para Ceilândia nos finais de semana: tinha um de manhã, um meio-dia e um à tarde. Como era um parto ir para Brasília, o *apartheid* estava dado: a gente não ia pra Brasília. (QUEIRÓS, 2013, p. 64).

As tensões decorrentes de um espaço efervescente como esse, aliadas ao preconceito que ainda cerca a cultura *black*, tornou o Quarentão alvo de frequentes batidas policiais, que culminaram, anos mais tarde, com o fechamento total do espaço. A esse respeito, Queirós afirma

1995 já é o final do Quarentão: o rap nasce lá, o rap negro, Jamaica — tudo nasce lá. E tinha um preconceito muito grande em relação a esses caras, porque eles queriam que o Quarentão fosse ocupado pelo repente, pela MPB... Então começa a haver ações policiais constantes. Estava no início

do governo do Cristovam e eles invadem o Quarentão com tropa, com cachorro — naquele dia ele é fechado simbolicamente, digamos assim. E o que acontece? O Quarentão tinha 800 pessoas em média. Se eu perguntar para qualquer pessoa da minha geração, que é da Ceilândia, todo mundo estava lá. E cada uma tem uma narrativa para o fechamento do Quarentão. É fantástico! Então, virou uma ficção o Quarentão (QUEIRÓS, 2013, p. 65).

Sem a pretensão de reconstituir precisamente essa história, o longa-metragem dispensa o realismo documental para, já no título, decorrente de uma ordem proferida por um policial durante uma invasão, apresentar um dos objetivos do filme, vingar a violência do Estado e da polícia contra a população negra periférica, cobrando do governo uma dívida.

Essa parcela excluída é representada por personagens que têm o corpo marcado pela violência da invasão. Um deles, Shockito, especialista em próteses, teve uma perna amputada por ter sido pisoteado pela cavalaria policial. Outro, o DJ e radialista Marquim, vitimado por um tiro da polícia, tornou-se paraplégico. Há ainda Dimas Cravalanças, um policial negro, vindo do futuro para, observando a rotina atual dos sobreviventes, recolher provas de que no passado foram cometidas atrocidades contra os submetidos.

A estrutura narrativa que entrelaça a história desses personagens configura uma das inovações do filme. *Branco sai, preto fica* foge à lógica comum de um documentário, marcada, em geral, por depoimentos realistas, e incorpora elementos próprios de ficção científica. Neste ponto, interessam as reflexões de André Gaudreault e François Jost em *A narrativa cinematográfica* (2009), obra na qual, a partir das especificidades de uma teoria própria para arte do audiovisual, discutem-se, entre outras questões, de que maneira o cinema conta uma história, de que forma a narrativa escrita é transposta para a narrativa audiovisual e como funciona a temporalidade cinematográfica.

Para isso, partiu-se da premissa de que narrativas exigem uma instância que narre e resgate contribuições da linguística, além de semelhanças conceituais entre a teoria da literatura e a do cinema, principalmente no que se refere à Narratologia. Nesse percurso, merece destaque a reflexão acerca da definição de narrativa de ficção, que, na perspectiva dos autores, desencadeia uma outra, relacionada ao limite entre narrativa e ficção.

Nesse sentido, ao afirmarem que a divisão mecânica, às vezes mecanicista, documentário *versus* ficção cria uma dicotomia que funciona bem no campo do cinema, os autores destacam que todo filme participa desses dois regimes, cabendo ao espectador o trabalho de leitura que permitirá a prevalência de um sobre o outro. No caso de *Branco sai, preto fica*, nota-se um jogo com ambos os regimes, realizado pela utilização de fotos do próprio baile, matérias de jornais e memórias dos que sobreviveram à chacina, todos elementos a partir dos quais se pode ficcionalizar em busca de justiça para uma ação violenta do Estado, ignorada pela his-

tória oficial. Dessa maneira, o filme, ao confrontar memória e ficção, coloca em debate a ideia de que um documentário apresenta seres ou coisas que existem positivamente na realidade afílmica e que, portanto, podem ser verificados.

A esse respeito, cabe resgatar também o pensamento de Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária* (2013), obra que, além de desdobrar conceitos fundamentais da teoria do efeito estético, como leitor implícito, espaços vazios e estrutura apelativa do texto, busca elaborar a heurística específica para uma antropologia literária, a partir do fictício e do imaginário, disposições humanas constitutivas para a literatura e bases dessa construção teórica, já que se manifestam na vida real e, literariamente, relacionam-se na estrutura do jogo do texto. Antes, porém, o teórico questiona a oposição ficção *versus* realidade, baseada numa espécie de saber tácito, e lança algumas questões: os textos ficcionados são de fato ficcionais? Textos não ficcionais são de fato isentos de ficção?

A preocupação de Iser em entender como funciona o espaço entre ficção e realidade pode oferecer chaves de leitura para produções como *Branco sai, preto fica*.

No início do longa-metragem, Marquim (figura 1) opera um microfone e um toca-discos, embalado por uma batida de *rap*. Com o plano da câmera fechado em seu rosto, o personagem, na posição de locutor, assume também o papel de narrador do filme e relata o caminho que percorre para chegar ao baile. A tela então é tomada por uma foto do baile do Quarentão (figura 2), que retrata jovens, na maioria negros. A câmera se volta novamente para o rosto de Marquim, que narra sua chegada ao baile: “Tá inflamado, véi. Caramba, meu irmão. Tá louco, tá louco. Vou ver se eu encontro alguém ali pra comprar o ingresso pra mim. Tô nem aí, vou furar a fila. É”.

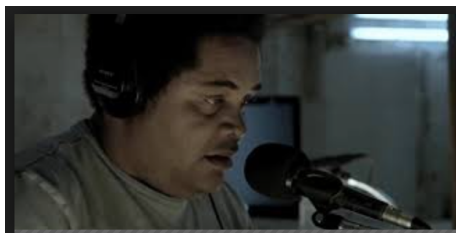


Figura 1 – Marquim na locução de sua rádio.



Figura 2 – Baile do Quarentão



Em seguida, é apresentada uma sequência de fotos (figura 3), que registram momentos diferentes do baile e resgatam o contexto temporal dos acontecimentos. Pessoas fazendo passos de dança, vestidas com luvas brancas e bonés, fazem referência à cultura *black* e permitem ao espectador presumir que se trata da década de 1980. Assim, na narrativa fílmica, ao relatar suas experiências como sujeito, Marquim assume também um personagem, que lhe permite explorar de maneira particular a própria memória.



Figura 3 – Sequência de fotos de dançarinos no Quarentão

Dessa maneira, o relato de Marquim e as fotos não constituem apenas uma contextualização da obra. Trata-se, na verdade, do espaço a partir do qual o imaginário dispara um processo de ficcionalização da realidade capaz de reescrever a história com base em outras perspectivas, descobrindo novos sentidos para discursos hegemônicos, legitimando lugares de enunciação silenciados e, acima de tudo, tensionando a relação ficção-realidade.

Esse exemplo demonstra o porquê de Iser ter postulado substituir a relação ficção *versus* realidade por uma outra, formada por fictício, real e imaginário. Nela, o real designa o mundo extratextual e constitui os campos de referência do texto. O fictício, por sua vez, é um ato intencional, definição que se elucida na relação com o outro elemento da tríade, o imaginário, entendido como algo difuso, fluido, informe, que se realiza em nossa experiência sob a forma de sonhos, devaneios, alucinações e loucura. Para Iser, a tríade exprime a intenção de apreender qualidades de um objeto que se constrói a partir de relações recíprocas, substituindo-se oposições fixas pela busca de relações em constante dinamismo.

A partir dessa relação tríplice são destacados também os mecanismos do jogo do texto, entendidos como operações do fictício no imaginário, que, incapaz de

ativar-se, depende do fictício. Além de ter essa interação como condição constitutiva, o texto, como espaço de jogo, é também historicamente marcado, sendo essa abertura responsável por atualizar as diversas possibilidades de interação. Dessa maneira, fictício e imaginário se objetivam de diferentes formas e só podem ser captados contextualmente na leitura, pela qual se podem ultrapassar fronteiras, fugir da determinação histórica e cultural, tornando assim a arte um mundo transgredido e reformulado, que necessita ser compreendido e experimentado. Essa atuação pode fazer irromper novas perspectivas, novos pontos de vista a partir dos efeitos do imaginário tanto na realidade quanto na ficção para entender assim como esta interage, por exemplo, com a vida social e com os regimes políticos.

Compreender isso é relevante para analisar a recepção do filme de Adirley Queirós, como também do cinema de periferia. Nessas obras, a narrativa de histórias — reais ou ficcionais — revela espaços e vivências do cotidiano que reelaboram representações sociais recorrentes na televisão, no cinema e na imprensa hegemônica. Nessas representações da realidade, recortes de classe e raça são bem definidos. Em geral, como produto do policiamento da política de representação, observa-se a ênfase da violência aberta com a qual, muitas vezes como reação às violências simbólicas impingidas pela classe dominante, integrantes das classes subalternas se expressam, além de destacarem a degradação de regiões periféricas.

Nesse sentido, vale citar o pensamento do filósofo esloveno Slavoj Žižek, para quem, em *Sobre la violência: seis reflexiones marginales* (2009), a violência simbólica, materializada na linguagem, e a violência sistêmica, derivada das estruturas sociais, criam limitações que impedem as pessoas de tomarem decisões a respeito da própria vida, por meio da imposição de privações e humilhações. Essas violências, por constituírem o cotidiano, acabam naturalizadas e passam a ser entendidas como parte da natureza das coisas, atingindo assim de maneira específica os diferentes grupos sociais. Para demonstrar essa afirmação, basta pensar que um integrante da classe média tem uma experiência diversa daquele que, por exemplo, devido à falta de recursos, não pode consumir. Dessa forma, a arte pode ser um espaço que promova o choque entre diferentes perspectivas sociais, por meio de estruturas narrativas que permitam a leitores vivências capazes de redefinir maneiras de estar no mundo.

É justamente o que faz *Branco sai, preto fica* em relação à representação dos moradores da periferia. A recriação dos eventos de um baile ocorrido na antiga Ceilândia, por meio de lembranças e da própria fala dos personagens, resgata uma memória ativa, que, além de se configurar como resistência e luta contra a violência do Estado, permite acessar as consequências dessa violência para a esfera privada, para a vida particular das personagens, explicitando assim uma dimensão humana, que coloca em evidência afetos, sonhos e emoções interrompidas. Imagem que remete a uma série de perdas, entre elas a de uma cidade, a de uma fase da vida, a de um espaço de identidade e sociabilização. Com isso, as cenas ganham

intensidade por seus efeitos, e não por explorarem a brutalidade como espetáculo, abordagem tão frequente nas representações midiáticas da população negra.

Essa dinâmica de representação da periferia chama a atenção para um outro aspecto, o da autorrepresentação. A esse respeito, Ella Shohat e Robert Stam, em capítulo intitulado “Estereótipo, realismo e luta por representação”, no livro *Crítica da imagem eurocêntrica*, afirmam que

a questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação. A compreensão profunda desse processo exige uma análise abrangente das instituições que criam e distribuem textos midiáticos, assim como de suas plateias. Que histórias são contadas? Por quem? Como elas são produzidas, disseminadas, recebidas? Quais são os mecanismos estruturais da indústria cinematográfica e dos meios de comunicação? (SHOHAT; STAM, 2006, p. 270).

Dessa forma, por ser baseado em um discurso de autorrepresentação, *Branco sai, preto fica* constitui importante instrumento de luta por reconhecimento, uma vez que não se trata de um depoimento, intermediado por um intelectual, que representa o outro a partir do imaginário construído pela tradição, mas sim de uma realização estética na qual o oprimido é sujeito do processo simbólico, capaz de apresentar novas perspectivas e resistir ao domínio da ideologia vigente, tornando a arte uma possibilidade de reconfiguração do mundo.

Essa afirmação também pode ser baseada em Jacques Rancière, pensador que considera a arte um ato político não só pelas mensagens que transmite ou pela maneira como representa as estruturas sociais e os conflitos, mas sim por permitir uma intervenção capaz de reconfigurar o mundo sensível. Nessa perspectiva, o autor desenvolveu o conceito de partilha do sensível, definido como

sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem os lugares e as partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha dos espaços, dos tempos e tipos de atividades que determina a maneira mesmo como um comum se presta à participação e como uns ou outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Essa partilha incide tanto na política como na estética e, com a aproximação do estético com o político, é possível pensar as práticas artísticas, com relação a formas de segmentação e visibilidade que elas introduzem no comum e que acabam interferindo na distribuição geral dele. Rancière esclarece, assim, que a arte é política, mesmo quando pretende se afastar radicalmente de qualquer intervenção

social, de qualquer compromisso, e a ficção não é a simples oposição mundo imaginário *versus* mundo real, mas sim o trabalho que realiza dissenso, uma modificação singular no que é visível, dizível, contável. As cenas de dissenso se constituem quando ações de sujeitos invisibilizados como interlocutores irrompem e provocam fissuras na vivência do visível para desenhar, conforme acontece em *Branco sai, preto fica*, uma nova topografia.

Também merece destaque a ruptura promovida pelo filme com a maneira convencional e fetichizada de se descrever a periferia, em geral apresentada em contraposição ao centro. No caso de Brasília, há ainda o agravante de que, predominantemente, narrativas sobre a cidade ignoram a periferia e se constituem como narrativas de poder ao se dedicarem à história da construção da cidade de um único ponto de vista, o da elite, que apresenta a versão oficial dos fatos.

Não se observa, por exemplo, a narrativa por parte de quem construiu Brasília ou, ainda, a memória da criação de cidades como Ceilândia, cuja construção constitui, na verdade, um caso de violência e expropriação identitária cometido pelo Estado. O próprio nome da cidade aponta para isso, pois deriva da sigla CEI (Campanha de Erradicação de Invasões), resultado de uma política de segregação que escondia o seu intuito real: a preservação do plano urbanístico da cidade-patrimônio pela exclusão compulsória dos pobres do perímetro valorizado e planejado para manter intacto o projeto do Plano Piloto.

Assim, em 1970, mais de 80 mil moradores das favelas da Vila do IAPI, Vila Tenório, Vila Esperança, Vila Bernardo Sayão e Morro do Querosene foram removidos à revelia pelo governo para Ceilândia. De acordo com o discurso oficial, essas favelas eram uma quebra no padrão habitacional. Daí a necessidade de transferi-las e, assim, oferecer condições melhores para a população carente. Além da promessa de aquisição da casa própria, que, mesmo em áreas distantes, seguiria os mesmos princípios de planejamento moderno, para justificar a remoção, o Estado usou um argumento ideológico: os moradores deixariam a condição de invasor.

Entretanto, os benefícios anunciados por esse discurso desapareceram diante da violência na remoção das famílias e da precariedade dos novos assentamentos, a qual, de certa forma, é mantida até hoje. Destaca-se, nesse sentido, a desigualdade de acesso a espaços públicos, quase inexistentes. Para verificar essa afirmação, pode-se considerar a Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios (PDAD), publicada em 2015, pela Companhia de Planejamento do Distrito Federal (Codeplan): dos 142.231 domicílios de Ceilândia, apenas 17,92% contam com ruas arborizadas, 3,95% com espaço cultural e 4,06% com acesso a jardins e parques. Por isso a relevância do debate de como o território oprime as pessoas perpassa *Branco sai, preto fica* e aponta a necessidade de se reconhecerem produções que retratam a periferia a partir da própria periferia. Isso porque, além de constituírem forma de resistência, possibilitam acesso à palavra por grupos sociais subalternos.

Exposto dessa forma, o tema da segregação centro-periferia, intensificado na narrativa por uma “polícia do bem estar social” que exige “passaporte de acesso” ao Plano Piloto e que dispara um toque de recolher ao anoitecer nas regiões periféricas do Distrito Federal, revela uma mutilação de Ceilândia análoga à mutilação sofrida pelos personagens com a invasão do baile. As barreiras que impedem a circulação dos oprimidos marcam também os corpos, que precisam de próteses e de cadeira de rodas para locomoção. Isso fica evidente na cena (figura 4) em que Marquim vincula a recuperação de seus movimentos a uma inalcançável fisioterapia a ser realizada no Plano Piloto, que fica a 30 km de sua casa em Ceilândia. Essas marcas, no conjunto da narrativa, ganham força: o elevador adaptado na casa de Marquim e a oficina de próteses onde Shockito trabalha não constituem meros retratos de uma narrativa particular de superação. Pelo contrário. A deficiência é apresentada como uma potência, uma estratégia de enfrentamento da repressão como controle da ordem.



Figura 4 — Shockito e Marquim conversam sobre a inacessível fisioterapia: “Se depender de fisioterapia lá [no Plano Piloto], a perna cai”

Assim opera um tipo de teletransporte espacial que, como designam André Gaudreault e François Jost, possibilita tornar presente, em um espaço ocupado por uma assembleia de espectadores, um espaço de outra maneira ausente. É dessa forma que a narrativa, ambientada em um presente distópico, revela, por um lado, a memória de uma Ceilândia dos anos 1980 e, por outro, projeta a cidade em um futuro distante, imersa em um estado fascista, violento e excludente, empregando uma perspectiva de representação que constitui uma potente ação política de subversão do *status quo*.

E como lidar com essa reversão na lógica de representação? Como pensar uma experiência cinematográfica comprometida com a realidade, não para explorá-la abstratamente, mas para fissurá-la? Uma possibilidade está em uma perspectiva teórica que defende o compartilhamento e a liberdade de expressão, o acesso ao conhecimento e a descentralização do poder: a ética *hacker*.

A informação quer ser livre

Em 2004, McKenzie Wark publicou *A hacker manifesto*, uma tentativa audaciosa de classificar *hackers* não como uma cultura ilegal, mas sim como uma conduta de criação que extrapola o universo digital. A partir da problematização de conceitos-chave como produção, classe, propriedade, educação, *hackeamento* e representação, o autor propõe substituir a percepção de *hackers* como criminosos digitais pela ideia de que formam uma classe social que opera na lógica da cibercultura. A ousadia dessa proposta, além de permitir a apresentação de aforismos de grande impacto, como “Educação é escravidão” e “Toda representação é falsa”, lança um olhar diferente sobre a questão da propriedade intelectual e da produção de sentidos, conforme a seguir.

Qualquer que seja o código que hackeamos, seja linguagem de programação, linguagem poética, matemática ou música, curvas ou colorações, criamos a possibilidade de novas coisas entrarem no mundo. Nem sempre grandes coisas, ou até coisas boas, mas coisas novas. Na arte, na ciência, na filosofia e na cultura, em qualquer produção de conhecimento na qual dados podem ser reunidos, da qual a informação pode ser extraída e a partir da qual novas possibilidades para o mundo são produzidas, existem *hackers* hackeando o novo do velho. Enquanto os *hackers* criam esses novos mundos, nós não os possuímos. Aquilo que criamos é hipotecado para os outros e para os interesses dos outros, para estados e corporações que controlam os meios para criar mundos que só nós descobrimos. Nós não possuímos o que produzimos — ele nos possui (WARK, 2004, p. 1, tradução nossa).

Um aspecto dessa citação merece destaque: a luta contra o monopólio da informação, contra o fato de que existem corporações que controlam meios e criam mundos configura dado fundamental para entender a filosofia política do *hackeamento*. Segundo essa filosofia, há uma bipolarização da sociedade. De um lado, os *hackers*, classe social abstrata composta por produtores de conhecimento de diversas ordens — especialistas em informática, jornalistas, produtores culturais e desenvolvedores de *software*, por exemplo. Os *hackers* são produtores de novos conceitos, percepções, sensações e concepções, a partir de uma realidade dada. Do lado oposto, a classe vetorial, cujos integrantes compõem instâncias que controlam e exploram toda a produção intelectual, como forma de dominação dos meios produtores de conhecimento e que, por essa razão, travam uma guerra para destituir os *hackers* de suas propriedades intelectuais. O embate entre esses dois polos tem implicações filosóficas, políticas e sociais, uma vez que transformam os modelos comunicacionais.

Essa análise, elaborada por Wark para compreender os complexos fenômenos da cultura digital, inspira também o entendimento de como a abordagem *hacker* da tecnologia pode ser comparada a traços da produção estética. Nessa perspectiva,

Daniel Hora, no artigo “Reprogramabilidade tecnológica, cultura hacker e suas implicações” para a filosofia da arte, chama a atenção para o termo *hacker art*, que designa uma produção colaborativa e em rede, na fronteira entre artistas e público participantes. Por esse ponto de vista, ganha relevância a operação de intercâmbio que, no trânsito entre as esferas reais e virtuais de experiência, promove um modo de resistência autônoma e se transforma num exercício de liberdade contra regras instituídas. Essas intersecções entre os territórios de atuação de artistas e *hackers*, que consideram o entusiasmo criativo, a experimentação, a preocupação com o processo de criação e o cuidado com a recepção pelo público, são relevantes para o entendimento de *Branco sai, preto fica*.

O filme retrata um possível futuro, em que computadores com aspecto de lata e *hardwares* (figura 5) sucateados dão um tom de clandestinidade à Ceilândia. Marquim, como um *hacker*, transitando na linha tênue que divide o certo e o errado na sociedade em que está inserido, transforma instrumentos de opressão e alienação em meio de revolução e ruptura com a ordem vigente, ao utilizar seus engates tecnológicos para arquitetar uma grande transmissão sonora que explodirá todo o sistema e atingirá o centro do poder. O entusiasmo criativo e a experimentação como método de criação estética também podem ser observados na máquina do tempo, construída em um container (figura 6) iluminado por luzes de festa e embalado pelo som do Quarentão.

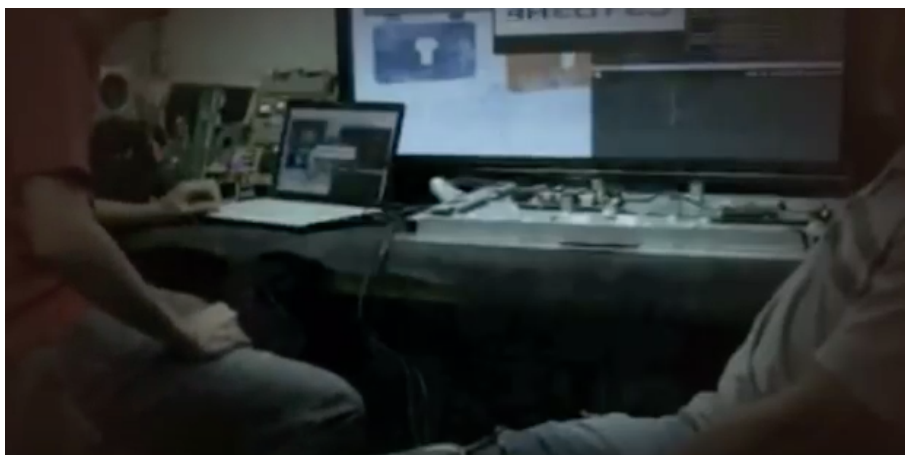


Figura 5 — O uso criativo da precariedade material como forma de insurgência

Nesse aspecto, mais uma vez vale citar o pensamento de Ella Shohat e Robert Stam, no já referido capítulo “Estereótipo, realismo e luta por representação”, do livro *Crítica da imagem eurocêntrica*, quando os autores afirmam ser

uma alternativa metodológica à abordagem mimética dos “esteriótipos e distorções” seria um enfoque nas “vozes” e “discursos”. [...] Uma predileção pelas metáforas auditivas e musicais — vozes, entonação, acento, polifonia — reflete uma mudança de foco, como sugere George Yudice, de



Figura 6 – Dimas Cravalanças em viagem do futuro

um espaço predominantemente visual e lógico da modernidade (perspectiva, evidência empírica, domínio do olhar) para um espaço pós-moderno do vocal (etnografia oral, uma história dos povos, as narrativas escravas), de modo a restituir a voz aos excluídos (SHOHAT; STAM, 2006, p. 309).

Na tela, esse conjunto ganha força, já que, além de constituir um manifesto político e estético, reflete a própria história contada no filme, o retrato de uma Ceilândia criada sem infraestrutura, foco de controle social para proteger a capital da instabilidade social que a rodeia.

Ainda em relação ao que se pode chamar de estética da precariedade, merece destaque a casa onde vive Marquim. Misto de oficina, depósito, escritório e rádio pirata, o espaço, no qual se podem observar fios e canos expostos, abriga também uma máquina metálica enigmática (figura 7), cuja frequência sonora terá, ao fim de sua preparação, o efeito de uma bomba, que obrigará o Plano Piloto a ouvir as vozes e os sons da Ceilândia, segregados e silenciados pelo fechamento do baile.

Essa máquina e a viagem no tempo de Dimas Cravalanças constituem elementos definidores da especulação na ficção científica e demonstram, conforme afirma Daniel Hora no artigo citado, a associação entre cultura *hacker* e arte, já que envolve o desenvolvimento de máquinas improvisadas, aplicações anárquicas, programas inconventionais e ações colaborativas.



Figura 7 – A construção de uma potente bomba para subverter as regras da capital

Para não cair no esquecimento

Branco sai preto fica é um filme de vingança, que encontra, em sua proposta inventiva, a ficção científica como saída para reconstruir a memória e impedir o apagamento de uma história invisibilizada pela versão oficial, a invasão criminosa do Quarentão pela polícia e a mutilação de dois homens negros. Consegue isso ao utilizar fotos do acervo pessoal de frequentadores do Quarentão, inclusive dos próprios atores, e pelo testemunho, trabalhado como ficção e memória. Assim, duas questões emergem como centrais na narrativa: uma discussão acerca das estratégias documentais e as da ficção científica e, ainda, o lugar dos corpos como inscrição e arquivo.

Resgatar essa história revela um outro expurgo: a mutilação dos pobres pelo Estado, que utilizou o planejamento urbano com objetivos claros: silenciar, separar, isolar e confinar geograficamente elementos indesejados. Por essa perspectiva, o interesse em se libertar das determinações das classes dominantes, tanto do ponto de vista estético quanto político, aproximam a produção do filme à lógica da cultura *hacker*, criando novos sentidos a partir da realidade dada: personagens/moradores excluídos questionam a autoridade instituída e forçam clandestinamente seu direito à cidade.

Estabelecer essas relações, a partir da leitura de *Branco sai preto fica*, obriga a pensar a respeito de uma série de questões. Mesmo sendo o Brasil, pelo menos no plano teórico, uma sociedade democrática e, portanto, inclusiva, o que se vê ainda hoje é a ação de um Estado autoritário que distingue cidadãos com mais e menos poder e utiliza a estratégia de combate ao inimigo, principalmente nas regiões periféricas e contra populações pobres. Por essa razão, é preciso refletir a respeito das relações que se estabelecem entre espaço, violência e Estado.

Como denunciar os crimes praticados pelo Estado contra as populações periféricas? De que forma é possível resistir? Que armas empregar nessa resistência? Uma possível resposta a essas questões é a demonstração de que, apesar da degradação dos espaços, a periferia é lugar de afetividade, onde pessoas sobrevivem à precariedade e buscam uma forma de defender a própria identidade. Nesse sentido, a arte pode se configurar como um mecanismo de expressão dos socialmente excluídos, o que demonstra a importância de se valorizarem produções estéticas marginalizadas, excluídas por não atenderem ao projeto hegemônico. Assim, ao retratar os mecanismos que apagam da própria civilização uma parcela significativa da população brasileira, a arte altera a trajetória dominante da História e, também, dá voz às classes subalternas, constituindo, dessa maneira, uma forma de resistência.

Referências

BRANCO sai, preto fica. Direção e produção de Adirley Queirós. Brasil, 2015. DVD (90 min.).

CODEPLAN — COMPANHIA DE PLANEJAMENTO DO DISTRITO FEDERAL. Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios — PDAD (2015). Disponível em: <http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/PDAD-Ceil%C3%A2ndia-1.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2018.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.

HORA, Daniel. *Reprogramabilidade tecnológica, cultura hacker e suas implicações para a filosofia da arte*. [S.l.]: [S.n.], 2012. On-line. Disponível em <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/DanielHora.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2018.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2013.

QUEIRÓS, Adirley. Entrevista concedida a Maurício Campos Mena, Claudio Reis e Raquel Imanishi. *Negativo*, Brasília, v. 1 n. 1, 2013. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/15165/10852>. Acesso em: 15 nov. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WARK, McKenzie (2004). *A hacker manifesto*. Cambridge: Harvard University Press.

ZIZEK, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Tradução de Antonio José Antón Fernandez. Barcelona: Paidós, 2009.

Recebido em 26 de setembro de 2018.

Aprovado em 18 de novembro de 2018.

Resumo/Abstract/Resumen

Ficção versus realidade: o não dito e o não visto em *Branco sai, preto fica*

Anderson de Figueiredo Matias

Este artigo analisa de que maneira o filme *Branco sai, preto fica* (2015), do diretor ceilandense Adirley Queirós, utiliza procedimentos narrativos e audiovisuais para estabelecer uma relação crítica com a realidade, afirmando uma dimensão política capaz de contar fatos ignorados pela história, contribuindo para romper estruturas de poder que mantêm silenciado o subalterno e apresentando novas perspectivas na representação dos habitantes e do espaço da periferia. Para tanto, será utilizado o conceito de ética *hacker*, formulado por McKenzie Wark, em *A hacker manifesto* (2004) e as reflexões apresentadas por André Gaudreault e François Jost em *A narrativa cinematográfica* (2009) e por Ella Shohat e Robert Stam, em *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006).

Palavras-chave: cinema de periferia, espaço urbano, ética *hacker*, Adirley Queirós, *Branco sai, preto fica*.

Fiction versus reality: unspoken and unseen in *Branco Sai, Preto Fica*

Anderson de Figueiredo Matias

This article analyzes how the film *Branco Sai, Preto Fica* (2015), from the ceilan-dense director Adirley Queirós, uses narrative and audiovisual procedures to establish a critical relation with reality, affirming a political dimension which can tell stories ignored by history, contributing to break the power structures that keep the subordinate silenced and presenting new perspectives in the representation of the peripheries and its inhabitants. For this, the concept of *ethical hacker* as formulated by McKenzie Wark in *A hacker manifesto* (2004) will be used, as well as

the reflections of André Gaudreault and François Jost in *A narrativa cinematográfica* (2009) and of Ella Shohat and Robert Stam in *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006).

Keywords: peripheral cinema, urban space, hacker ethics, Adirley Queirós, *Branco sai, preto fica*.

Ficción contra realidad: lo dicho y lo no visto en *Branco sai, preto fica*

Anderson de Figueiredo Matias

Este artículo analiza como la película *Branco sai, preto fica* (2015), del director ceilandense Adirley Queirós, utiliza procedimientos narrativos y audiovisuales para establecer una relación crítica con la realidad, afirmando una dimensión política capaz de contar hechos ignorados por la Historia, contribuyendo a romper estructuras de poder que mantienen silenciado lo subalterno y presentando nuevas perspectivas sobre la representación de los habitantes y del espacio de la periferia. Para ello, se utilizará el concepto de ética *hacker*, formulado por McKenzie Wark, en *A hacker manifesto* (2004) y las reflexiones presentadas por André Gaudreault y François Jost en *A narrativa cinematográfica* (2009) y por Ella Shohat y Robert Stam, en *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006).

Palabras clave: cine de periferia, espacio urbano, Adirley Queirós, *Branco sai, preto fica*.