



Branco Sai, Preto Fica: **perspectiva subalterna no** **cinema contemporâneo¹**

Carlos Eduardo Ribeiro²

Mestrando em Sociologia na UFPel

Fernando de Figueiredo Balieiro³

Professor Adjunto do departamento de Ciências Sociais da UFSM

Resumo: O artigo tem como objeto a construção de um discurso subalterno em *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014). O objetivo do texto é, a partir de um paradigma pós-colonial, acessar a possibilidade de um novo discurso/narrativa subalterno no cinema brasileiro, onde buscaremos relacionar o filme às ideias de “cinema periférico”, “*internacional style* cinema” (PINTO, 2015; 2016), “exotização” (MACHADO, 1992; BERNARDET, 1985) e “sincretismo” (SHOHAT e STAM, 2006).

Palavras-chave: subalternidade; pós-colonialismo; representação; cinema brasileiro; cinema periférico

Abstract: The article has as an object the construction of a subaltern discourse in *White Out, Black In* (*Branco Sai, Preto Fica*, Adirley Queirós, 2014). The relevance of the study is to access, from a postcolonial paradigm, the possibility of a new subaltern discourse/narrative in Brazilian cinema, as well as searching to relate the movie to the ideas of “peripheral cinema”, “international style cinema” (PINTO, 2015; 2016), “exoticization” (MACHADO, 1992; BERNARDET, 1985) and “syncretism” (SHOHAT e STAM, 2006).

Key-words: subalternity; postcolonialism; representation; Brazilian cinema; peripheral cinema

¹ O artigo consiste em versão expandida de trabalho apresentado no III Congresso de Estudios Poscoloniales, em dezembro de 2016, Buenos Aires/Argentina

² dudaduba@hotmail.com

³ fernandofbalieiro@gmail.com

INTRODUÇÃO

O artigo tem como tema a emergência de discursos subalternos no cinema brasileiro contemporâneo. O objeto é a construção deste tipo de discurso em *Branco Sai, Preto Fica*⁴ (Adirley Queirós, 2014), narrativa que mescla características de documentário com ficção-científica. Buscamos, articulados entre os estudos fílmicos e os estudos pós-coloniais⁵, problematizar os regimes de discurso e representação dentre a produção fílmica nacional, e acessar as condições em que o longa-metragem de Adirley Queirós constitui uma narrativa subalterna que galga certo reconhecimento. Trabalhamos com a hipótese de que o surgimento deste filme e outros de origem semelhante põe à mostra saberes, perspectivas, narrativas e sujeitos que em outros contextos não teriam acesso à possibilidade da realização cinematográfica profissional.

Para a definição de *subalternidade* partimos de Spivak (2010). Compreendemos que o discurso subalterno se constitui em relação de resistência aos regimes de discurso hegemônicos. A perspectiva subalterna é, portanto, a história contada “de baixo”⁶. Estes não são simplesmente todos os sujeitos que sofrem algum tipo de opressão a partir de uma diferença identitária específica. São, mais precisamente, cidadãos tratados como de terceira classe, grupos não homogêneos de agentes sociais historicamente carentes de reconhecimento, desconectados da possibilidade de mobilidade social e dos meios aos quais as pessoas têm voz na sociedade. Não perfazem, portanto, sinônimo para “os explorados” e são estudados aqui em uma intersecção de categorias de dife-

4 Trailer no canal de *Youtube* da distribuidora oficial *Vitrine Filmes*: <https://www.youtube.com/watch?v=NJ_zeRJKUI4>, acesso em 8/7/2016.

5 Estes derivam dos estudos culturais, com influência do pós-estruturalismo. O discurso pós-colonial remete a escritos teóricos “que procuram transcender os (supostos) binarismos da militância terceiro-mundista” (SHOHAT e STAM, 2006, p.75), numa perspectiva não-essencialista das identidades e da cultura.

6 Em tradução livre do autor, a partir de fala de Gayatri Spivak, em palestra realizada no ano de 2004, encontrável na íntegra no canal oficial de *Youtube* da Televisão da Universidade da Califórnia (UCTV), sob o título *Gayatri Spivak: The trajectory of the Subaltern in my Work*, acessada em 31/10/2016, acessível em: <<https://goo.gl/EgJPPO>>.

renciação social. Trabalhamos separadamente com as identidades e agenciamentos dos personagens e do diretor compreendendo suas diferenças nas condições de enunciação.

No desenvolvimento do texto, em um primeiro tópico, nos detemos sobre a ideia de subalternidade. Após, no período que ambienta o objeto empírico, a *pós-retomada* do cinema brasileiro. A seguir serão apresentados filme e diretor. No último tópico prévio às “Conclusões preliminares”, buscaremos relacionar o filme às ideias de “cinema periférico”, “cinema internacional” (PINTO, 2015; 2016), “exotização” (MACHADO, 1992; BERNARDET, 1985) e “sincretismo” (SHOHAT e STAM, 2006) e às possibilidades de um discurso subalterno no cinema.

A REPRESENTAÇÃO DA SUBALTERNIDADE

O conceito foi primeiramente usado por Antonio Gramsci. Mais tarde foi incorporado por teóricos da Índia dentro da linha dos estudos pós-coloniais e vem sendo trabalhado em diversos continentes, bem como no Brasil (cf. GÓES, 2016). A subalternidade é uma condição interseccional, na qual mobilizamos para o estudo diversas categorias de análise em conjunto, sem aprioristicamente centralizar uma em relação às outras. Assim, o caso estudado passa por uma série de inferências específicas do universo representado e não necessariamente generalizáveis para outros contextos. Mais precisamente a maneira com que as personagens vivenciam sua condição racial, cultural, de origem, de desabilidade corporal, a sexualidade, dentre outras. Spivak, em 2004 na *University of California*, argumenta que seu trabalho tem se deslocado da intenção de “aprender sobre os subalternos” para “aprender a aprender com os subalternos”⁷. Interessa notar que tal perspectiva busca dar espaço a formas de conhecimento diversas, invisibilizadas por uma perspectiva que tem a lógica como herança exclusiva do pensamento europeu.

7 Ver nota anterior.

Os subalternos se diferenciam substancialmente dos *dominados* (BOURDIEU, 2007). Interessa aqui, mais do que a reprodução da dominação através do poder, uma metodologia que possibilite ver as falhas na reprodução das formas de representação da realidade na linguagem. Assim, consideramos que é possível aos agentes sociais um papel de resistência através dos discursos e agenciamentos, sem necessariamente parodiar as lógicas hegemônicas, afinando-nos com o que aponta Said (2007) e com as possibilidades de um discusso subalterno (SPIVAK, 2010). Enfim, há diversas formas de subjetividades subalternas coexistindo no contexto contemporâneo e, portanto, a noção não é unívoca ou determinada por uma categoria em primazia das demais.

Em *Orientalismo*, Said define que a identidade oriental foi construída a partir de um senso de exotização provindo da cultura ocidental e colonialista, que vê os orientais como periféricos em uma perspectiva eurocêntrica, habitantes do além do horizonte do mundo conhecido. Não se tratam precisamente de definições geográficas, mas de construções simbólicas relacionais. A visão eurocêntrica, que foi uma das bases do colonialismo, mesmo hoje em um tempo pós-colonial é um discurso hegemônico que homogeneiza as diferenças de povos diversos como “o Outro”, cristalizando justificativa para a dominação. Mobilizamos uma perspectiva semelhante para pensar a exotização no Brasil, a qual, tal como no caso do *orientalismo*, se dá discursivamente e se reproduz através de regimes de representação (HALL, 1997), os quais transpassam o cinema. A exotização da periferia e da pobreza brasileira por um olhar estrangeiresco na cinematografia nacional foi demonstrada, por exemplo, por Rubens Machado (1992) acerca do longa *A Grande Arte* (Walter Salles, 1992).

Os subalternos brasileiros foram temas em diversos documentários do Cinema Novo e antes, como em *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1960). Todavia, Jean-Claude Bernardet (1985) problematiza a postura que os cineastas deste período mantêm frente às classes exploradas no Brasil. Defende que há um distanciamento entre, de um lado, a periferia, a pobreza e seus saberes, e de outro, a condição econômica e o universo cultural da maioria dos realizadores de documentários sociais. Essa diferenciação tem efeitos discursivos e

se poderia identificar por extensão em ficções como *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959) e *Tropa de Elite II* (José Padilha, 2010). Essa perspectiva poderia explicar o olhar estrangeiresco que Walter Salles lança sobre os subúrbios cariocas em *A Grande Arte* ou “a postura sociológica” (BERNARDET, 1985, p.14) que os documentaristas ligados a Thomaz Farkas assumiam na década de 1960. Uma posição cientifista, que extereoriza o objeto estudado, coaduna com o que Gayatri Spivak (2010) aponta acerca das limitações do olhar eurocêntrico para com o estudo dos subalternos.

O Brasil também é muitas vezes representado na literatura, ciências e produção televisiva como um espaço pacífico de celebração multirracial, como na bibliografia de Gilberto Freyre ou na animação *Rio* (2011, Carlos Saldanha). Não obstante a postura assumida pela maioria dos cineastas frente aos subalternos, mesmo em *Barravento* (1962) do engajado Glauber Rocha, não rompem com uma condição de enunciação alheia às experiências dos subalternos representados. No caso de *Barravento* e outros seus contemporâneos, têm dificuldade em ser aceitos ou compreendidos pelos sujeitos representados. Por sua vez, um filme gestado e realizado na periferia como *Branco Sai, Preto Fica*, dirigido por um morador do lugar, que tem próxima relação com os atores sociais do filme, é incomum na cinematografia nacional e reabilita as diferenças culturais para dentro da mesma. Não obstante, o filme se sedimenta em oposição a uma representação de “democracia racial” ou a um discurso de “brasilidade” unificada e pacífica. Assim, provoca fraturas nestes regimes de discurso.

PÓS-RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO

Reconstituiremos para os fins da exposição alguns elementos da trajetória do cinema brasileiro desde a redemocratização, culminando no período da *pós-retomada*.

No início da década de 1990, na presidência de Collor de Mello, diversos órgãos e fundos ligados ao cinema foram extintos, provocando uma súbita ruptura na produção. Em 1992, ano do impeach-

ment⁸, apenas um filme brasileiro chegou aos cinemas: *A grande arte*, de Walter Salles, baseado em romance homônimo de Rubem Fonseca. Trouxe no elenco atores consagrados internacionalmente e não foi completamente falado em português. Nas palavras de Rubens Machado, o longa do filho do banqueiro Walter Moreira Salles não tinha “compromissos apriorísticos com estilos, temáticas ou reflexões terceiro-mundistas” (1992, p.200). Foi financiado com empresas privadas, muitas estrangeiras, num momento onde parcerias com o Governo Federal pareciam difíceis. Distribuído internacionalmente, representou uma percentagem irrisória da arrecadação nas salas de cinema brasileiras. Nesse terreno árido para a realização audiovisual, o lançamento de *A Grande Arte* se relaciona à vantajada condição social e econômica de W. Salles Júnior. Embora atualmente o filme seja pensado como ponto zero para a *retomada* do cinema brasileiro, à época não havia discussão nesses termos.

Interessa desde já que não passem despercebidas algumas diferenças entre o filme de Salles Júnior e o de Adirley Queirós, este que se identifica periférico desde os letreiros iniciais onde apresenta as produtoras envolvidas. *Branco Sai, Preto Fica* interessa-se por um conjunto de personagens negros, que convivem com uma vontade de vingança latente, em um cenário inspirado em *Mad Max* (George Miller, 1979)⁹. *A Grande Arte*, por sua vez, tem como protagonista um fotógrafo estadunidense fascinado pela vida carioca, interpretado por Peter Coyote, que, embalado por paisagem no estilo *National Geographic*¹⁰, acaba exposto ao submundo da delinquência e do narcotráfico. Rubens Machado aponta que “houve quem reparasse no filme que os protagonistas tocados por valores de plena cidadania, deixando-se guiar por eles, seriam todos estrangeiros” (p.202). Portanto, embora ambos os filmes tratem de universos semelhantes, constituem olhares diferentes. Deixemos

8 Sob sólidas denúncias de corrupção política, Collor renunciou ao cargo em 29 de dezembro, deixando séria recessão econômica no país. Foi o primeiro presidente democraticamente eleito após o Regime Militar.

9 Ambos os filmes constroem cenários áridos, futuristas e pós-apocalípticos. O diretor cita a inspiração em entrevistas para o *Brasileiros*, publicada em 29/3/2015, acessada em 1/10/2016, acessível em: < <https://goo.gl/qIOVK1> >.

10 A semelhança visual foi apontada por Rubens Machado (1992, p.203).

por ora suspensa a discussão sobre as diferentes representações no cinema brasileiro.

Após a saída de Collor, na presidência de Itamar Franco, algumas políticas públicas começam a ser elaboradas a fim de retomar vigor ao cinema nacional. O começo da *retomada* é usualmente considerado com *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), a partir de onde filmes brasileiros voltam a figurar na cena internacional e surgem em maior quantidade e crescente qualidade¹¹. O ano de 2003 é encarado pela maior parte dos autores como a transição para o contexto de *pós-retomada*, o que significa principalmente um melhoramento significativo nas condições de realização e acesso à produção em comparação à fase anterior, relacionado à expansão da atuação do Ministério da Cultura. Os primeiros anos do novo milênio trouxeram *Carandiru* (Hector Babenco, 2002) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2003), bem recebidos por público e crítica dentro e fora do país. Nesse contexto surgiram *Globo Filmes, Tropa de Elite II* (José Padilha, 2010) e *Os Dez Mandamentos* (Alexandre Avancini, 2016), respectivamente a produtora mais influente e rentável do país e os dois filmes de maior bilheteria na história da cinematografia brasileira. O custo médio de realização também aumentou e foram gerados alguns dos títulos mais caros do Brasil, como *Nosso Lar* (Wagner de Assis, 2010), orçado em 20 milhões de reais¹².

Nesse contexto se insere *Branco Sai, Preto Fica*, classificado de baixo-orçamento segundo os critérios da Secretaria do Audiovisual, financiado por um edital para documentário em Brasília no valor de 230 mil reais. O contexto de *pós-retomada* traz inferências no mercado que envolve a produção de filmes de forma geral e festivais de cinema também são abonados por recursos federais e privados.

11 Neste contexto Walter Salles dirige o famoso *Terra Estrangeira* (1995) e voltam à ativa diretores como Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Rogério Sganzerla.

12 Conforme matéria no G1, publicada em 9/9/2010, acesso em 1/10/2016, acessível em: < <https://goo.gl/zVffzW> >.

BRANCO SAI, PRETO FICA

Foi publicado há não muito tempo nesta revista um texto atentando para como *Branco Sai, Preto Fica* constitui uma “representação não-terceirizada da periferia” (RIBEIRO, 2015). Naquele artigo evocamos principalmente Jean-Claude Bernardet (1985) como caminho para uma reflexão sobre os regimes de representação (HALL, 1997) no cinema nacional acerca das classes populares, buscando demonstrar como no fenômeno da pós-retomada emergem novas possibilidades de perspectivas que põem à mostra formas distintas de conhecer o mundo social¹³. O leitor poderá perceber certa complementaridade entre as abordagens e buscar naquele texto uma definição mais generosa acerca de Adirley Queirós, suas obras anteriores e a cidade-satélite de Ceilândia/DF, onde reside e produz. Contudo, passaremos por uma apresentação do filme e diretor que se faça suficiente aos fins propostos.

Com cerca de uma hora e meia de duração, *Branco Sai, Preto Fica* foi dirigido na Ceilândia/DF e lançado em 2014. Apesar de ser classificado como documentário, traz características híbridas de ficção-científica. O filme apresenta uma Ceilândia com toques de recolher, onde os moradores precisam de passaportes¹⁴ para se deslocar até a capital. A sensação de limitação inerente à segregação, já destacada no título do filme, emana das cenas em que se retrata o cotidiano das personagens. Seus corpos experimentam limitações que parecem tediosas ou dificultosas na tela. Suas casas são protegidas por grades e muros, sua cidade é cercada por um planalto árido. A maneira de lidar com a condição documental coloca o filme afim de obras como *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010) e *O Céu Sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2011), onde é impreciso para o espectador apontar qual o limite e intencionalidade da interferência do diretor no espaço social retra-

¹³ Para Hall, os significados se constroem através dos sistemas de representação em voga na linguagem –no caso presente, na linguagem cinematográfica –, esta um produto social. Portanto, do ponto de vista construcionista, os significados não estão nas coisas em si nem são impostos pelo enunciatário de maneira desconectada da sociedade, mas estão imbricados em práticas de simbolização e processos nos quais funcionam as representações, ou seja, são produzidos na história e na cultura.

¹⁴ Parecem bastante exclusivos e os personagens acabam por falsificá-los.

tado. Interessa atentar, a despeito do estilo do documentário, que estes não se devem confundir com um retrato fidedigno da realidade, mas sobretudo constituem uma forma de representação.

Sinope oficial¹⁵:

O filme cria suas imagens e sons a partir de uma história trágica: dois homens negros, moradores da maior periferia de Brasília, ficam marcados para sempre graças a uma ação criminosa de uma polícia racista e territorialista da Capital Federal. Mas esses homens não se sentem confortados em contar a história de maneira direta e jornalística. Eles querem fabular, querem outras possibilidades de narrar o passado, abrindo para um presente cheio de aventuras e ressignificações, propondo um futuro.

Marquim da Tropa e Sartana são atores sociais da região mencionada, amigos pessoais do diretor, considerando que atores e personagens coincidiam na narrativa. Vítimas de violenta invasão policial no baile *black* onde frequentavam, o Quarentão, um perdeu parte de uma perna após ser atropelado pela cavalaria e o outro ficou paraplégico ao ser alvejado por um tiro. “Branco sai, preto fica” reproduz o grito dos policiais no momento da invasão. É uma ordem que segrega e serve para pensar a territorialidade de forma reversa: brancos estão na parte interior de Brasília, pretos na parte exterior, ou, mais precisamente, fora. O terceiro personagem de destaque no longa-metragem é Dimas Cravalanças (Dilmar Durães), parte da narrativa futurista e ficcional: agente federal enviado da década de 2070 para coletar provas de violência policial contra populações negras e marginalizadas, visando levar os dados ao futuro em sua máquina do tempo e mover uma ação contra o Estado. No fim do filme, acaba esquecido no tempo-espaço após um golpe da Vanguarda Cristã no mundo de onde veio e, junto dos demais protagonistas, traça um plano de sucesso que

¹⁵ Conforme o site do 47º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, acessado em 28/10/2016, acessível em < <http://goo.gl/OLzD2v> >

tem Brasília explodida através de uma bomba feita com as vozes da periferia, lançada por uma rádio pirata.

O longa-metragem ganhou pelo menos 11 prêmios (nacional e internacionalmente) dentre os quais os de melhor filme nos festivais de Tiradentes e Brasília. O primeiro com curadoria notadamente interessada em um cinema dito “autoral”, o segundo, um festival bastante tradicional no Brasil. O filme também teve inserção em salas de cinema brasileiras, mostras internacionais e no catálogo do *Netflix*. As produções anteriores de Queirós também têm um viés crítico e se ambientam na Ceilândia, sendo: *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Fora de campo* (2009), *Dias de Greve* (2012) e *A cidade é uma só?* (2012).

CINEMATOGRAFIAS PERIFÉRICAS

Quando se trata da recepção de filmes, nem sempre há coro entre os gostos do público das salas de cinema e a crítica especializada. Pelo contrário: induzindo dos estudos de Bourdieu, são lógicas distintas de consagração. Os diversos filmes protagonizados por Xuxa Meneghel, dignatários de milhões de espectadores, foram pouco elogiados entre resenhistas. Mazzaropi, já “o maior êxito de bilheteria do Brasil”¹⁶, não era usualmente bem resenhado e tinha má impressão da crítica cinematográfica. Comédias recentes como *E aí, Comeu?* (Felipe Joffily, 2012) e *Minha Mãe é uma Peça* (André Pellenz, 2013) levaram milhões de pagantes aos cinemas sem despertar fervor nos críticos.

No Brasil muitos dos filmes que angariam premiações ou reconhecimento especializado acabam por desenvolver arrecadações modestas com o público pagante. Isso se passa, em parte, porque existem características estéticas e temáticas particularmente prezadas em festivais e simultaneamente desvalorizados no cinema comercial. O estilo hollywoodiano, ou inspirado por este, tende a priorizar uma decupagem rápida e elíptica, como é o caso da

¹⁶ Em matéria de Alberto Shatovsky, no *Jornal Última hora*, em 1978. Informação acessada em 1/10/2016, no site da *Funarte*, em publicação de Marina Gadelha, acessível em: < <https://goo.gl/xw85dC> >.

popular sequência *Tropa de Elite* de José Padilha¹⁷. Por outro lado, Ivonete Pinto (2016) indica que algumas características que perfazem o gosto de festival são os planos longos e tempos mortos. Este ritmo lento é identificável em *Branco Sai, Preto Fica*¹⁸, o qual, neste caso, acreditamos que se articula com o retrato das limitações vividas pelas personagens, forçando quem assiste a aderir aos seus tempos sincopados. Ivonete argumenta, de acordo com esta ideia, que no filme de Queirós o tempo é trabalhado com frescor e singularidade, não como “muleta” (p.72) para aderir a certo estilo ou sobreviver em determinado meio.

A autora tensiona a discussão acerca do documentário em relação a um *international style*, que potencialmente evoca as especificidades dos lugares e povos periféricos. Este estilo se refere às estéticas e expectativas dos grandes festivais de cinema e, segundo o curador Roger Koza, os diretores que o representam “são os que vemos anos após anos nas competições de festivais importantes”¹⁹, ao que cita Walter Salles. O estilo internacional expressa “afinidades eletivas” (PINTO, 2016) nas expectativas dos grandes festivais como o de Cannes e Veneza, e, a despeito das origens variadas dos filmes, constitui uma linguagem mais ou menos comum. Poder-se-ia tentar diferenciar o “estilo internacional” de um “cinema hegemônico” argumentando que o último se refere a modelos de produção com maior recorrência e visibilidade frente ao público em geral, contudo, ambos estão imbricados de perspectivas e abordagens que trazem inferências em conteúdo e forma, determinados por seus mercados específicos.

¹⁷ Hipoteticamente - restaria investigar com estudos de recepção -, o ritmo do documentário de Adirley vai de encontro às expectativas dos pagantes nas salas de cinema brasileiras. Isto pode ser verificado empiricamente observando os comentários do filme no site < *filmow.com* >. Esta rede social tem a característica de trazer exclusivamente público do Brasil. Todavia pelo menos 60% dos brasileiros estão barrados das interações digitais (MISKOLCI, 2011) e, portanto, é preciso relativizar os dados coletados exclusivamente via interações na web.

¹⁸ Também em *O Som ao Redor* (Kléber Mendonça, 2012) e *Mãe só há uma* (Anna Muylaert, 2015), filmes que se consagraram em festivais.

¹⁹ Na entrevista “Roger Koza fala sobre a crise dos grandes festivais internacionais”, publicada por Adriano Garret no site *Cinefestivals*, acessada em 30/10/2016, acessível em < <https://goo.gl/KSsvvk> >.

Há em *Branco Sai, Preto Fica* características que fogem ao estilo internacional, que remetem às trajetórias e posicionamentos do diretor. Ainda que tenha angariado financiamento federal e busca-do consagração em festivais, compreendemos, tal como Ivonete e Koza, que o filme não coaduna a uma forma hegemônica de fazer nos circuitos de grandes festivais²⁰. Não obstante, remete a culturas oriundas do lugar representado, dentre as quais a *Dança do Jumento*, as rádios piratas, a arquitetura do subúrbio, o rap, gírias²¹, em hibridizações que por vezes sugerem o escracho a expectativa hegemônica. A Ceilândia, berço e locação do filme, é periférica tanto em relação à Capital Federal quanto aos centros de realização audiovisual. A condição periférica não é apenas econômica, que porventura limite o orçamento e distribuição do filme. Também é um fator de diferenciação cultural, que lhe põe numa posição de sincretismo frente à linguagem e tradição cinematográficas. Interessa a ideia de *cinematografias periféricas* (PINTO, 2015; 2016), que, como o nome denota, não constitui um estilo unívoco, mas uma pluralidade de filmes que busca reabilitar as diferenças para o cinema, vindos de povos diversos²². As cinematografias periféricas povoam festivais internacionalmente, são tema de mostras específicas, mas não se referem a filmes que poderiam ser lidos sempre da mesma forma a partir de lugares distintos, o que seria mais recorrente no *international style*. Em todo caso, quan-

20 Na mesma fonte da nota anterior, Koza critica o *international style*: "acho que [*Branco Sai, Preto Fica*] é um filme que em outros tempos poderia ter sido selecionado para a Quinzena [dos Realizadores, em Cannes], para a seção Um Certo Olhar no Festival de Cannes, para Berlim, provavelmente nas seções Fórum ou Panorama. Poderia ter estado em Roterdã, em Locarno, inclusive na competição oficial. Algo aconteceu que esse filme não chega a quem decide as programações".

21 Seria preciso algumas páginas para esmiuçar estes aspectos como colocados no filme. O documentário resgata aspectos do universo cultural da Ceilândia, onde se ouve e dança forró, rap, *black music*. A fala das personagens é permeada de gírias regionais, às quais recorrem em toda a filmografia deste diretor e que o mesmo reproduz ao falar em festivais ou dar entrevistas. Também aparecem em seus filmes anteriores *rappers* que cantam os problemas locais, os estúdios musicais caseiros, e rimas através das quais pode-se buscar acessar sensações e vivências comunidade. Enfim, a representação da Ceilândia feita por Queirós prioriza os lugares arquitetonicamente caóticos, os espaços secos e duros de terra e concreto.

22 Complementarmente aos conceitos apresentados, "a produção não hollywoodiana pode ser nomeada de diversas formas, entre elas: cinemas periféricos, world cinema, cinema multinacional, cinemas nacionais, global, terceiro cinema, cinema marginal" (cf. PINTO, 2015, p.117), com significados distintos.

do tratando da noção de *periférico*, temos de levar em conta que se é periférico necessariamente em relação a alguma outra coisa que se supõe central. *Branco Sai, Preto Fica* o é tanto em termos globais quanto em termos nacionais, e está deslocado dos centros geográficos – seus personagens vivem uma segregação da cidade de Brasília – como dos eixos dominantes de produção fílmica.

CONCLUSÕES PRELIMINARES

Compreendemos que Adirley se encontra, como enunciário, em uma posição de hibridismo em relação à linguagem cinematográfica. Como nota Avtar Brah (1996), as identidades se constroem relacionalmente, contextualmente. Tal como Ivonete Pinto, acreditamos que o filme pode ser pensado em relação aos elementos do *international style*, conquanto não possa ser resumido a este conceito, notadas as suas diferenças de tema, origem e estilo. O documentário constitui resistência à verdade "oficial" da polícia quanto às violências sofridas pelos atores sociais. "Para os povos oprimidos, mesmo o sincretismo artístico não é um jogo, mas uma forma sublimada de dor histórica." (SHOHAT e STAM, 2006, p.81). A compreensão da novidade imbricada no que propomos como um discurso *subalterno* consiste em que este parte de um lugar de enunciação diverso mesmo dos movimentos cinematográficos prévios no Brasil que buscaram opor-se à forma de fazer hollywoodiana e ao discurso neocolonial²³. Isto é, *Branco Sai, Preto Fica* situa-se em um lugar de fala distinto da maioria dos "documentários sociais" justamente por ter sido gestado no mesmo universo dos atores sociais, em conjunto com estes. Por isso, também pode ouvi-los de maneira distinta do cinema engajado da década de 1960.

A emergência de discursos subalternos no cinema brasileiro não apenas reflete novos espaços a sujeitos/diretores, mas põe à mostra novas formas de conhecimento, novas formas de vivenciar a subalternidade, e possibilita que se gerem novas formas de subjetivação a partir das obras. Apesar de que *Branco Sai, Preto Fica*

23 Seria o caso do *cinema marginal*, do *cinema novo*, da *Caravana Farkas*, situados em diferentes momentos históricos no Brasil.

venha sendo diferenciado do que se define como um estilo internacional no cinema, vista também a novidade e possibilidade de mudança imbricada no seu surgimento, o fenômeno aponta possivelmente para a sobrevivência e manutenção do campo cinematográfico²⁴. A natureza qualitativa desta pesquisa gera dados que não podem ser generalizados à geração vindoura de filmes, vistas as recentes mudanças políticas e econômicas no Brasil que, por exemplo, causaram turbulência no Ministério da Cultura.

Por fim, não é a intenção do estudo “dar voz” às classes subalternizadas ou falar por estas, objetivos para os quais seria mais profícuo ter diretamente com as mesmas. Atentamos também para que “a celebração pura e simples do sincretismo e do hibridismo, se não for articulada com questões de hegemonias históricas, corre o risco de santificar o *fait accompli* da violência colonial” (ibid). O surgimento e relativo sucesso do documentário não representam a detecção de um novo padrão, nem o encerramento da luta por reconhecimento dos atores sociais. Não obstante, o fenômeno deste filme e outros de condição semelhante, pode estar relacionado a uma série de mudanças de representações sobre as relações sociais no Brasil fora da cinematografia, que tomavam corpo na época de sua realização e planejamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo, Editora Brasiliense. 1985.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRAH, Avtar. Difference, Diversity, Differentiation. In: **Cartographies of Diaspora: Contesting Identities**. London/New York: Routledge, 1996. Cap 5, p. 95 – 127.

²⁴ Pinto (2015b, p.1), por exemplo, nota que um dos motivos que levou o júri do 55º Festival Internacional de Cartagena, na Colômbia, a dar o prêmio de *Melhor Filme para Branco Sai, Preto Fica* foi sua originalidade “*wich means that after seeing the film people don't feel like they have seen anything like it before*”.

GÓES, Camila. Repensando a subalternidade: de Antonio Gramsci à teoria pós-colonial. In: **Revista Outubro**, nº26, julho de 2016.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (org.) **Representation: Cultural representation and cultural signifying practices**. Sage/Open University. 1997.

MACHADO, Rubens. *A grande arte*. In: **Revista Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, nº32, 1992. P.199-208.

MISKOLCI, Richard. Novas conexões: notas teórico-metodológicas para pesquisas sobre o uso de mídias digitais. In: **Cronos**. UFRN: Natal, 2011. Vol 12, n.2, p. 9-22.

PINTO, Ivonete. “As cinematografias periféricas e o *international style*”. In: **Revista Orson**. Online, 2016. Nº10, p.67-73.

_____. “As cinematografias periféricas e a Mostra de São Paulo”. In: **Revista Orson**. Online, 2015. Nº9, p.117-126.

_____. “A Brazilian Bomb in Cartagena”. In: **Fipresci – International Federation of Film Critic**, Online, 2015b. Disponível em: < goo.gl/dmYvCd >, acesso em 12/10/2016

RIBEIRO, C. E. Adirley Queirós: representação não-terceirizada da periferia. In: **Revista Orson**. Online, 2015. Nº8, p.64-80.

SAID, Edward. **Orientalismo, O Oriente Como Invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG. 2010.