

BRANCO SAI, PRETO FICA:
A MÚSICA COMO POTÊNCIA DO COMUM MULTITUDINAL

Arthur Lins¹

Resumo: No filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, a música, em sua estreita relação com as paisagens sonoras de Ceilândia, é o fio condutor que reativa memórias, reaviva experiências passadas, e prepara o terreno para uma ação subversiva por vir. Neste ensaio, pretendemos levantar algumas questões sobre a figuração do som no filme, além de refletir sobre as possibilidades políticas na constituição de um *comune* uma *multidão* que podem atravessar criativamente o cinema contemporâneo brasileiro, em suas escolhas estéticas e suas preocupações históricas.

Pensamos aqui a *multidão* a partir das formulações de Michel Hardt, como “um conjunto de singularidades” (Hardt, 2004, 1), uma potência em movimento, incomensurável em sua força produtiva, em sua capacidade de constituir um monstro revolucionário. A *multidão* se impõe e traz consigo seus processos subjetivos em mutação. Ampliar a *multidão* sem perder a sua dimensão política é tecer o comum em sua capacidade produtiva, sem esquecer as forças e fluxos que entram em relação no momento em que ele é produzido.

Caberia nos indagar como a música, em sua ampla capacidade de mover sensações e se disseminar na *multidão*, pode despertar uma força de criação capaz de subverter a lógica capitalista ao propor uma política pautada no afeto e no bem-estar comum. É no campo do imaginário e da fabulação, das maquinações simbólicas de um contrapoder emergente, que *Branco Sai, Preto Fica* age como filme-militante e subversivo.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Ficção Científica; Comum; Multidão.

Contacto: arthurlins01@gmail.com

Do You Know What Time It Is? de Kool Moe Dee²

O DJ Marquim assume seu posto de comando. Sozinho em sua estação de rádio subterrânea é o primeiro a chegar no filme-baile *Branco Sai, Preto Fica*, invenção cinematográfica dos artistas periféricos da Ceilândia (DF), cidade-satélite de Brasília. Em sua cadeira de rodas desce lentamente por uma traquitana de ferro adaptada a uma escada comum. O espaço é pouco iluminado e o mau acabamento das paredes sugere uma ocupação, um bunker improvisado.

¹Professor de Montagem no curso de cinema da UFPB. Mestre em Letras/UFPB com pesquisa sobre narratologia audiovisual e processos de adaptação. Doutorando no PPGCINE/UFF com pesquisa voltada para o cinema contemporâneo brasileiro em diálogo com o gênero de ficção científica.

² Todos os subtítulos do ensaio fazem referência às músicas que integram a trilha sonora do filme.

Marquim se aproxima de um equipamento indecifrável. Munido com algumas ferramentas aciona um tubo metálico que parece um gerador ou uma fonte de energia. Os sons produzidos pelo equipamento reforçam o *estranhamento cognitivo* provocado pelo objeto, o primeiro *Novum*³ do filme. Em contraste, vemos em *close* um equipamento sonoro de fácil reconhecimento: um toca-discos. Esse paralelismo entre os equipamentos evoca o entrelaçamento entre o documentário (real) e a ficção-científica (fabulação), que irá permear todo o filme. Marquim toca o vinil e assume o seu lugar de DJ e narrador oral ao relatar a sua experiência no Baile Black no Quarentão em 5 de março de 1986.

“(...) Domingo. 7 horas da noite. Já tô com meu pisante, minha bêca. Tô em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia. Ah! Vou passar aqui na casa do Carnê. (palmas) E aí Carnê? Beleza? E aí, vai pro baile? (...) Já tô em frente a feira. Pow, que louco. Já dá pra ouvir as pancada daqui, oiá os grave. O Gilvã tá botando pra quebrar. Pow. Tá inframado velho, caramba meu irmão, tá louco!! inframado... inframado! Tá lotado a bilheteria. Vou ver se eu vejo alguém pra comprar o ingresso pra mim. Tô nem aí, vou furar fila. É... E... *o baile vai ser louco aqui no quarentão/os muleque tão de quina me esperando ali irmão/A bagaceira vai ser louca/ e o bicho vai pegar/com certeza mestre biba deve estar por lá (...)*”

Em seu ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin tece algumas observações sobre a arte de narrar, em contraponto ao excesso de informação que inunda a modernidade. Em sua primeira observação ele ressalta que as melhores narrativas escritas são aquelas que se assemelham as narrativas orais, em seu poder de evocar experiências a partir de relatos descritivos. “Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (Benjamin 1994, 203). Marquim, o narrador/ator que relata a sua experiência, nos insere diretamente na ação narrada através de recursos descritivos, pouco interessado em oferecer explicações sobre Ceilândia, o baile, seus amigos ou

³*Novum* e *estranhamento cognitivo* são dois conceitos trabalhados por Darko Suvin para designar a narrativa de Ficção Científica, onde o *Novum* seria aquilo que irrompe na narrativa e sugere algo novo ou desconhecido do universo empírico do autor/leitor e o *estranhamento cognitivo* o efeito provocado em decorrência desse aparecimento (Suvin 1979, 419).

qualquer outra informação que não seja a sua imediata relação com o que está acontecendo. Benjamin distingue:

“A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.” (Benjamin 1994, 204).

Se o relato oral é um procedimento convencional, nos documentários nem sempre ele alcança um valor de narrativa, o que enfraquece a experiência sensível narrada em detrimento à imediatez e ao excesso que configura o fluxo de informação na contemporaneidade. O uso da música e o relato oral narrado e interpretado pelos tons e variações da voz do DJ Marquim transportam o espectador para o acontecimento que irá detonar toda a ação narrativa do filme. De certa forma a voz antecipa conceitualmente a máquina do tempo que será materializada na sequência seguinte, servindo como o primeiro condutor temporal a evocar o passado que se desenvolve no presente e reivindica o seu lugar na história.

Charlie, de Whisky David

Na máquina do tempo que chega do ano 2073 está o detetive Dimas Cravalaça. A sua missão: “achar o paradeiro de Sartana, a chave para incriminar o Estado brasileiro por crimes praticados contra a população periférica” e recolher provas que possam ser utilizadas no processo 095000666/2070. A morosidade dos processos burocráticos e a ineficiência do governo em atribuir aos responsáveis os seus crimes cometidos aparece aqui como uma crítica irônica ao funcionamento do poder institucional.⁴ E a fabulação futurista da ficção científica terceiro mundista é a engrenagem por onde o real deve se infiltrar e fazer do filme uma prova que possa ser usada contra o Estado brasileiro ao afirmar a ação criminosa da polícia no corpo e no testemunho dos personagens.

Algumas cenas convocam os espectadores a uma leitura *documentarizante* (Odin 2012) ao longo do filme, criando uma tensão que se estabelece na fronteira entre a

⁴ Fazendo eco a sátira política e delírio de ficção científica distópica *Brazil* (Terry Giliam, 1985).

ficção e o documentário. O relato inicial de Marquim será retomado e ampliado através de procedimentos reconhecíveis do gênero documental, como a *voz over*, as fotografias filmadas, e, finalmente, o depoimento para a câmera, em uma das cenas mais diretas na passagem da ficção para o documentário, impondo uma frontalidade entre os personagens/atores e o engajamento espectral em sua missão de recolher os vestígios do real. Na cena, o jogo ficcional é suspenso por alguns instantes para que a imagem possa se impôr em toda sua vontade de se constituir enquanto prova, documento e testemunho que possa acolher as memórias e mover uma reparação histórica ao recolocar em cena as vítimas do Estado. Como observa Cláudia Mesquita em seu artigo sobre o filme:

“(...) são rastros documentais, corpos mutilados, traumas reais e testemunhos de sobreviventes que estão na origem da ficção. (...) Aqui, a ficção científica é, paradoxalmente, espaço de elaboração “documentária”: o enlace entre rememoração do passado e especulação do futuro assume no filme inúmeros arranjos.” (Mesquita 2017, 96).

Nessa ambivalência, ao descortinar a gravidade do real *documentarizante*, nos questionamos como é possível, e principalmente desejável, a dobra da ficção científica, trazendo consigo seus efeitos espetaculares e ilusionistas.

Just Give the D.J. a Break, de Dynamix II

Sartana é a invenção de Shokito. Mutilado pela ação policial, precisa recriar o seu corpo com os restos deixados nas ruínas e sucatas de Ceilândia. Inventa em si um proto-ciborgue capaz de armazenar memórias que podem incriminar o Estado Brasileiro e carregar sistemas que possam eclodir a ação subversiva por vir. Personagem misterioso, distanciado, sempre recolhendo peças, captando imagens, inventando traquitanas. Diferente de Marquim, que encontra na estação de rádio um meio de comunicação e expressão do sensível, Sartana está sempre procurando, se preparando, aperfeiçoando o seu corpo, numa vigília constante de cima de sua sacada-mirante, onde também capta a atmosfera sonora de seu entorno, do trânsito nos viadutos, do sinal de alerta sempre a ponto de disparar.

Sartana também estava no baile do Quarentão. E no filme é o único que frequenta um outro baile, no tempo presente da narrativa. Agora já não dança na pista, seu corpo se movimenta timidante, ainda deslocado, mantendo uma postura distante, nas margens. Na pista, um grupo de pessoas dança um passinho sincronizado. O novo DJ toca uma música dance eletrônica dos anos 90. O corpo, a dança e as músicas se reinventam.

É no percurso e nas invenções da música eletrônica que encontramos um elo entre o corpo reprocessado de Sartana, a história do ‘futuro do Brasil’ repensada pelas margens da Ceilândia e a ficção científica estilhaçada em seu encontro com a emergência do real em *Branco Sai, Preto Fica*. Mais do que uma bricolagem ou uma reapropriação da história e da tecnologia, o que se evidencia no filme é um curto-circuito, uma dobra no circuito, um *circuit bending*, como sugere Alfredo Suppia:

“*Circuit bending* corresponde à prática de modificar peças eletrônicas, eventualmente brinquedos, para criar outros itens, geralmente instrumentos musicais. O termo nasceu no contexto da arte sonora, da criação de novos instrumentos musicais, sobretudo eletrônicos” (Suppia 2017, 2).

Acreditamos que nesse *circuit bending* proposto no filme reside o potencial de invenção cinematográfica, que faz de *Branco Sai, Preto Fica* um objeto não-identificável no cinema brasileiro contemporâneo. Em seu elo com o passado propõe uma ponte direta com outros circuitos históricos (cinema marginal no Brasil, gênero da ficção científica no mundo); em seu elo com o presente colapsa a predominância do realismo/naturalismo, que, por sua vez, está sempre em vias de revelar uma condição sócio-cultural já codificada pelos meios de comunicação hegemônicos; e em seu elo com o futuro gesta um cinema que possa se transformar ao ativar e expandir os seus circuitos com outras artes, outros discursos, outras práticas, um cinema *essencialmente* impuro, como já desejava Bazin (1991), um cinema que para abrir-se ao sem-limites deve ir de encontro as suas possibilidades materiais, o cinema possível, como reivindicava Rogério Sganzerla (2001).

Nesse tempo de gestação há sempre um paradoxo. O alarme de Sartana sempre está a ponto de disparar para que o plano possa ser posto em ação, mas em outra via, a bateria pode acabar a qualquer momento e as máquinas e traquitanas perderem as suas

funcionalidades em meio à desarticulação e à precarização da vida. Esse é o fio da navalha por onde se equilibra o filme seguinte de Adirley Queirós, *Era uma vez Brasília* (2017).

Só vou gostar de quem gosta de mim, de Roberto Carlos

Dimas Cravalança fuma um cigarro em cima da máquina do tempo enguiçada, que se encontra num terreno baldio transformado em campo de futebol. É uma pausa em seu trabalho de consertar a máquina para concluir a sua missão. Cantarola Roberto Carlos despreocupadamente. O terreno está vazio e nas ruas há pouco movimento de carros. Ceilândia está ‘pausada’.

“Trabalhando a duração nesses espaços bricolados, a construção fílmica do tempo faz pensar na temporalidade melancólica: um tempo descentrado, que não ‘se escoar’ bem, não se dirige ‘de um passado para uma finalidade’, nas formulações de Julia Kristeva em *Sol Negro*. É como se toda a Ceilândia estivesse ‘pausada’ (para que algo seja elaborado e gestado)” (Mesquita 2017, 97).

A rarefação do tempo narrativo proposto no filme sugere uma suspensão da ação como uma abertura para que outras experiências sensíveis possam emergir. Antes que a ação exploda é preciso vivenciar o tempo lento da espera, o tempo da deriva e da gestação. É preciso sentir o tempo em sua espessura, nos planos fixos em que o espectador acompanha a difícil locomoção de Marquim em sua cadeira de rodas; nas cenas em que Sartana, em silêncio, desenha as paisagens e os personagens, redesenhando o próprio filme.

Dimas (Dilmar Duraes) cantarola Roberto Carlos no terreno baldio, onde dez anos antes Dilmar atuava como um operário em greve que jogava futebol com seus colegas grevistas.⁵ Naquela cena, onde os homens temporariamente sem trabalho tornavam-se crianças e se divertiam ao redor da bola e do vinho, o tempo da greve possibilitava a redescoberta do tempo como algo vivo, uma fissura para que os sonhos e os prazeres fugazes da vida pudessem irromper entre as tensas reuniões de articulação e planejamento da greve.

⁵ *Dias de greve* (2009), curta-metragem de ficção de Adirley Queirós.

Deleuze, ao refletir sobre a imagem-ação, propõe o esquema que configura o elo sensório-motor como uma situação que será modificada por uma ação por vir. Nos explica que “a organização do filme, a representação orgânica, não é um círculo, mas uma espiral em que a situação de chegada difere da situação de partida” (Deleuze 1983, 168). Ora, o que modifica a situação é a ação esperada do personagem, que reage à situação geral englobante. O personagem seria uma espécie de esponja, que se deixa impregnar da situação, para só depois reagir e modificar o seu meio.

Dimas, Marquim e Sartana (mas não apenas eles), são as peças potenciais que precisam se impregnar das situações vivenciadas para que possam explodir em uma ação conjunta ao se reconciliar com a sua comunidade em seu tempo presente. O ato final de *Branco Sai, Preto Fica* é o derradeiro golpe da fabulação sobre o real e das possibilidades da ficção diante da impotência de agir. Mas não há espaço para o espetáculo do heroísmo e da catarse redentora, como nos lembra Dimas, por trás dos ferros retorcidos, atirando contra o extra-campo e finalmente acertando a câmera-espectador em sua passividade diante da tragédia que se impregna lentamente nos personagens.

Dança do Jumento, da Família Show

Mas como é possível, para um filme com tantos personagens solitários e melancólicos, se abrir a uma multidão?

É na fabricação da bomba que a multidão é convocada a agir como manifestação sonora, como uma polifonia a constituir uma frequência tão potente a ponto de eclodir a ordem centralizadora do Estado-Império. Pensamos aqui a multidão a partir das formulações de Michel Hardt, como “um conjunto de singularidades” (Hardt 2004, 1), uma potência em movimento, incomensurável em sua força produtiva, em sua capacidade de constituir um monstro revolucionário. A multidão se impõe e traz consigo seus processos subjetivos em mutação.

É algo desse processo que Marquim e Jamaika desejam captar ao recolher os sons na feira e nas ruas de Ceilândia. E nesse percurso se deparam com a Família Show, a produzir o seu forró de *plástico* na garagem de uma casa. O forró será mixado com o rap, com a música brega, com outros gêneros musicais híbridos em consonância com a própria carne da multidão à espera de um corpo. Ampliar a multidão sem perder a sua dimensão política é tecer o comum em sua capacidade produtiva, sem esquecer as forças e fluxos que entram em relação no momento em que ele é produzido.

Na gestação revolucionária proposta pelo filme não são os discursos de ordem política ou a força retórica da linguagem verbal que terá efeito na produção biopolítica da vida. É ao tornar-se maquinal que a multidão pode agir ao reconfigurar a engenharia maquinaocêntrica que rege o funcionamento do capitalismo contemporâneo. A bomba-máquina de produzir sons mixados recolhidos nos espaços periféricos será a aposta narrativa da multidão que ganha corpo e ataca o Império em seus fluxos a-significantes. A dimensão política do filme não passaria pela discursividade da linguagem, predominância do logos, da razão, mas sim por fluxos que agem diretamente nas modulações dos processos subjetivos. Nesse sentido, o filme como obra pode ser visto como o processo de uma subjetividade pertencente à multidão que através do trabalho em cooperação se reapropria dos meios de produção que lhe produziu e produz um novo comum a ser partilhado.

Caberia nos indagar como a música, em sua ampla capacidade de mover sensações e se disseminar na multidão, pode despertar uma força de criação capaz de subverter a lógica capitalista ao propôr uma política pautada no afeto e no bem-estar comum.

Ao mixar a dança do jumento com os sons da rua, com o *rap* e a música eletrônica, *Branco Sai, Preto Fica* não se furta ao debate, ao contrário, abraça a complexidade política e estética que configura a periferia em sua força criadora, longe de qualquer elitismo que rejeita a cultura de *massas* como pertencente à lógica da indústria cultural. Não há crença em um projeto de vanguarda que possa resistir heroicamente ao sistema capitalista. Os novos fluxos maquinaocêntricos propõem outros modelos de resistência a ser tecidos e criados nas relações entre os sujeitos e as máquinas em simbiose e agindo dentro do mesmo sistema.

Marquim pede a colaboração de Jamaika, mas em troca precisa negociar passaportes que lhe garantam a entrada em Brasília (correlato ficcional ao Império, ou a ordem centralizadora). Antes de discutir quais os sons possíveis e desejáveis a serem mixados, a conversa gira em torno da capacidade técnica dos equipamentos em produzir sons de boa qualidade. Para funcionar em seu potencial explosivo, a substância sonora precisa levar em conta a composição musical na qual ela se insere. É nesse caleidoscópio onde emerge a nova figura do militante em acordo com a multidão possível de provocar rupturas no Estado-Império.

“Eis a grande novidade da militância atual: ela repete as virtudes da ação insurrecional de duzentos anos de experiência

subversiva, mas ao mesmo tempo está ligada a um novo mundo, um mundo que não conhece lado de fora. Ela só conhece o lado de dentro, uma participação vital e inevitável no conjunto das estruturas sociais, sem possibilidade de transcendê-las. Esse lado de dentro é a cooperação produtiva da intelectualidade das massas e das redes afetivas, a produtividade da biopolítica pós-moderna. Essa militância faz da resistência um contrapoder e da rebelião um projeto de amor.” (Hardt 2001, 437)

É no campo do imaginário e da fabulação, das maquinações simbólicas de um contrapoder emergente, que *Branco Sai, Preto Fica* age como filme-militante e subversivo.

Bomba Explode na Cabeça, de MC Dodô

Antes de a bomba sonora ser acionada, há uma cena onde Marquim queima os seus vinhos e um sofá num terreno baldio. Algo tem que morrer para que o novo surja, talvez a nostalgia de um passado cheio de promessas, talvez as imagens que carregam consigo a lembrança de um tempo perdido. É mais no plano de uma ação capaz de provocar um acontecimento, ainda que precário, ainda que um gesto incipiente, que o filme adere ao clímax narrativo com a explosão da bomba a destruir o plano piloto, transformando-se em um filme catástrofe, um *blockbuster* sem espetáculo, sem efeitos especiais.

Recolocar a história em pauta é trabalhar a partir do ponto de vista dos vencidos, trazer à tona os escombros soterrados pelos monumentos erguidos em nome dos vencedores. Se há uma catarse possível onde o plano dos vencidos pode interromper a lógica centralizadora que impede a própria vida, há também um reconhecimento de um tempo não reconciliado, uma espécie de espanto, onde vemos Dimas perdido em meio aos ferros retorcidos que lhe servem de moldura no último plano do filme.

Aqui, no campo da fabulação, é possível tecer os fios que conectam a experiência traumática que mutila os corpos dos pobres e negros através da ação repressora de um Estado violento e racista, até ao poder de invenção capaz de gestar planos revolucionários e gerir as narrativas que lhes devolvam o poder da ação mobilizadora. Escapando das narrativas que reservam aos pobres os papéis de vítimas em suas clausuras imobilizadoras, o filme se conclui em uma afirmação da força

criativa possível de desenhar mundos (os desenhos de Sartana) e implodir aquilo que lhes impede de agir.

BIBLIOGRAFIA

- Bazin, André. 1991. *Por um cinema impuro*. Em *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1994. *O narrador*. Em *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas, Volume I*, São Paulo: Editora Brasiliense.
- Bentes, Ivana. 2015. *Mídia-Multidão: Estéticas da comunicação e biopolíticas*. Rio de Janeiro: Mauad Editora.
- Deleuze, Gilles. 1983. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Hardt, Michael; Negri, Antonio. 2014. *Império*. Rio de Janeiro: Record.
- Lazzarato, Maurizio. 2014. *Signos, Máquinas, Subjetividades*. São Paulo: Edição Sesc n-1.
- Mesquita, Claudia. 2017. *O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em 'Branco Sai, Preto Fica'*. Em Almeida, Rodrigo, Moura, Luís Fernando. Catálogo da Mostra Brasil Distópico realizado na Caixa Cultural. Rio de Janeiro.
- Negri, Antonio. 2004. *Para uma definição ontológica da multidão*. Lugar Comum, Nº 19-20, 15-26.
- Odin, Roger. 2012. *Filme documentário, leitura documentarizante*, de Roger Odin. Revista Significação, Nº 37.
- Sganzerla, Rogério. 2001. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Suppia, Alfredo. 2017. *Acesso negado: circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi em Branco Sai, Preto Fica*. Revista Famecos, V. 24, Nº 1.
- Suvin, Darko. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven: Yale University Press.