

"BRANCO SAI, PRETO FICA": A CRISE DA FIGURA DO MEDIADOR HUMANO

SOBRE O FILME *BRANCO SAI, PRETO FICA*, DE ADIRLEY QUEIRÓS

<http://dx.doi.org/10.25091/S01013300201500030012>

LUIS FELIPE KOJIMA HIRANO

A imagem do ciborgue pode sugerir uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos e nossos instrumentos para nós mesmas.

Donna Haraway, *Manifesto ciborgue*, 1991

"Branco sai, preto fica" foi o grito de ordem de um policial no massacre do baile do Quarentão, realizado no centro de Ceilândia, Distrito Federal, no dia 5 de março de 1986. Título do filme de Adirley Queirós (2015), a frase não apenas serve de mote para narrar a história daquela noite fatídica — origem da deficiência que, a partir de então, passa a marcar a vida de dois de seus três personagens principais — como também opera uma inversão, colocando no centro da trama esses protagonistas negros, moradores da cidade-satélite de Brasília. Além disso, *Branco sai...* borra os limites dos gêneros documentário, ficção e ficção científica, mesclando depoimentos pessoais sobre aquele episódio com o imaginário dos próprios protagonistas, transformados em personagens saídos de um futuro distante que, ao mesmo tempo, é próximo demais — síntese da veracidade árida da segregação urbana no Planalto Central.

Subverter os limites do documentário e da ficção não é algo novo. Por meio de filmes como *Eu, um negro* (1958) e *Jaguar* (1967), Jean Rouch criou a etnoficção. Assim como ele, realizadores do chamado Cinema Marginal ou Cinema de Invenção flertaram com esses gêneros, em produções como *Nem tudo é verdade* (1986), de Rogério Sganzerla. Entretanto, *Branco sai...* introduz uma novidade, diferindo tanto das etnoficções de Jean Rouch e de *Nem tudo é verdade* quanto dos filmes que buscaram retratar a periferia no cinema brasileiro dos anos 1960, 1970 e 2000. O filme de Adirley Queirós prescinde de qualquer

figura mediadora. Recusando o uso desse recurso, passa ao largo seja do antropólogo-cineasta, seja do realizador que, através de seus meios etnográficos e/ou filmicos, busca traduzir e decodificar a experiência da margem para o centro. Mais do que isso, *Branco sai...* inova ao mostrar a periferia também como um espaço da ficção científica — e não apenas como o lugar do realismo social.

O fio condutor do filme é a missão de Dimas Cravalaças, que retorna do ano 2070 ao passado — algo em torno do primeiro decênio do século XXI —, para procurar o paradeiro de Sartana, figura capaz de fornecer evidências dos “crimes cometidos pelo Estado brasileiro contra as populações negras e periféricas”.¹ A trama se estrutura numa montagem paralela, entre a espionagem de Dimas e o cotidiano solitário de Marquim e Sartana, vitimados na invasão da tropa de choque ao baile do Quarentão. O primeiro é um DJ em cadeira de rodas que, no comando de uma estação de rádio clandestina, executa em tom saudosos as canções dos bailes black da década de 1980. O segundo utiliza uma prótese moderna na perna esquerda, dividindo seus dias entre o concerto de próteses encontradas no ferro-velho e os desenhos e fotos que faz da cidade.

Isolados de qualquer interação, no cotidiano repetitivo e tedioso que pulsa na cadência de um ritmo lento, puxado pelo elevador improvisado que transporta Marquim e sua cadeira de rodas de fora para dentro de casa e vice-versa, os três têm destino incerto até a metade do filme. Em dado momento, Dimas encontra a casa de Sartana — o que, na trama, ocorre sem vetor aparente, apenas por pressão das autoridades do futuro. Na mesma noite, Marquim inicia seu plano de explodir Brasília com uma bomba sonora. A partir desse momento, as histórias paralelas dos três se entrelaçam e novos personagens entram em cena. Acontece aí a primeira interação olho no olho entre Marquim e um quarto personagem, Jamaika, que, em troca de passaportes para entrar em Brasília, vai ajudá-lo a gravar músicas de Ceilândia para irradiar no Plano Piloto. Com Jamaika, Marquim então grava o forró “Dança do jumento”, de autoria da Banda Família Show; um rap de Dino Black; e sons das ruas de Ceilândia. Enquanto isso, Sartana destrava uma senha que lhe permite conquistar o domínio sobre sua perna biônica e, assim, passa a ajudar Marquim em seu projeto. Após ter encontrado as provas do crime, Dimas Cravalaças precisa impedir a concretização do plano de Marquim — caso contrário, ele não conseguirá voltar para o futuro. Sem sucesso, Dimas vê, do interior de sua nave, o Congresso Nacional e a Torre de TV Digital, entre outros símbolos de Brasília, se despedaçarem no ar, ao som de “Bomba explode”, de MC Dodô, o que se intercala com o som de uma sirene e com os gritos de certas pessoas brancas, de olhos claros.

As sequências finais são desconcertantes. A saída encontrada pelos personagens é uma resposta à segregação, escancarando a falibilidade

[1] Frase proferida pela personagem de Gleide Firmino, que explica a Dimas Cravalaças sua missão.

[2] Vieira, João Luiz. "Introdução à paródia no cinema brasileiro". *Filme Cultura*, n. 41 e 42, p. 22-29, maio 1983; Stam, Robert. *Multiculturalismo tropical*. São Paulo: Edusp, 2008.

dos pretensos projetos de integração entre centro e periferia. Descartando o uso de efeitos especiais convencionais nas cenas de explosões, que agora são substituídos por desenhos feitos a lápis no papel e por flashes de luz incandescente, no ritmo da batida do funk, o epílogo adquire um tom simultaneamente assustador e irônico. Tal ironia, no entanto, pouco tem a ver com a verve paródica do cinema brasileiro dos anos 1950 e 1970.² O uso das estruturas simples — como, por exemplo, um contêiner que faz as vezes de nave do tempo — expressa a possibilidade de reviver capacidades lúdicas do cinema através da tecnologia disponível no contexto periférico e do orçamento de baixo custo — a invenção a partir daquilo que se encontra à mão; o descarte, o ferro-velho, o lápis e o papel, alçados a um lugar transformador. Assim, o filme inverte a imagem produzida pelas ficções científicas, em que num futuro distante os destroços de tecnologia obsoleta são reaproveitados na produção de novas tecnologias. Em *Branco sai...*, é no presente que isso acontece. Ao lançar mão de desenhos para o desenlace do filme, reforça-se a ideia de que essa história acontece na imaginação de Sartana, ao mesmo tempo personagem e testemunha do massacre, que, em sua primeira ilustração, vai dando forma à figura de Dimas, descendo do contêiner. Seus traços, por sinal, compõem os créditos finais do filme.

Vale a pena comparar *Branco sai...* com outros filmes que subverteram as fronteiras entre documentário e ficção, para aquilatar melhor a novidade da produção de Adirley Queirós. Se é certo que não existe uma única definição de documentário, pois ela esbarra na própria discussão filosófica sobre o que vem a ser a realidade, é possível encontrar, no entanto, meios e convenções através dos quais os próprios realizadores sinalizam a distinção entre os gêneros.³ Uma via possível de comparação é o uso da voz *over*, que historicamente tem sido utilizada de maneira diferente, tanto no cinema documental quanto na ficção. De modo geral, no documentário, tal recurso surge como um comentário de autoridade, por vezes do próprio realizador, para direcionar os significados das imagens, ao passo que na ficção tal recurso tende a ser empregado em flashbacks ou num monólogo interior.⁴ Mas, obviamente, essas diferenças são mais tendências do que marcadores estanques desses gêneros. Como veremos, é no uso híbrido das vozes, combinado a outros recursos, que esses filmes borram fronteiras entre documentário e ficção.

Em *Eu, um negro e Jaguar*, por exemplo, Jean Rouch utiliza a voz *over* tanto como uma forma de introduzir o comentário de autoridade sobre a situação social de seus interlocutores quanto como um espaço para que eles possam recriar uma história imaginária por sobre as imagens captadas. No caso de *Nem tudo é verdade*, há múltiplas vozes, e tanto a voz *over* de autoridade quanto o monólogo interior são utilizados

[3] Ver, nesse sentido, Nichols, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991; Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

[4] Sigo a definição de Mulvey: "No monólogo interior, a voz e o corpo são representados simultaneamente, mas a voz, longe de ser uma extensão deste corpo, manifesta seu alinhamento interior. A voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: a 'vida interior' do personagem" (p. 466). Mulvey, L. "Prazer visual e cinema narrativo". In: Xavier, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

de forma irônica, numa tonalidade por vezes jocosa, recobrando com uma camada de sentido menos objetiva os documentos de arquivo e os depoimentos daqueles que vivenciaram as desventuras de Orson Welles no Brasil, durante a Política de Boa Vizinhança.⁵

Em *Branco sai...*, a voz *over* aparece como um monólogo interior, não para acessar a subjetividade de um personagem imaginário, mas para expressar o massacre do Quarentão a partir de recordações de Marquim e Shokito (que, no filme, é o personagem Sartana) sobre tal episódio. Tais recordações também invadem, de forma diegética, a parcela do filme que é trabalhada como ficção científica, quando Marquim está no comando do microfone da rádio. Se em *Nem tudo é verdade* o percurso de Orson Welles no Brasil fornece o começo, o meio e o fim do filme, em *Branco sai...* o massacre e suas consequências são os pontos de partida para as fabulações de Marquim e Sartana. Em *Branco sai*, nesse sentido, a ficção assenta-se no enredo, mais do que no uso da voz *over*, ao passo que em *Nem tudo é verdade* é a voz *over* que possibilita certo distanciamento com relação às fontes históricas.⁶

Outra maneira de incorporar dados formais da ficção no documentário é a combinação de elementos filmicos, como o som do *bang bang* sobreposto à imagem de um cartaz de faroeste, em *Eu, um negro*, e os estampidos de armas espaciais, em *Branco sai...* Na primeira produção, tal recriação revela a forte presença do imaginário hollywoodiano, abrindo espaço para a criação do personagem de Edouard G. Robinson — referência ao ator estadunidense homônimo —, na narrativa do interlocutor de Rouch, Oumarou Ganda. Robinson é, simultaneamente, um imigrante da Nigéria à procura de expedientes diários em Abdjan e um fabulado lutador de boxe. Resultado semelhante ocorre em *Branco sai...*, em que os testemunhos de Marquim e Sartana são invadidos pela referência visual a filmes como *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott. Mas se, para Rouch, a ficção era uma forma de acessar o imaginário de seus interlocutores e subverter fronteiras entre gêneros cinematográficos, no caso de *Branco sai...*, a fabulação a partir das memórias de Marquim e Shokito permite narrar uma experiência trágica na vida de ambos, sem repisar o *topos* da vitimização, recorrente quando se trata desses temas.

O documentário também é definido por meio de sua produção, pois sua forma final depende muito do diálogo que estabelece com as pessoas filmadas, ou dos arquivos e testemunhos históricos encontrados. Diferentemente do que ocorria com Jean Rouch e com os principais diretores brasileiros que lidaram com o tema da periferia,⁷ Adirley Queirós é autóctone do lugar que filma, a Ceilândia, frequentava os bailes do Quarentão com Marquim e Shokito e é amigo íntimo dos atores/personagens que introduz. A relação de proximidade entre Adirley e seus amigos, que não tem como ponto

[5] Benamou, Catherine L. *It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey*. Los Angeles: University of California Press, 2007; Stam, Robert. *Multiculturalismo tropical*. São Paulo: Edusp, 2008; Hirano, Luis Felipe Kojima. *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo*. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

[6] Outro elemento que possibilita dotar o documentário de uma dimensão ficcional é a reencenação exagerada dos fatos, por meio de atores profissionais

[7] Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Carlos Diegues, Fernando Meirelles e José Padilha, entre outros, eram/são provenientes de classes médias e altas. Ver, a respeito, Ramos, Fernão; Miranda, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 1997. Faço uma breve discussão na minha tese, Hirano, Luis Felipe Kojima. *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo*. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

[8] Depoimento de Shokito: “Então, foi um outro choque quando eu sai do hospital [...], tive esse choque com a realidade, um choque com as ruas, onde a gente dançava sabe? [...] a gente fic va muito na esquina da escola, sentado numa manilha, sabe? Que a gente conversava, bolava uns passinhos que a gente tinha [...]” (grifos nossos).

[9] Sobre o tema dos coletivos de produção audiovisual, ver Aderaldo, Guilherme André. *Reinventando a “cidade”: disputas simbólicas em torno da produção e exibição audiovisual de “coletivos culturais” em São Paulo*. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

[10] Sobre Jean Rouch, ver Sztutman, Renato. “Jean Rouch e o cinema como subversão de fronteiras”. *Sexta Feira*, São Paulo, v. 1, n. 1, 1997; Grimshaw, Anna. *The Ethnographer’s Eye*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; Sztutman, Renato. “Jean Rouch, um antropólogo-cineasta”. In: Novaes, Sylvia Caiuby; Sztutman, Renato; Hikiji, Rose Satiko et al. (Org.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp, 2004; Hikiji, Rose Satiko Gitrana. “Rouch compartilhado: premonições e provocação para uma antropologia contemporânea”. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 14, n. 32, p. 113-122, jan.-jun. 2013.

[11] Clifford, James. “Sobre a autoidade etnográfica”. In: _____. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 17-62; Caldeira, Teresa. “A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia”. *Novos Estudos — Cebrap*, São Paulo, n. 21, 1988.

[12] Uso em sentido lato a definição de mediador de Gilberto Velho: “A possibilidade de lidar com vários códigos e viver diferentes papéis sociais, num processo de metamorfose, dá a indivíduos específico a condição de mediadores, quando implementam de modo sistemático essas práticas. O maior e o menor sucesso de seus desempenhos lhes dará os limites e o âmbito de atuação como mediadores”. Velho, Gilberto; Kuschnir, Karina (Org.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 25.

de partida uma alteridade ou teoria da vanguarda, inscreve-se na própria forma filmica de *Branco sai...*

Em *Jaguar e Eu, um negro*, é a voz *over* de Jean Rouch que introduz o cenário do filme e os personagens — mediando nossa apreciação —, ainda que nas cenas seguintes estes assumam a dianteira do microfone, direcionando os sentidos das imagens ali encadeadas. Já em *Branco sai...*, a presença de Queirós é mínima. Fora seu papel como montador e entrevistador invisível, para quem Marquim e Shokito rememoram o massacre do Quarentão, não há lugar para sua voz *over* de “representante” da periferia para o centro. Mais do que isso, sua presença como entrevistador fora do quadro resvala em proximidade no único testemunho que o inclui — o momento em que Shokito deixa escapar, na narrativa de suas lembranças, a expressão “a gente”.⁸

Não se busca aqui, por meio da comparação, hierarquizar as produções ou impor uma gradação em torno da legitimidade de ser porta-voz da periferia, mas sinalizar, a partir das diferenças entre cada abordagem, as transformações nas condições históricas e epistemológicas de produção desses filmes, internalizadas na estrutura narrativa de cada um. Cedo a uma breve digressão histórica, com o intuito de respaldar melhor o argumento.

A produção de Rouch remonta ao processo de independência e modernização das colônias africanas, e, nesse sentido, tanto *Eu, um negro* quanto *Jaguar* abordam os temas da migração e dos empregos precários realizados por jovens recém-saídos de suas comunidades. Um ponto a destacar são as limitações impostas, naquela época, pelos aparatos técnicos de captação simultânea de imagem e de som: nada comparável ao momento atual, em que os meios para produzir filmes estão muito mais disseminados — inclusive nas periferias, onde é notável a formação de diversos coletivos de vídeo.⁹ Ainda assim, a opção de correalizar filmes etnográficos entre Jean Rouch e seus interlocutores abriu possibilidades de pôr em prática uma antropologia compartilhada, caracterizada pela partilha de resultados de pesquisa entre pesquisador e “nativos” através do cinema, questionando o *modus operandi* das teses inteiramente elaboradas junto aos pares acadêmicos.¹⁰ Antes mesmo que a autoridade etnográfica fosse colocada em xeque pela antropologia,¹¹ o projeto de Jean Rouch exprimia uma crença na possibilidade de uma relação dialógica entre metrópole, colônias e ex-colônias. Essa crença inexistia em *Branco sai...*

De forma semelhante, a aposta na mediação estava presente no cinema brasileiro da mesma época — lembre-se de que *Eu, um negro* é lançado um ano depois de *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, ao passo que *Jaguar* é do mesmo ano de *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Ainda que ambos os filmes brasileiros critiquem a figura do mediador¹² — nesse caso, o intelectual —, esta é,

grosso modo, uma autocrítica, direcionada a seus pares. Com o Cinema Marginal de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, um pouco posterior, a figura do mediador é ironizada e rechaçada. Esse intento de oferecer uma resposta para o fracasso da utopia brasileira,¹³ contudo, também retorna ao próprio grupo social. Marginal, aqui, não é termo autoatribuído, nem tampouco exprime a voz da periferia das cidades brasileiras; é, sim, expressão de um subdesenvolvimento do país frente ao Primeiro Mundo.¹⁴

No assim chamado Cinema da Retomada — ainda que muitos filmes partilhem as crises dos valores modernos, ressaltando o pragmatismo da era neoliberal¹⁵ —, a figura do mediador está fundamentalmente presente. Em *Cidade de Deus*, por exemplo, Buscapé, narrador do filme e alterego de Paulo Lins, é a figura mediadora que ascendeu socialmente e traduz sua experiência em meio à guerra do tráfico para as plateias de cinema. Nas palavras de Ismail Xavier, Buscapé “age como o informante do antropólogo, para quem traduz os códigos do mundo em que se formou”.¹⁶ A figura mediadora também se expressa no personagem Capitão Nascimento, protagonista de *Tropa de elite* (I e II) — não tanto por traduzir os códigos do morro, mas assumindo o papel do redentor, ou daquele que irá sanar a violência urbana, erradicando com mão de ferro a corrupção da polícia e do Estado. Por fim, até mesmo num filme que abarca a tendência de disseminação e formação de coletivos de vídeos nas periferias, como *5x Favela, agora por nós mesmos* — *remake* da versão de 1962, realizada pelo Centro de Cultura Popular —, a possibilidade de diálogo entre centro e periferia a partir de mediadores sociais se faz presente. Vide os episódios “Fonte de renda”, em que Maycon encontra a possibilidade de ascensão social ao ingressar na faculdade de direito, e “Acende a luz”, que mostra a confraternização de um outrora apreensivo funcionário da Eletro Rio com os moradores da Zona Norte.

Branco sai..., como foi mencionado, é diferente, pois prescinde da (e recusa a) figura de um mediador em sua construção interna. O próprio Adirley, em suas entrevistas, mostra-se reativo quanto a se colocar nesse papel.¹⁷ Tal postura confere ao título do filme um terceiro significado: branco, aqui, está para mediador. Contudo — e isso torna a produção ainda mais interessante —, é o fato de recusar um tipo de mediador específico, mais precisamente o mediador humano, tal qual elaborado pelas teorias sociais e por gestores de políticas públicas, mas também pelas utopias teleológicas.¹⁸ Em *Branco sai...*, os “humanos” retiram-se da cena como intermediários para dar lugar aos artefatos “não humanos”: câmeras de vídeo, radiotransmissores, bombas, desenhos, sons. Se não há possibilidade de diálogo nem sujeitos capazes de mediar a relação das cidades-satélites com Brasília, a via possível, encontrada por Marquim, é explodir uma bomba sonora no Plano Piloto. São, por-

[13] Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

[14] Ramos, Fernão. *Cinema marginal: a representação em seu limite (1968-1973)*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

[15] Ver nesse caso a interessante análise de Ismail Xavier em “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados”. *Novos Estudos* — *Cebrap*, São Paulo, n. 75, p. 139-155, jul. 2006.

[16] Xavier, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados”. *Novos Estudos* — *Cebrap*, São Paulo, n. 75, p. 141, jul. 2006.

[17] É importante lembrar que Adirley fez cinema na Universidade de Brasília, o que o habilitaria ao papel de mediador, uma vez que transita em diferentes realidades sociais, a da periferia de Brasília e a do centro. Contudo, o interessante em sua atitude é justamente negar esse lugar. Ver “Entrevista: Adirley Queiros, diretor de *Branco sai preto fica*”, blog *Fora de Quadro*, 19 mar. 2015. Disponível em: <http://foraquadro.com/2015/03/19/entrevista-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica/>. Acesso em: 14 ago. 2015.

[18] A noção de mediação tem uma ampla utilização e acepções diversas tanto na área de ciências sociais como na comunicação e na pedagogia. Grosso modo, a ideia por trás desse conceito é a existência de agentes capazes de construir códigos que sejam compartilhados por diferentes espaços, culturas e classes. O meu intuito aqui não é questionar esse conceito, mas mostrar que o mediador não se apresenta na trama fílmica e tampouco na figura de seu realizador. Para uma discussão sobre essa noção ver Velho, Gilberto; Kuschnir, Karina (Org.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001; Montero, Paula; Arruti, José Mauricio; Pompa, Cristina.

“Para uma antropologia do Político”. In: Lavalle, Adrian G. (Org.). *Horizonte da política: questões emergentes e agendas de pesquisa*. São Paulo: Editora Unesp/Cebrap, 2012; Almeida, Marco Antônio de. “Mediações da cultura e da informação: perspectivas sociais, políticas e epistemológicas”. *Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação*, v. 1. n. 1, 2008; Schritzmeyer, Ana Lúcia Pastore. “Antropologia, direito e mediação no Brasil”. *Meritum*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 1-59, jul.-dez., 2012.

[19] Refir -me à definiçã de Donna Haraway. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no fina do século XX”. In: Tadeu, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. Ela diz: “Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficçã ” (p. 40). E em outra passagem reveladora: “Talvez os paraplégicos e outras pessoas seriamente afetadas possam ter (e algumas vezes têm) as experiências mais intensas de uma complexa hibridização com outros dispositivos de comunicação” (p. 100).

[20] Ver “Entrevista: Adirley Queirós, diretor de *Branco sai preto fica*”, blog *Fora de Quadro*, 19 mar. 2015. Disponível em: <http://foraquadro.com/2015/03/19/entrevista-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica/> Acesso em: 14 ago. 2015.

tanto, as coisas que mediam as relações e permitem dar vazão a essa espécie de epílogo catártico daqueles que foram alijados da circulação na capital do país.

Os próprios protagonistas do filme, Marquim e Sartana, podem ser vistos como ciborgues,¹⁹ locomovendo-se por meio de artefatos tecnológicos — a cadeira de rodas, o elevador, a prótese. Como relata Sartana, ter a perna amputada fez parecer que a cidade não mais lhe pertencia. A segregação urbana no Distrito Federal, transmutada na perda de uma parte do corpo de cada um, é vista pelo viés da dificuldade de locomoção. Se a relação dos personagens com a cidade é mediada por artefatos tecnológicos, isso é apresentado desde as primeiras cenas do filme, quando Marquim manipula o tubo transmissor de som que o conecta a algum ouvinte solitário e Sartana visualiza as grandes avenidas na tela de sua câmera digital.

Passados quarenta minutos de rotação sobre seu cotidiano maçante e repetitivo, o isolamento dos personagens é quebrado pelo primeiro contato tête-à-tête entre eles, igualmente mediado por dispositivos tecnológicos: Marquim se comunica via celular com Jamaika e observa o percurso do amigo por meio das câmeras de vigilância instaladas em sua casa. As interações de Sartana, por sua vez, se dão em torno do concerto e da regulagem de próteses. Tudo culmina na construção da bomba, que une os personagens e define seus destinos. A mesma bomba permitirá o contato com o centro — não como um conector, que viabilizará o diálogo recusado há tempos pelo lado de lá, mas como um revide catártico, sem ilusão de negociação. A inclusão da “Dança do jumento” no meio do filme explora essa incomunicabilidade entre centro e periferia na própria relação com espectador, ao adotar uma trilha indigesta para parte do público que assistiu ao filme.²⁰ A própria película nesse sentido é mobilizada pelo Ceifilme (Coletivo de Cinema em Ceilândia) como um mediador capaz de transmitir o intransmissível nas relações cotidianas entre os moradores das cidades-satélites e o Plano Piloto.

Branco sai... expressa um tipo de humor contemporâneo, que nasce à sombra de uma crise nos projetos de integração entre centro e periferia. Aposta, para isso, na mediação de apetrechos que marcam o cotidiano de uma população vulnerável, mas também na dissolução de uma epistemologia baseada na relação entre sujeitos e objetos, uma vez que os objetos de outrora aqui se tornam sujeitos.

A ficção científica mesclada com o documentário é, desse modo, a forma acertada para expressar os atuais impasses que não se restringem apenas a antigas dualidades, como centro/periferia; ficção científica/realismo; sujeitos/objetos; humanos/não humanos; Plano Piloto/cidades-satélites; corporalidade hegemônica/negros e pessoas com deficiência — ainda que elas se façam presentes. Assim, a subversão de

fronteiras de *Branco sai...* talvez aponte para um sonho ciborgue como saída do labirinto entre esse tipo de dualismo.

Para finalizar, retomo aqui a comparação empreendida acima com Jean Rouch, explicitando o caminho adotado para análise de *Branco sai...* Grosso modo, na época do antropólogo-cineasta havia uma separação clara, do ponto de vista epistemológico, entre os produtores dos discursos científicos e artísticos e seus “objetos”. Da mesma maneira, essa separação estava presente no cinema, ainda que o próprio Rouch, entre outros realizadores, tenha subvertido certas fronteiras. E se é fato que tais limites vêm sendo diluídos há algum tempo, seja pelas teorias pós-coloniais,²¹ seja pelas chamadas teorias do pós-humano,²² que revelam como uma nova gama de sujeitos não humanos têm assumido um papel decisivo nas interações contemporâneas, penso que *Branco sai...* expressa e inaugura essa tendência no cinema brasileiro: tanto pela recusa a ceder espaço ao tradicional mediador cultural quanto pela aposta nos artefatos tecnológicos, que figuram no vazio deixado pelos projetos urbanos de Brasília.

LUIS FELIPE KOJIMA HIRANO é professor adjunto de antropologia da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás.

[21] Ver, nesse sentido, Hall, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Humanitas, 2006; Bhabha, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007; Costa, Sérgio. *Dois Atlânticos*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

[22] Tadeu, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte, Autêntica, 2000; Janet Bennett. *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham, NC: Duke University Press, 2010. Latour, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo, Editora 34, 1994.

Recebido para publicação
em 11 de setembro de 2015.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

103, novembro 2015

pp. 219-226
