

A emergência de discursos subalternos no cinema brasileiro contemporâneo: o filme *Branco Sai, Preto Fica*

Carlos Eduardo da Silva Ribeiro¹
Fernando de Figueiredo Balieiro²

¹mestrando em Sociologia na Universidade Federal de Pelotas– dudaduba@hotmail.com

²UFSM/PPGS UFPEL – fernandofbalieiro@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

O artigo tem como tema a emergência de discursos subalternos no cinema brasileiro contemporâneo. Mais especificamente, o objeto é a construção deste tipo de discurso em *Branco Sai, Preto Fica*, um longa-metragem documentário com características híbridas de ficção-científica, dirigido por Adirley Queirós em 2014, na Ceilândia/DF. O filme, de baixo orçamento segundo os critérios da Secretaria do Audiovisual, foi financiado por um edital em Brasília. Os protagonistas são três: Marquim da Tropa e Shockito, atores sociais da região mencionada, que, por decorrência de uma ação policial no baile *black* onde frequentavam, o Quarentão, ficaram com a vida marcada para sempre, um sem um pedaço de uma perna e o outro paraplégico. O nome do filme reproduz a ordem que a polícia gritava no momento desta invasão. O terceiro protagonista é Dimas Cravalaças (Dilmar Durães), envolto em um maior teor ficcional: Dimas é um agente federal enviado do futuro para coletar provas de violência policial contra populações negras e marginalizadas. Sua missão é levar as provas ao futuro com sua máquina do tempo e mover uma ação contra o Estado.

A presente pesquisa leva em conta, para a ideia de subalternidade, autores como HALL (2000), BRAH (1996) dentre outros, pelos quais compreendo que a identidade dos indivíduos não é unívoca, mas um “agenciamento” do sujeito. Portanto a construção identitária é relacional, ou seja, se dá através da marcação de semelhanças e diferenças com os outros sujeitos e grupos. Levo em conta também o caráter interseccional com que operam categorias diversas na constituição da identidade, dentre às quais levarei em consideração, por exemplo: de marginalização, sexualidade, classe, geração, raça, deficiência, dentre outras. Sendo assim, a noção de “subalterno” como enunciada no título do trabalho é construída socialmente em oposição a um discurso dominante ou hegemônico, que por sua vez também é socialmente construído. Para embasar teoricamente a noção de *subalternidade* no trabalho se recorrerá a SPIVAK (2010) e PELÚCIO (2012), por exemplo. Todavia, quando se tratando dos diretores através da história do cinema brasileiro, pode-se compreender como hegemonia um lugar de fala branco, masculino, dos centros urbanos mais desenvolvidos, de certo capital cultural e econômico privilegiado em relação à média nacional, etc. Ainda, o filme carrega uma visão oposta à oficial da polícia nos fatos relatados pelos atores sociais, portanto neste sentido estando de mais uma maneira dando voz a discursos subalternizados. Assim, não apenas este filme representa uma abertura do campo discursivo dentro do cinema brasileiro, como também dá voz a sujeitos subalternizados dentro da sociedade.

Vista a inserção desta pesquisa no campo da sociologia, interessa justificar a relevância da análise fílmica, o que se dá em parte pelo fato de que a produção cinematográfica representa uma forma de retrato social e se constitui em um discurso circunscrito por questões sociais. Não apenas, também o surgimento deste filme e outros de origem semelhante são fruto de mudanças sociais e

institucionais que tomaram corpo no Brasil a partir da década de 1990, muitas vezes ligadas ao Ministério da Cultura. Assim, este estudo justifica-se ainda no fato de que estas produções suscitam novas formas de subjetivação na cinematografia brasileira e põe à mostra saberes e sujeitos que outrora não teriam acesso à possibilidade da realização cinematográfica profissional, galgando prêmios de melhor filme em grandes festivais nacionais (além de uma dezena de outras premiações), tendo inserção nas salas de shopping e no catálogo do *Netflix*. Desta maneira, e notada a novidade deste contexto de produção e a especificidade deste filme, a presente pesquisa pode contribuir com futuros estudos acerca da condição de subalternidade, do cinema brasileiro de nosso tempo e dos estudos pós-coloniais.

2. METODOLOGIA

Foi feito um levantamento de textos de festivais, sites e blogs de cinema na web, críticas de cinema em grandes veículos de mídia, em revistas especializadas, *Facebook* oficial do filme, da distribuidora e pessoal do diretor, por exemplo. Também toda a filmografia de Adirley, além de trailers, vídeos de divulgação, e dezenas de falas do diretor em diversas universidades, festivais ou entrevistas variadas na web. Este tipo de levantamento foi empreendido desde antes do lançamento comercial do filme. Não obstante, o trabalho consiste principalmente em uma análise fílmica, visto o objetivo de estudar o discurso de Adirley Queirós no referido longa. De acordo com as contribuições de VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ (2002) acerca da metodologia de análise fílmica, foram eleitos alguns aspectos do enredo que, tratados como referentes empíricos e articulados com o marco teórico construído, são particularmente profícuos para o estudo do objeto em questão.

Para tanto, em se referindo ao marco teórico, lidaremos com a noção de discurso conforme FOUCAULT (2008), a partir da qual buscamos compreender como através dos discursos podem dar-se formas de resistência. Partindo deste referente, desenvolveremos no texto mais generosamente a ideia de subalternidade como construída e percebida socialmente, e especificamente o que significa inferir que o diretor ou os personagens partam de um lugar de fala em condições subalternizadas. Isto porque a noção de subalternidade também não é unívoca, mas há diversas formas de subalternização e de subjetividades subalternizadas coexistindo no contexto contemporâneo. Dito isso, é preciso notar que há divergências no papel do indivíduo na transformação dos discursos entre Foucault e SAID (2007), este que propõe um papel mais central para alguns sujeitos no processo de construção discursiva. É preciso refletir esta questão, também visto que o discurso no filme é assinado por um diretor, embora seja um trabalho em equipe.

Interessam ainda contribuições de BOURDIEU (2006; 2007) como as noções de *capital social* e *capital cultural* como constitutivas das estratégias de distinção social. Não apenas, também os conceitos de *habitus* e *gosto* podem ser articulados na análise como constitutivos das identidades e dos processos de identificação ou marcação de diferença entre sujeitos e grupos sociais. Também leva-se em conta a noção de *campo* e como Bourdieu compreende as possibilidades de subversão das regras do campo pelos grupos dominados. Enfim, levam-se em conta também os referentes apresentados na introdução (HALL, 2002; SPIVAK, 2010; BRAH, 1996), relacionados aos estudos culturais, para a compreensão da formação identitária, e também como referências para o trato com as noções de raça, pós-colonialidade (COSTA, 2006), subalternidade

(PELUCIO 2012), deficiência (GAVÉRIO, 2015), etc Temos em vista desde já que tais estudos por vezes partem de paradigmas distintos dos de Bourdieu, embora uma convergência nos temas. Todavia, pode-se levar em conta na problematização dos aspectos encontrados no referente empírico estas diversas perspectivas em conjunto sem prejuízos, feitas as devidas articulações teóricas.

Compreendemos que a natureza hermenêutica deste trabalho não pode dispensar uma pré-seleção nos dados a analisar, tendo esta seleção como critério principalmente a riqueza dos dados disponíveis se em articulação aos problemas propostos. O objetivo é compreender como o diretor se identifica enquanto agente dentro do mercado cinematográfico brasileiro, vista a sua especificidade; bem como a maneira com que se constroem os personagens em cena, visto que tal construção se dá tanto no nível dos atores sociais quanto do diretor.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

De acordo com a perspectiva adotada e o marco teórico construído até então, compreendemos que a condição na sociedade em que estão colocadas as personagens vividas pelos atores sociais, deve ser estudada como uma intersecção de categorias. Ou seja, não bastaria, para compreender este aspecto do filme, levar em conta apenas a situação de classe, de gênero, de raça, de deficiência física, de marginalidade, etc. Esta condição conjunta é o que aqui tipificamos de “subalternidade”, mas que não é assim no filme colocada. Em *Branco Sai, Preto Fica*, a importância das pautas reveza conforme progridem as cenas, dando a indicar justamente que todas são importantes de alguma forma: ora parece pesar mais o aspecto de periferia/marginalidade, ora de cor/raça, ora de desabilidade corporal.

Em todo caso, percebe-se no filme a mobilização de referências a uma cultura popular, como os ritmos musicais nordestinos, o rap ou a música black. Também diversas construções visuais do filme indicam a cultura das periferias, desde a caracterização dos personagens e as locações de filmagem, que se passam constantemente em lugares desertos, pouco iluminados, pouco organizados e arquitetonicamente degradados. Embora desde a origem, até certas filiações de gosto, quando ao retrato que é feito dos populares, seria precipitado inferir que o filme é feito para agradar o gosto popular. À despeito de ter sido distribuído nas lojas de dvds de algumas periferias e nas salas de cinema, o filme se consolidou primeiramente e principalmente frente aos festivais de cinema. Também o seu ritmo e forma narrativa não estão de acordo com as tendências de apelo popular ou sucesso comercial no cinema contemporâneo. Portanto é coerente pensar *Branco Sai, Preto Fica* como um filme “de festival” e não “para o público”. Não apenas o acesso deste filme é muitas vezes restrito para as pessoas não diretamente interessadas em cinema, quando a bilheteria deste filme (ou seja, o a sua consagração com o “público”) é bastante aquém dos grandes sucessos do cinema nacional.

Não seria correto, por outro lado, inferir que *Branco Sai, Preto Fica* é um filme distanciado da periferia, que apenas a retrata visando alcançar ou imitar o gosto consagrado em festivais e na crítica especializada. Nem sua narrativa permite pensá-lo como um filme subserviente às políticas do estado, devido à explosão de Brasília construída no filme como uma solução dos personagens. Vale notar que eles preferiram explodir a cidade à esperar um processo contra o governo federal se desenrolar no futuro. Ou seja, embora participando de círculos *legítimos* (BOURDIEU, 2007) de arte, de diversas formas o diretor agencia uma identidade periférica dentro dos festivais, na escolha do nome da sua empresa, na

maneira de falar, etc. Esta relação é incompatível com uma compreensão dual de *à favor* ou *contra* o Estado.

4. CONCLUSÕES

O trabalho traz uma análise sociológica sobre um novo contexto da cinematografia brasileira, que possibilita a afluência e legitimação de uma maior gama de discursos. Mais especificamente sobre um tipo de discurso no cinema contemporâneo, que parte de um lugar de fala subalternizado. Interessa este objeto pela exploração da possibilidade de resistência discursiva dentro do cinema legítimo, partindo de um lugar de fala subalternizado, tratando no filme de dar voz a sujeitos subalternizados, em tom de denúncia social. Não obstante, a especificidade do filme gera dados que não podem ser generalizados a toda uma geração de filmes, nem estudos mais amplos poderiam captar as especificidades de Branco Sai, Preto Fica sem trabalhar com uma perspectiva identitária interseccional, como a mobilizada nesta pesquisa.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- _____. **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.
- COSTA, Sérgio. Desprovincializando a sociologia: a contribuição pós-colonial. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol.21, nº60. São Paulo. 2006. P. 117 – 133.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2008.
- GAVÉRIO, Marco A. Medo de um planeta aleijado? - Notas para possíveis aleijamentos da sexualidade. In: **Áskesis**, v.4, n.1, 2015. p. 103-117.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. Cap. 3, p. 103 – 133.
- SAID, Edward. **Orientalismo, O Oriente Como Invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG. 2010.
- PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 395-419, 2012.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**, 2ª edição. Campinas: Papius. 2002.