



***Branco sai, preto fica*, disputa sonora:
 por uma escuta em diálogo com o Atlântico negro**

***White out, black in*, sound dispute:
 black atlantic as a way of listening**

***El Blanco Afuera, El Negro Adentro*, disputa sonora:
 para escuchar en diálogo con el Atlántico negro**

Maria Del-Vecchio Bogado

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora substituta no Departamento de Expressões e Linguagens da Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro (RJ). Brasil.
 E-mail: mariadbogado@gmail.com
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5786-4430>

Resumo: No ano em que se completa uma década do lançamento deste filme seminal, o presente artigo promove uma leitura de *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós, em conexão com as reflexões sobre a contracultura musical diaspórica, que se distingue da episteme moderna ocidental, presente no pensamento de Paul Gilroy. Por um lado, o contato com as reflexões do autor ajuda a compreender o conteúdo político do filme. Por outro lado, o legado do pensamento brasileiro em torno da obra ajuda a complexificar a noção de Atlântico Negro, proposta pelo autor, apontando para um Atlântico Sul Negro.

Palavras-chave: Adirley Queirós; Cinema Brasileiro Contemporâneo; Paul Gilroy; Atlântico Negro.

Resumen: En el año que se cumple una década desde el estreno de esta película fundamental, este artículo promueve una lectura de *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós, en conexión con reflexiones sobre la contracultura musical diaspórica, que se distingue de la episteme occidental moderna, presente en el pensamiento de Paul Gilroy. Por un lado, el contacto de reflexiones con el autor

ayuda a comprender el contenido político de la película. Por otro lado, el legado del pensamiento brasileño que rodea la obra ayuda a complejizar la noción de Atlántico negro, propuesta por el autor, apuntando a un Atlántico Sur negro.

Palabras clave: Adirley Queirós; Cine Brasileño Contemporáneo; Pablo Gilroy; Atlántico Negro.

Abstract: In the year that marks a decade since the release of this seminal film, this article promotes a reading of *Branco sai, preto fica* (2014), by Adirley Queirós in connection with reflections on diasporic musical counterculture, which distinguishes itself from the modern episteme Western, present in the thought of Paul Gilroy. On the one hand, the contact of reflections with the author helps to understand the political content of the film. On the other hand, the legacy of Brazilian thought surrounding the work helps to complexify the notion of a black Atlantic, proposed by the author, pointing to a black South Atlantic.

Keywords: Adirley Queirós; Contemporary Brazilian Cinema; Paul Gilroy; Black Atlantic.

Introdução

Branco sai, preto fica (2014), de Adirley Queirós, tem como ponto de partida a memória da operação de guerra empenhada pela polícia militar contra o *Quarentão*, baile de *black music* realizado nos anos 1980, momento em que esse estilo de cena musical eclode em diversas regiões do Brasil. O baile *Quarentão* ocorria em Ceilândia, cidade satélite que constitui a periferia de Brasília, onde o diretor morou toda a sua vida. No dia 5 de maio de 1986, os agentes do Estado entraram no local e proferiram a frase que nomeia o filme: “branco sai, preto fica!”. É nesse contexto que os personagens principais da narrativa, homens negros, têm seus corpos irremediavelmente feridos. Markin da Tropa torna-se paraplégico e Sartana (Shockito¹) perde uma perna. Se seus corpos antes se reuniam pelos gestos da dança, agora aproximam-se pelas marcas da violência. Este artigo sublinha a contundente articulação exposta pelo filme. *Branco sai, preto fica* (2014) mostra a ligação entre, por um lado, o trauma colonial que se revela, ainda hoje, com a presença da violência racista da polícia e, por outro lado, a resistência expressa nas elaborações musicais afro-diaspóricas. Enfatizamos aqui o teor político dessa cultura musical tal como é elaborado, especialmente, pelo pesquisador Paul Gilroy, autor do livro *Atlântico Negro* (2001), no qual demonstra como as músicas diaspóricas constituíram uma contracultura nos territórios oficialmente regidos por políticas modernas ocidentais. Trata-se de uma chave de análise ainda pouco explorada para compreender a relevância política desse tão premiado e já discutido longa-metragem, que marcou a história do cinema brasileiro contemporâneo desde o ano de seu lançamento, há exatamente uma década.

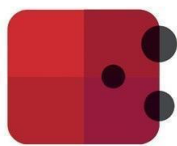
¹ O nome do ator, com esta única palavra, está grafado desta maneira na ficha técnica do filme disponível em sua distribuidora, Vitrine Filmes.

No filme, a partir do ano 2073, acontecem dois movimentos paralelos. Dimas Cravalaças viaja para o passado com o objetivo de encontrar provas que possam incriminar o Estado pelo ato terrorista cometido pela polícia e conquistar uma reparação histórica. No futuro, em 2073, Markin, já descrente da possibilidade de qualquer justiça diante do trauma, desenvolve uma bomba a partir de músicas captadas na cidade satélite com o intuito de destruir Brasília. Alguns artistas vão até a casa de Markin gravar suas produções musicais e ele vai ao encontro de outros. Suas escolhas transcendem o campo do rap, tendo gravado, por exemplo, um grupo com um cantor e duas dançarinas, a *Família Show*, que fazem a singular “dança do jumento”, compondo um som que se situa nas variações contemporâneas da tradição do forró. Essas músicas mixadas vão compor a bomba a ser lançada contra Brasília. No entanto, no lance final do filme, no momento da explosão da capital, a música escolhida por Adirley para trilha sonora não é nenhuma dessas captadas em Ceilândia. O diretor escolhe um funk de Minas Gerais, de MC Dodô. Após uma profunda imersão territorial na cidade satélite – o filme se passa por inteiro em Ceilândia e conta exclusivamente com a atuação de seus moradores – a faixa mineira pode parecer uma escolha deslocada para a trilha. Contudo, é possível perceber nesse deslocamento um desvio estratégico. É uma sinalização do diretor para a conexão íntima daquela realidade com a da população negra de muitas outras periferias do país e do mundo. Não se trata de produzir uma narrativa genérica, mas de reconhecer que, ao imergir nas especificidades de Ceilândia, é possível escutar ecos distantes do tempo e do espaço complexo constituído pelo contato da diáspora africana com o projeto de modernidade brasileiro, iconicamente materializado pela cidade de Brasília.

No entanto, antes de seguir com a análise de como a música opera no filme – tanto enquanto expressão sonora, como ao formalizar um horizonte conceitual que afeta o sentido de toda a *mise-en-scène* – vale justificar melhor a relevância desta abordagem em diálogo com o pensamento de Paul Gilroy. Apesar da presença das palavras “branco” e “preto” em oposição no título do filme – *Branco sai, preto fica* – os problemas suscitados por debates raciais foram um tanto ofuscados pela fortuna crítica da obra em sua recepção mais imediata. As leituras iniciais do filme, que nortearam as discussões em debates nos festivais e nas primeiras críticas, enfatizaram a relação entre centro e periferia como a principal tensão que gera a violência de Estado, sem focar muito na intersecção entre a desigualdade de classe expressa nos territórios e o racismo.

Nessas leituras iniciais do filme, o território de Ceilândia é pensado: a) a partir de sua relação de classe, considerando a pobreza e a falta de acesso aos serviços do estado; b) espacial, considerando as diferenças arquitetônicas, a distância e o

rebeca

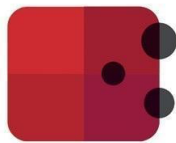
Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

isolamento em relação à capital; e c) em sua dimensão histórica encurtada, fazendo referência ao processo de autoritarismo do estado no período da Ditadura Militar, quando aconteceu um longo processo de remoção dos operários responsáveis pela construção de Brasília, forçados a se deslocar da capital para as cidades satélites, e que deixou um legado de autoritarismo nas instituições policiais. Em suma, articulam as sequelas sociais dessa região primordialmente aos desdobramentos do desenvolvimentismo autoritário de meados do século XX e da Ditadura Militar, com seu legado de perpetuação dos abusos de poder e da desigualdade social. É evidente que todos esses dados, na história do Brasil, são indissociáveis das questões que tocam a desigualdade racial. No entanto, ao enfatizarmos a importância da problemática racial, inequivocamente reivindicada por Adirley Queirós, o filme se conecta com as violências históricas e exclusões da população negra decorrentes dos resquícios dos processos de escravização, tocando um arco mais amplo da história do Brasil e do mundo. Talvez essa dificuldade de ressaltar a centralidade da questão racial se deva por um certo apagamento da problemática do racismo nas universidades e na crítica brasileira até o momento de lançamento da obra, em 2014.

No momento de circulação do filme, as discussões sobre os processos de constituição de uma cidade e as complexidades desses territórios eram temas centrais das discussões no cinema brasileiro contemporâneo. A perspectiva de realização de megaeventos, como Copa do Mundo e as Olimpíadas, no Brasil, também acentuava a presença da temática urbana em todos os campos. Além do mais, as Jornadas de Junho, manifestações que se deslançaram justo a partir do aumento de passagens do transporte público municipal, também sublinhavam a problemática do direito à cidade a partir de questões de precarização de infraestruturas urbanas. No entanto, a dificuldade de ler o filme a partir do legado das discussões raciais se dá também por outro motivo: o fato de o diretor do filme ser um homem branco, o que complexifica a compreensão do seu ponto de vista. Adirley tem consciência dessa complexidade e mesmo das contradições que advêm de sua identidade racial branca nesse contexto. Deixamos, a seguir, uma longa citação para revelar o pensamento do diretor diante deste tópico:

Temos a mesma experiência territorial [o diretor e os atores não profissionais envolvidos no filme], mas eu jamais poderia ter uma experiência racial igual a deles. Eu nunca vou alcançar esse local e isso inclusive seria uma armadilha. Eu acho que daqui a cinco anos eu vou ser acusado de muita coisa, desde sexista até, não digo racista, mas de que eu

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

estaria reafirmando um autoritarismo racial, porque sou um diretor branco que provoca um discurso de que a questão racial é muito importante. Mas como ela pode ser importante em um processo em que o único branco é o diretor? É mais uma evidência de como isso se acumula. É uma contradição permanente. (...) A questão é: como você faz um documentário que não expõe as pessoas? O documentário é a coisa mais perversa que existe, porque te joga numa idealização que você nunca foi, nem nunca vai ser. O segredo é ter a liberdade de provocar o cara [o entrevistado ou ator filmado], sem que isso se torne uma agressão. Quando o Dilmar [que representa Dimas Cravalaças] atira na câmera no final do filme, ele estava atirando na equipe, porque estava puto com a gente, inclusive porque percebeu que existia algo de ridículo ali, de uma tentativa da câmera de colocá-lo em um lugar não ideal. E isso, para ele, era o gesto do homem branco. Para mim, um dos pontos fundamentais no processo de um filme é achar esse espaço de contradição entre a gente (Queirós, 2015a).

Considero esse longo trecho importante por demonstrar a consciência de Adirley em relação à sua diferença racial inevitavelmente interferir na construção do seu ponto de vista e na sua relação com os atores. Nesta análise de sua dramaturgia em conexão com o pensamento diaspórico proposto pelo autor Paul Gilroy, gostaria de pensar como o modo específico de composição dos planos desenvolvido pelo diretor deixa margens de improviso e invenção por parte dos corpos filmados, mostrando-se, talvez, um tanto menos autoritário do que nos modos de produção e estéticas industriais hegemônicas. Os atores, no filme, aparecem, em grande medida, como autores, como veremos com a apresentação do pensamento de Markin da Tropa, entrevistado para esta pesquisa. Parece que os enquadramentos abertos e a longa duração dos planos são traços estéticos de uma tentativa de respeitar o ritmo dos corpos, seus gestos imprevistos e falas não totalmente roteirizadas, construindo, assim, uma fabulação que é, em algum grau, compartilhada. A última cartela do filme apresenta a frase “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”. Esse pronome pessoal no plural – *nóis* – indica a busca por, sem ignorar as diferenças e hierarquias presentes em todo o processo de realização fílmica, registrar singularidades em, alguma medida, coletivas.

Este artigo foi desenvolvido para a conclusão de uma disciplina ofertada pela professora Liv Sovik, no Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2018, quando ainda não eram tão frequentes as disciplinas que discutissem temáticas raciais, hoje mais assimiladas pelo programa. Essa relativa escassez de repertório, certamente, não era exclusiva da UFRJ, mas revelava uma fragilidade do campo dos estudos acadêmicos de cinema e estética no Brasil, de modo mais geral. Nesse sentido, cabe reavaliar *Branco sai, preto fica* a partir do contato com autores que trazem perspectivas pós-coloniais e afirmam um modo de pensar que se faz a partir de referências conceituais, culturais e de experiências biográficas afro-diaspóricas. É evidente que o cinema de Adirley Queirós apresenta formas de pensar e viver marcadas pela experiência territorial e racial de Ceilândia. Trata-se, portanto, de avaliar com mais ênfase como a música – ou simplesmente uma percepção mais sônica, despertada pelo contato com o campo musical – é o principal meio de tornar as marcas de um pensamento afro-diaspórico sensíveis no filme.

No prefácio à edição brasileira do livro *Atlântico Negro*, publicado em 2001, Paul Gilroy afirma que:

Eles [os movimentos negros do Brasil] recentemente conseguiram forçar o reconhecimento do racismo como um aspecto estruturante da sociedade brasileira (...). Entretanto, seu padrão de atitudes políticas fornece mais do que apenas um eixo útil de comparação. Em primeiro lugar, ele ajuda a conter os desejos românticos de empregar a cultura brasileira como um signo único que antecipa a possibilidade de um mundo sem raças (Gilroy, 2001, p.9).

O autor, que passou a maior parte de sua vida intelectual na Inglaterra, contudo, sinaliza o perigo de aplicações imediatas de suas reflexões ao contexto brasileiro, afirmando a necessidade de se criar um pensamento que seja do Atlântico *Sul* negro (grifo da autora). Nesse sentido, este artigo, busca conectar o pensamento do autor com o legado de críticos e pesquisadores brasileiros, como Leda Maria Martins, Juliano Gomes, Kênia Freitas, Renan Eduardo e César Guimarães, além, é claro, de levar em conta a reflexão tanto do diretor, como de pelo menos um dos atores do processo, Markin da Tropa, com destaque para suas falas em entrevista concedida para a autora deste artigo junto ao pesquisador João Campos em visita à Ceilândia.

A música negra e os gestos que se fazem nas lacunas da história

Na ficção científica proposta por Adirley, o cotidiano de seus personagens é permeado por máquinas que se acoplam e redefinem os corpos, como as próteses que os mesmos produzem. Essas máquinas, no entanto, apresentam um ar de inacabamento e improvisado. Chama a atenção os ruídos engasgados que fazem.



Figura 1: Sartana produzindo uma prótese em sua casa-oficina. Fonte: Fotograma de *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós.



Figura 2: Markin no elevador futurista de cadeira de rodas localizado em sua casa, que é onde se situa também sua rádio e o local de construção da bomba sonora. Fonte: Fotograma de *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós.

A primeira aparição de Markin se dá sentado em sua cadeira de rodas dentro de um elevador que sobe para o segundo andar de onde mora. Nessa cena, é possível notar uma sonoridade própria do deslocamento do seu corpo em relação às máquinas. Ao entrar no espaço, Markin logo se desloca para uma esteira na qual sua cadeira desce até onde se situa sua rádio e a bomba que está sendo construída. Tanto o elevador como a esteira produzem barulhos fortes e atravancados, produzindo um ritmo singular, que parece evocar um *beat*. Até então, temos planos abertos nos quais se vê o corpo inteiro do ator e o espaço que o circunda. Em enquadramento mais fechado, vemos Markin se aproximar da bomba que, ao ser manejada, produz sutis ruídos agudos, parecidos com uma microfonia. Markin se distancia desta máquina para se aproximar de outra. Em plano detalhe, vemos sua mão ligar o toca-discos. Markin só começa a falar depois que uma música se inicia. Trata-se de um *beat* que mescla o som grave da batida com um ruído mais agudo, como uma sutil microfonia, bem próximo à que acabamos de ouvir na paisagem sonora do seu ambiente maquínico futurista. A música produz um território que remete ao baile do *Quarentão* e cria condições para a emergência e elaboração da memória. Podemos inferir que esse fundo sonoro é um acionador necessário para disparar sua voz. Markin afirma: “Minha rádio é desse esquema, aqui não tem isolamento de nada” (23min36s). É interessante pensar como os sons da cidade

invadem o espaço de sua casa, afirmando a presença da paisagem sonora local. Se, por um lado, o vemos em um lugar totalmente fechado, sem nenhuma janela, por outro lado, tudo o que acontece ali é marcado pela porosidade com o coletivo que habita a vizinhança. O desenho de som do filme reforça esse princípio de porosidade entre música e ruído, ou, se quisermos, entre música e paisagem sonora. Quando Markin narra as violências ocorridas no baile, ruídos de bomba e latidos de cachorros somam-se ao *beat* da música que ele escutava no toca-discos. Trata-se de uma operação dramatúrgica do desenho de som, que auxilia a evocação do passado. Mas esses ruídos são de tal forma integrados ao *beat*, que uma escuta mais desatenta poderia tomá-los simplesmente como uma camada musical.

Ao rememorar o baile, a fala de Markin apresenta uma forte entonação musical. Descrevendo um dia no *Quarentão*, ele afirma: “Ó, ó, que louco, já dá pra ouvir as pancadas daqui, ó os grave, hoje o Rubão está botando para quebrar” (03min29s) – narrando a sua memória como ação presente, como se estivesse, em alguma medida, reavivando o passado a partir da condições criadas pela encenação. O curioso é que ele começa a descrever as ações e a realizá-las gestualmente. Markin diz: “Vou começar o passinho. Balança a cabeça” – e balança sua cabeça, fazendo o passinho mesmo sentado; “joga o cotovelo para cá” – e joga o cotovelo. Essa aparente redundância entre o que se diz e o que se faz corporalmente remete à impossibilidade de narrar apenas com palavras, à insuficiência delas para descrever algo que se dá, sobretudo, na performatividade do corpo. Daquele corpo específico, com suas marcas, potências e limitações. A música que traz a memória também dispara gestos, traz o ímpeto de dançar e se deslocar, como se fazia no baile, mas também de forma alterada pela experiência própria da filmagem. O processo do filme, em suma, cria uma situação que permite a ativação da memória do baile e culmina nestes gestos no limiar entre a rememoração e a reinvenção.

rebeca

Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Figura 3: Perfil de Markin dançando enquanto revive a memória em sua rádio. Fonte: Fotograma do filme *Branco sai, preto fica* (2014).



Figura 4: Plano mais aberto de Markin narrando a violência policial que interrompeu o baile *Quarentão*. Fonte: Fotograma do filme *Branco sai, preto fica* (2014).

No exato momento em que o som pára, aparece um plano aberto no qual voltamos a ver a cadeira de rodas. Sobre o silencioso som ambiente, Markin começa a narrar o que o seu corpo não vai reproduzir. Agora, encontramos uma disjunção opositiva entre palavra e gesto. Sentado, ele reproduz a fala do policial que invadiu o baile *Quarentão*. “Deita no chão aí!” – e Markin não se deita, continua narrando o ocorrido na mesma posição. A fala do policial antes de ser um ato que culminará na violência, é um corte rítmico. É um corte na experiência comum que se dava na dança no *Quarentão*, bem como um corte brusco na transmissão dessa experiência ao ser reavivada pela atuação de Markin. Para Leda Maria Martins, “as performances revelam o que os textos escondem” (2003, p. 67), assim, a gestualidade corporal das práticas de memória oral realça “variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos ancorados no e pelo corpo, em performance” (Martins, 2003, p. 67). Nesse caso, mesmo que não falasse com palavras, a interrupção dos gestos de dança de Markin já expressa com eloquência a tentativa de interrupção da fruição das músicas negras em espaços coletivos empenhada pelo Estado brasileiro. A performance fala por si. Leda Maria Martins elabora, ainda, uma distinção entre espaços de memória (*lieux*), que são museus, bibliotecas, arquivos, etc. e meios de memória (*milieux*), que são

repertórios orais e culturais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de criação são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais *recriados, restituídos* e expressos no e pelo corpo. (Martins, 2003, p. 67, grifo próprio).

É interessante pensar que o corpo de Markin, ao performar essa memória excluída dos “espaços de memória”, com seu corpo, opera não só o resgate do passado, mas um ato indissociável de uma recriação e restituição, de modo que sua narração é indissociável de uma dimensão inventiva, ou se quisermos, autoral. Markin relata que seu modo de atuar parte de estratégias que aprendeu no mundo do *hip-hop*, de modo que a sociabilidade dos territórios da música de Ceilândia se inscreve nos gestos de sua

atuação. Não se trata, portanto, da representação de um indivíduo, mas de como uma cultura mais ampla se inscreve de modo singular em seu corpo. Sobre seu método, Markin afirma:

Tenho o dom de entender a situação das câmeras, porque eu sou um bom intérprete no *hip hop*, no *rap*. No meu pensamento, eu lido com isso como se fosse uma batalha de rima, né? Então, vem 'o tema é esse, o trabalho é esse aí', como na batalha de rima, que tem sempre um tema, como as batalhas do conhecimento. Então, fica um batalhando com o outro e *na hora vem tudo*. Dentro da filmagem, lá, é o seguinte: eu troco ideia antes, falo 'oh, é assim, assim, assim, assim, me dá os roteiros', a maioria do pessoal eu via antes que eles ficavam decorando, mas eu só lia e já era, porque dentro da *situação* do roteiro eu crio o meu próprio personagem, a minha própria ideia, o meu próprio dialeto, da minha própria forma, sem sair de dentro do que ele [o diretor] quer. Eu dou essas viajadas e dentro de mim fico batalhando comigo² [grifo próprio].

Como conceitualiza Renan Eduardo ao criticar o longa *Mato seco em chamas* (2022), de Adirley em codireção com Joana Pimenta, mas apresentando uma reflexão que complementa esta fala de Markin, no filme, há a produção de um estado sonoro "híbrido entre a fala e o canto, o ritmo e a poesia (práticas também basilares à cultura *hip hop – rhythm and poetry*), como dispositivos de concretude musical para ficcionalizar e reinventar a realidade (Eduardo, 2022, n.p.)." O modo de atuação de Markin, que se vale da capacidade de improviso que desenvolveu com a cultura do *hip-hop*, permite a efetivação de uma performance que extrapola o indivíduo e remete a uma cultura mais ampla, no caso, à cultura afro-diaspórica. Segundo Leda Maria Martins, essa capacidade de improviso instaura um modo de narração performático:

Singular é a performance da fala, pois a fala é coletiva, legada pelos ancestrais. Da convergência da voz coletivizada, a da tradição, com a dicção particular do narrador, emerge o narrado. Narrar e cantar são, assim,

² Markin da Tropa em entrevista para pesquisadora realizada em parceria com o crítico e pesquisador João Paulo Campos e a autora deste artigo.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

jogos de improvisação (como no jazz tradicional) sobre os motes e os temas na série curvilínea e espiralar da tradição. A narração é, pois, sempre movediça, ponte entre o individual e o coletivo, o plural e o singular. As histórias e cantos não são executados de um único modo pelo narrador, pois ele imprime uma dicção linguística, gestos, movimentos corporais e modulações tonais diferenciados a cada execução. Sua marca indelével de autoria só se exprime pela sua maior ou menor capacidade de estabelecer esse diálogo entre passado e presente (Martins, 2003, p.63).

Essa citação permite vislumbrar uma noção muito particular de autoria. A narração é autoral pela capacidade de improvisar com um legado coletivo. Em outras palavras, afirmar a autoralidade da atuação de Markin não significa sublinhar uma individualização de seus gestos, mas pelo contrário, reconhecer sua capacidade de exprimir, de modo singular, uma memória coletiva. Podemos remeter sua narração à memória do *hip-hop*, como ele mesmo afirma, ou de uma cultura diaspórica mais ampla, como podemos inferir no diálogo com Leda Maria Martins, na conexão que a autora faz entre *jazz* e improvisação.

Em *Branco sai, preto fica*, a composição dos planos abre um espaço para a performatividade dos corpos. Primeiro, pela longa duração dos planos, quase sempre de enquadramento fixo. A imobilidade da câmera destaca o movimento dos corpos e permite certa liberdade de deslocamentos e improviso. Além disso, a narrativa privilegia os tempos mortos, muitas cenas não são exatamente voltadas para o desfecho de uma ação específica, mas apresentam os corpos em suas atividades cotidianas, descansos, exercícios físicos e conversas descompromissadas. Dessa forma, é na performance de Markim e dos outros atores que o embate dialético pode se apresentar mesmo no interior de um plano. Por um lado, seus gestos carregam o passado do território do baile invadido, que é também o território da música afro diaspórica e da resistência às violências coloniais. Por outro lado, suas performatividades também encarnam os imaginários de um futuro explosivo e reparador que as letras de *rap* sugerem e a ficção do filme abarca. Como assinala César Guimarães (2014), o modo de composição, somado à ferramenta da ficção, é uma estratégia para reagir a um possível “mutismo”, instalado pelo trauma:

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
**Cinema
e Audiovisual**

Ceilândia é um país exterior, empurrada para fora, pela força do centro das grandes cidades, que giram sobre si mesmas e empurram os outros para os guetos. Os jovens negros que foram retidos pela polícia naquele baile de 1986 agora retornam: podia ser o *western-spaghetti* de Sartana, a história de uma vingança, ou a ficção científica de *Blade Runner* (para mostrar que é a memória, cindida pelos afetos, que distingue os humanos dos autômatos). Podia ser, e é mesmo. Só que com outra luz, outros corpos e falas. Onde o real instalou o trauma e o mutismo, o imaginário retorna, reanimado pela ficção (Guimarães, 2014, 197-198).

É interessante notar como a ficção de *Branco sai, preto fica* consegue criar um cenário mais propício à imaginação já presente em palavras e performances musicais de *Rap: o canto da Ceilândia* (2005), primeiro filme de Adirley Queirós. No curta, a câmera perambula pelas ruas da cidade interpelando as paisagens a partir de três eixos: o depoimento dos entrevistados, as imagens de arquivo e as músicas. O presente é aberto ao passado pela materialidade das fotografias antigas e dos relatos que remontam à construção da cidade de Ceilândia. O presente, historicamente construído, é também aberto ao futuro com o porvir que se manifesta na poesia das letras de rap que compõem a trilha sonora. *Branco sai, preto fica* (2014), é realizado praticamente com o mesmo grupo de pessoas, quase dez anos depois, sendo que convoca os que antes concediam entrevistas convencionais a atuarem. A ficção do longa materializa a memória dos versos que escutamos no final do curta documental, quando, em *Rap: o canto da Ceilândia*, Markin entra em seu carro, sai dirigindo e toca na trilha com sua voz: “Eu tenho uma porção de rimas nucleares para destruir onde vocês se escondem e onde vocês moram. Que se foda sociedade racista! Que se foda sociedade racista!” (entre 14min00s e 15min00s).



Figura 5: Markin dirigindo em *Rap: o canto da Ceilândia* (2005), ao som dos versos supracitados.

Fonte: Fotograma do filme *Rap: o canto da Ceilândia* (2005).



Figura 6: Markin dirigindo em *Branco sai, preto fica* (2014), já imerso na atmosfera de ficção científica, na qual produz efetivamente a bomba que explodirá os racistas. Fonte: Fotograma do filme *Branco sai, preto fica* (2014).

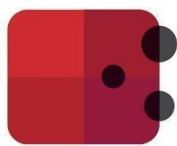
X, do Câmbio Negro, um dos rappers entrevistados no curta, sintetiza: “toda letra é uma história e toda história dá uma letra” (Rap, 2005). Parece que essa passagem entre a história e o futuro em invenção já na performance dos cantos de rap se dá como fio condutor do cinema de Adirley Queirós.

A música negra deixa eclodir a expressão não só da dor que extrapola as palavras. Essas músicas exprimem também a alegria que o coletivo experimentava no baile e a capacidade de fabulação e especulação de futuros expressa em suas poéticas. A ficção parece tentar materializar essas imaginações performadas nos cantos e na dança dos bailes. Se essas sensações não são totalmente exprimíveis pelas palavras, talvez os gestos que eclodem ao ouvirem as sonoridades possam transmiti-las em algum nível. Resistir à totalização discursiva apostando nas outras camadas de expressividade que não se deixam traduzir pelo verbal, além de ampliar as possibilidades do exprimível, acaba sendo uma resistência ao projeto de conhecimento moderno. A episteme ocidental logocêntrica prevê uma tradutibilidade geral e totalizante de todas as linguagens para o campo verbal, que é abalada quando a música e a performance dos corpos são sublinhadas pela *mise-en-scène*. Para Paul Gilroy, mais do que um meio de transmissão de ideias ou afetos, a música negra é “emblemática e constitutiva da diferença racial” (2001, p.163), ela nos remete a uma “subjetividade corporificada” irreduzível aos campos da cognição logocêntrica. As textualidades e narrativas presentes nas músicas negras são certamente relevantes, mas, segundo Gilroy (2001, p. 162), incompletas se não pensarmos na “dramaturgia, na enunciação e no gestual”. Impedir o funcionamento de um espaço de fruição musical, um baile, mais do que romper com a experiência coletiva da escuta e da dança, é desfazer um processo de construção epistêmica que se fazia na imbricação do movimento dos corpos e subjetividades. Não uma construção qualquer, mas aquela que ligaria essas performatividades a de outros corpos conectados a partir desse trânsito cultural secular que atravessa os mares.

Como observa a pesquisadora Kênia Freitas (2015) ao criticar o filme *Branco sai, preto fica*, impedir a transmissão musical é um corte bruto desse “elo que resta apesar de todos os esforços sistemáticos de apagamento” (Freitas, 2015). Esse elo histórico e epistêmico, contudo, não é simplesmente um vínculo com a memória do passado, mas a produção de um presente no qual essas subjetividades corporificadas podem manifestar sua existência:

A história da diáspora africana é feita de apagamentos: desde o início da África para as Américas (a ancestralidade perdida), passando pela escravidão (os documentos

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

queimados) até a atualidade (o genocídio da juventude negra e pobre). Então, incorporar o não narrado, os buracos que se formaram em anos de borracha, faz parte da empreitada afrofuturista de criar outras possibilidades históricas (Freitas, 2015).

Sem me estender na relação do filme com a estética afrofuturista, gostaria de analisar, em especial, como esse “não narrado” aparece no filme em conexão forte com um pensamento diaspórico que extrapola a discursividade e a cognição centrada na palavra. A música torna-se, então, uma chave analítica crucial para recuperar os fios que ligam Ceilândia a uma história mais ampla que remete aos processos de colonização, mas também como ponto de convergência de formas de pensar e se expressar conectadas com o lugar no qual surgem, nesse caso, com as performances e os ritmos específicos do *Quarentão*.

O modo de pensar e habitar o *Quarentão* apresentava um caráter político por abarcar performances que desafiavam os discursos oficiais da cultura brasileira de modo declaradamente dissensual. Mais do que pertencer à cultura brasileira, podemos inferir que interessava, com a conexão cultural diaspórica, criticar por dentro noções hegemônicas de identidade nacional. Segundo Luciana Xavier de Oliveira (2016):

Nesses trânsitos simbólicos, a cultura negra urbana norte-americana é apropriada como sinônimo de modernidade, se estabelecendo como referencial compartilhado de um cosmopolitismo e como algo positivo, especialmente em relação aos produtos da cultura brasileira, compreendidos como um patrimônio que havia sido apropriado indevidamente pelas elites e pelo Estado, e também como um signo anacrônico de uma tradição distanciada da contemporaneidade. Como exemplo, podemos lembrar o comentário de Hamilton Bernardes Cardoso, jornalista e ativista negro, em 1977 na telereportagem jornalística *Da Senzala ao Soul* (1977): — Quando a classe média, o branco, começou a entrar nas escolas de samba, a gente começou a se sentir um pouco como se estivesse sendo expulso de lá (Oliveira, 2016, p.175-176).

É esse caráter dissensual que a política tenta reprimir ao atacar o *Quarentão*. Tanto Leda Maria Martins (2003) como Gilroy (2001) verificam uma capacidade de expressão da memória e do pensamento que extrapola a centralidade da palavra (embora não a abandone), com performances corporais que remetem a expressões culturais coletivas, como a cultura *hip-hop*, referenciada por Markin. No entanto, em artigo de 2018, algumas décadas após a escrita de *Atlântico Negro*, Gilroy sinaliza preocupação com o modo pelo qual as redes sociais tenderiam a capturar as militâncias negras com linguagens de signos diretos, em expressões individuais e que deixam o campo do sensível em segundo plano. Segundo o autor,

A racionalidade comunicativa está sendo comprimida de modo a se encaixar no espaço mínimo fornecido por *soundbites* e *hashtags*, *tweets* e memes, *likes* e *follows*. O sentimento político é refém do narcisismo e do niilismo. Uma solidariedade mediada por computador, essencialmente dócil, pode estar se tornando a norma. (...) Essas tecnologias de rede geralmente criam nada mais do que a miragem de um movimento. (Gilroy, 2018, p.27-28).

Talvez, se pensarmos no contexto brasileiro, seria importante lembrar que, apesar das militâncias em rede conquistarem grande atenção, diversos espaços de música diaspórica continuam existindo, apesar da insistência da repressão policial. No entanto, essa reflexão de Gilroy, sobretudo se alinhada ao pensamento de Leda Maria Martins, é interessante para perceber os limites epistêmicos da expressão textual nas redes. A comunicação própria das redes não substitui o que se gesta nos espaços presenciais promovidos por cenas musicais, como o *Quarentão*, tampouco as expressões audiovisuais performáticas, como a de Markin nos filmes de Adirley.

Embate sensível: som ou ruído?

Seguindo a análise do filme, após o início da descrição de Markin do evento violento no *Quarentão*, um corte seco apresenta imagens de arquivo daquele espaço (entre 03min39s e 05min42s). Vemos uma imagem de corpos dançando quase deitados, porém em movimento de subida. Essa fala que exige que deitem – a fala do policial – é uma fala externa. Exige a paralisação dos gestos de dança. Exige corpos dóceis e

disciplinados. Exige a desvinculação imediata dos efeitos da música que escutam e da forma como falam, cantam e dançam naquele local. Não vemos o que aconteceu depois da chegada da polícia no *Quarentão*. Markin, com o corpo mais contido em sua rádio, narra, agora, em fundo silencioso.



Figura 7: Imagem de arquivo de jovens dançando no Quarentão.

Fonte: Fotograma do filme *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós.

As imagens de arquivo com jovens dançando no *Quarentão* aparecem de novo com um som de helicóptero, que remete a chegada dos policiais. A foto fica clara até estourar e tornar-se uma tela branca sobre a qual se inscreve o letreiro do filme. Escuta-se o som de algo se quebrando e depois um estranho baque ao fundo. Não se sabe exatamente o que produz esse som. Poderia ser uma dessas estranhas máquinas, mas o baque segue e se incorpora a uma batida musical, reforçando uma certa indistinção entre paisagem sonora e trilha sonora operada na construção sônica do filme.

É também sob música que temos a primeira aparição de Dimas Cravalanças em sua aeronave. A aeronave chacoalha com a batida e nesse embalo também o corpo de Dimas se movimenta. Luzes de festa piscam remetendo a uma pista de dança. Na letra da música *Do you know what time it is?* do norte-americano Kool Moe Dee, ouvimos: “*Do you know what time it is? Girl is at the party!*” [Você sabe que horas são? Garota está na festa!]. Essa pergunta remete ao deslocamento temporal desse viajante que acaba de viajar por décadas no tempo. No entanto, remete também à temporalidade

específica criada pelos espaços festivos, quando não importa tanto exatamente que horas são, mas sim a possibilidade de entrar no ritmo proporcionado pelas mixagens dos DJs.

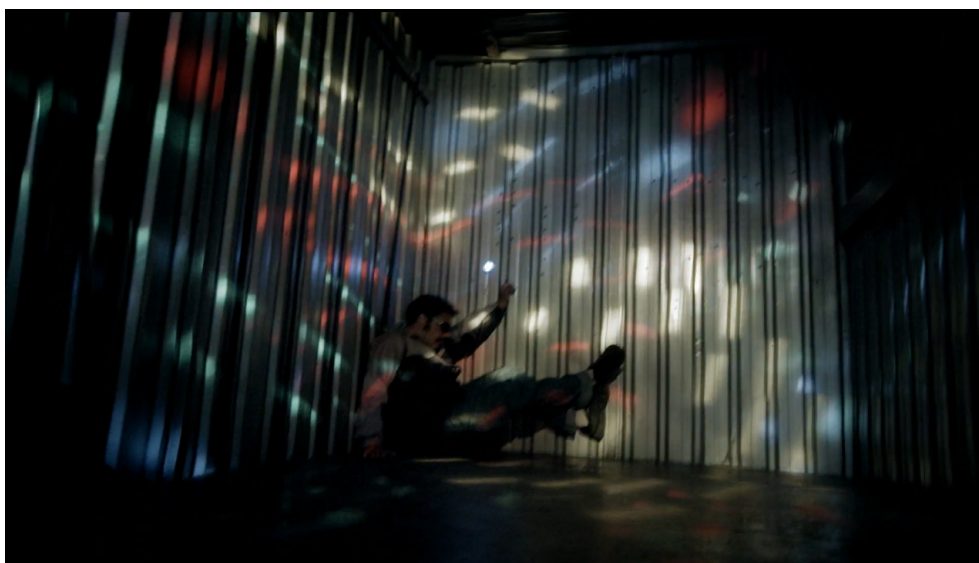


Figura 8: Dimas Cravalaças em sua nave ao som da música. A iluminação ao mesmo tempo que compõe a *mise-en-scène* futurista, remete às luzes de festa. Fonte: Fotograma do filme *Branco sai, preto fica* (2014).

Um corte seco nos apresenta, à distância, uma vista dos carros passando ao largo da Ceilândia. Com a cidade em silêncio, é possível perceber a homogeneidade do som dos carros. Escuta-se o sonho moderno da circulação irrestrita, sem barreiras. Esse som linear expressa o fluxo sem entraves do qual os corpos e máquinas desses moradores negros de periferia não participam. Em seguida, voltamos ao interior da nave, que não se deslocará espacialmente ao longo de todo o filme. Dimas dá socos em suas paredes gerando uma batida de ritmo instável acompanhada por sutis microfônias emitidas a cada pancada. Novamente um corpo em um espaço que, dependendo do ponto de vista (ou de escuta) pode soar ruidoso. Já o terceiro personagem, Sartana, aparece, pela primeira vez, em sua casa desenhando. Ao longe, pela janela, é possível novamente ver os carros passando em seu fluxo linear. Sartana tem uma de suas pernas amputadas em decorrência do acontecimento no *Quarentão* e manuseia com frequência estranhas próteses mais avançadas que permitem a constituição de um corpo mais potente.

Além da presença forte dos supostos ruídos nas máquinas que os personagens manejam no cotidiano e que estão imbricadas com seus corpos, eles se fazem presentes na bomba em construção. Ao estabelecer como será a captação dos sons que vão constituir a bomba, o DJ Jamaika afirma sentir a necessidade de incluir sons de ambulantes, sons da cidade, que são “a cara de Ceilândia”. Na rádio de Markin, essa paisagem também constantemente atravessa suas transmissões. No filme, o personagem afirma:

E eu curto essa lombra mesmo, minha rádio é assim mesmo. Aqui não tem isolamento de nada. É barulho de portão, é motinha passando. De dia que é louco, os meninos jogando bola ali na quadra e você fica curtindo meu som e ao mesmo tempo o ruído lá de fora (Branco, 2014, entre 23min36s e 23min55s).

Mais do que simplesmente atacar Brasília, pelo modo como lidam com a música na produção do baile, da rádio e da bomba, esses indivíduos constroem outro modo de pensar, ouvir e produzir. Como observa o crítico Juliano Gomes (2014):

A disputa entre a diversão de periferia no baile black e a manutenção da ordem pela polícia é essa luta pelo domínio, pelo controle dos corpos, que é sempre o desejo final do Estado. Aqui a fábula estatal chega até o osso, arranca-lhe os membros por ousar ameaçar-lhe o poder. E, neste caso, a música em questão, a canção sem músicos – o trabalho dos DJs – é duplamente ameaçadora nessa batalha estética. É implodindo o mito de origem, que é afinal a forma do divino, da criação, e trocando por um modelo de circulação, corte e apropriações, com o qual o Estado não pode jogar (o mesmo acontece com toda a música eletrônica periférica do Brasil hoje, trinta anos depois). Se vocês querem pedaços e emendas, diria o Estado, é isso que vocês vão se tornar (Gomes, 2014).

Diante dessa análise precisa, que destaca a implosão da origem gerando uma certa impropriedade da música, gostaria de acrescentar, mais além, a diluição das

fronteiras entre o que é música e o que é a paisagem sonora do local. Nessa rádio que aglomera os sons das crianças brincando ou do ambulante, cria-se um trânsito onde já não mais se sabe onde começa ou termina uma performance musical. Não só as músicas, mas também os supostos ruídos dos corpos e das máquinas são manipulados pelo DJ. Esse atravessamento complexifica mais ainda a tentativa de apreender uma autoria no sentido moderno que buscaria o sujeito unívoco no comando da elaboração. A performatividade do corpo que dança ou canta é indissociável do território que habita. Anula-se a fronteira precisa entre som e ruído, conteúdo musical e paisagem sonora. As condições históricas que refletem a paisagem se inscrevem literalmente nos amálgamas sonoros de Markin ao produzir essa enunciação afetada pelo território – inevitavelmente coletiva – levando suas marcas para onde quer que seja.

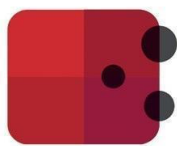
Paul Gilroy, ao pensar na constituição da consciência diaspórica no compartilhamento de ritmos e letras musicais que atravessaram continentes, apresenta uma reflexão importante para pensar como a música negra expressa a história das relações raciais em diferentes territórios.

Como foi possível a apropriação dessas formas, estilos e histórias de luta em tão grande distância física e social é, por si só, uma questão interessante para os historiadores culturais. Ela foi facilitada por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares – mas de modo algum idênticas – de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos (Gilroy, 2001, p. 175).”

Na rádio de Markin, há mais do que alusão a essa experiência urbana, ela se inscreve, com consciência, na materialidade dos sons da rua circunstancialmente captados. No entanto, cabe retomar um ponto fundamental. A necessidade de uma forma de narrar que extrapolasse as palavras, para acessar o indizível confrontando-se com essa forma de expressão excessivamente minada pela razão moderna. Vale seguir mais um pouco com o pensamento de Gilroy:

A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras - faladas ou escritas (Gilroy, 2001, p. 164).

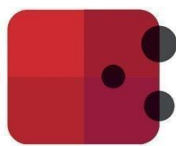
Gilroy não deixa de apontar o perigo de se questionar a razão. Há de se compreender que não se trata de simplesmente rejeitar a razão moderna ocidental, mas de verificar seus limites e propor a coexistência de outras razões, ou epistemes, que não passem, possivelmente, pela centralidade quase totalizante da palavra. Talvez, atentar para as performatividades dos corpos e como elas afetam as produções estéticas seja um fator central para transmitir o legado de dor e as estratégias de resistência diante da escravidão, uma vez que: “A expressão corporal distintiva das populações pós-escravos foi resultado dessas brutais condições históricas” (Gilroy, 2001, p.162).

Quando Markin ou Dimas Cravalanças escutam a música, eles se permitem imergir, serem atingidos pela presença e imediatez do som. Dessa forma, seus corpos não representam o que sentem ao ouvir a música, mas podem, também, prolongar o ritmo em seus gestos. Mais do que um estímulo exterior, o som constitui o ritmo do corpo. Quando o ritmo se faz gesto, chama atenção para o corpo como meio, não um meio que transmite um significado, mas como aquele que opera a performance sempre transcriadora, como enfatiza a já citada Leda Maria Martins. Independente de sermos ou não capazes de compreender o que o corpo fala, sabemos que ele é falante, ele comunica sua comunicabilidade. Esses corpos não circulam como os carros nas avenidas das cidades modernas em trânsitos ideais, fazendo um som linear, mas se movimentam também com outros ritmos, apresentando a singularidade sempre única de suas performances de narradores. São corpos rítmicos, capazes de imprimir no espaço o efeito da música também afetando o ambiente.

Parece que o cinema de Adirley se abre, especialmente a partir do contato com a música, a outras dimensões expressivas, enfatizando os ritmos próprios dos corpos e extrapolando os limites da discursividade. No filme *Branco sai, preto fica*, a música é o que proporciona o recorte que une os personagens, todos têm alguma relação com o baile. Por um lado, a relação com o baile constitui todo um gestual, uma determinada forma de se vestir e de falar e, por outro lado, é essa mesma relação que conecta diretamente esses corpos com a violência policial, marcando-os. Segundo Adirley:

E mesmo que não houvesse nem uma fala em relação a isso, quando aquele corpo apareceu, ele já diz toda uma história

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

brasileira. Quando o Marquinho aparece na cadeira de rodas, ele já diz toda uma história brasileira. Não é por acaso isso. Esse corpo já é uma potência de estabelecer isso: “pronto, então eu carrego comigo todo o trauma, eu carrego comigo toda a sequela da sociedade brasileira. Mas isso não quer dizer que vá ficar preso a isso. Isso quer dizer que eu tenho conhecimento da história do meu corpo. A partir dali, eu vou em frente em relação a uma cidade política, revolucionária, estética, explosiva e tal”. (Queirós, 2015b).

Não só pelo que é dito, mas pela expressividade dos gestos, o filme de Adirley conecta a história do *Quarentão* a uma cadeia mais ampla que nos remete a uma longa teia de narrativas, performatividades e sonoridades diaspóricas. Dessa forma, todos os sons que à primeira vista parecem ruidosos, porque não foram inscritos nos sentidos históricos hegemônicos, ganham um sentido contundente. A *mise-en-scène* de Adirley em conexão com a atuação de Markin, embasada em sua cultura musical, faz ecoar tanto a pergunta como a resposta de Beatriz Nascimento (2021) que cito a seguir. A historiadora se questionava: “Como fazer, como escrever a História sem se deixar escravizar pela abordagem da mesma, fragmentariamente?” (Nascimento, 2021, p. 42). E, em outro momento, afirmava, “Somos a História Viva do Preto. Não números” (Nascimento, 2021, p. 48). Markin é um ponto desta história múltipla em movimento.

Voltando à análise fílmica, sabemos que Dimas Cravalanças, que ainda tinha esperanças de encontrar as provas para conquistar a reparação histórica, falha ao tentar impedir a bomba orquestrada por Markin, que recorria a esse ato por não crer que haveria reparação seguindo os frágeis preceitos democráticos então estabelecidos. No final do filme, a explosão acontece. Sua representação se dá por desenhos e o som é de um funk brasileiro atual, os principais baques da explosão são a batida do ritmo, também conhecida como “pancadão”. O desenho é uma intensificação da potência de uma estética deliberadamente artificial, mas também uma forma de sublinhar a dicotomia do título: são traços pretos sobre um fundo branco. São os traços de uma história negada, daquilo que não aconteceu factualmente, mas que pode ser fabulado nas expressões artísticas ligadas ao desejo, ainda vivo e urgente, de reparação.



Figura 9: Imagens da bomba desenhada.

Fonte: Fotograma do filme *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós.

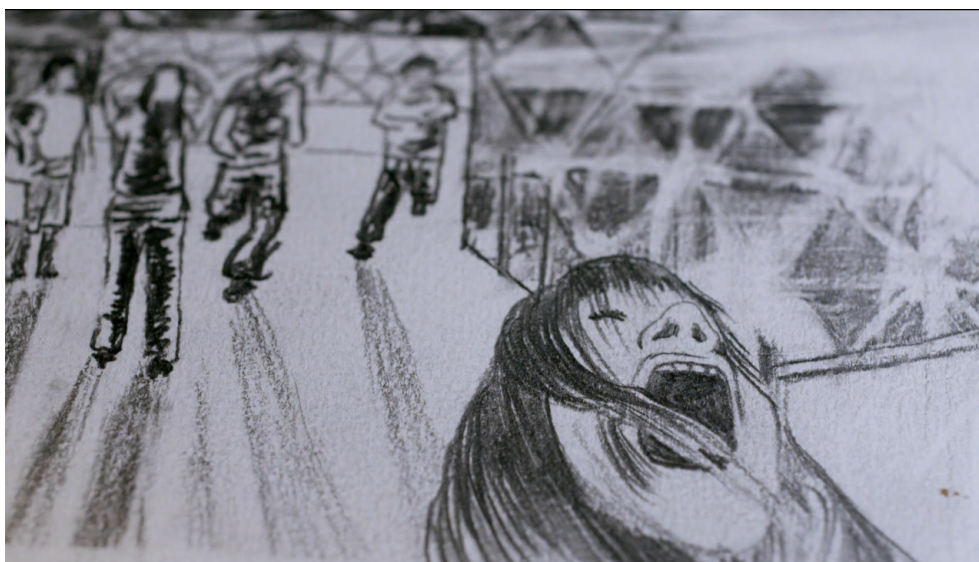


Figura 10: Imagens do efeito da bomba.

Fonte: Fotograma do filme *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós.

O rosto de Dimas Cravalaças aparece íntegro, acima das estruturas, com olhar sereno. Seu rosto está amplificado, sua face é bem maior do que os prédios. Os rostos de pessoas de cabelo liso aparecem em escala proporcional em relação aos

prédios, mostrando desespero. A mesma bomba que soa como ruído e destruição para eles, soa como amplificação de um desejo comum dos atores que constroem o filme.

Se a bomba é destrutiva ou não, dependerá do ouvinte: para quem está comprometido com a justiça, ela funda o campo para uma nova dança florescer. O filme de Adirley desfaz a ideia de nação unívoca e denuncia a violência perpetuada dos brancos em relação aos corpos negros. Fica evidente, em suma, o conflito sensível de interesses, modos de vida e o inevitável embate. Em determinado momento do filme, Markin, afirma que não esquece do *Quarentão*, “viajo muito no Quarenta, não esqueço, não esqueço, não esqueço mesmo, então vou levar o Quarenta comigo”. A música do mineiro MC Dodô, na trilha sonora final, cujas batidas dão corpo aos baques da bomba, também remete a continuidade das viagens dos negros diaspóricos que se cruzam na resistência e não deixam de lado suas memórias:

Várias vidas quebradas parecidas ou iguais
Tristezas e alegrias pensamentos ideais
De conquistar a liberdade lá do sofrimento
Atividade na viagem lembra do proceder.

Talvez não necessariamente o proceder somente como origem, mas como um ponto de onde se parte para honrar o passado e lutar por justiça. As músicas presentes no filme, bem como as reflexões dos autores brasileiros que o analisaram, ajudam a ampliar o mapa do Atlântico Negro na medida em que enfatizam um Atlântico Sul Negro, como propõe Gilroy ao sugerir que as reflexões presentes em sua obra devem ser ampliadas e complexificadas por experiências brasileiras.

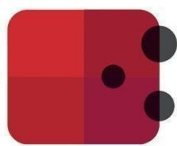
Referências

BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Ceilândia: Cinco da Norte, 2014. Digital, 95 min, son, color.

Eduardo, Renan. Crítica de Mato seco em chamás (2022). **Revista Indeterminações**, 2022. Disponível em: <https://indeterminacoes.com/textos/mato-seco-em-chamas> Acesso em 03 abr 2024.

FREITAS, Kênia. Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014). **Multiplot!**, 4 abr. 2015. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2015/04/branco-sai-preto-fica-adirley-queiros-2014/>. Acesso em: 30 dez. 2019.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

FURTADO, Filipe. Mix tape para uma guerra pouco visível. **Revista Cinética**, 12 jun. 2015. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/branco-sai-preto-fica-brasil-2014-de-adirley-queiros/>. Acesso em: 30 dez. 2019.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GILROY, Paul. "Civilizacionismo, a "alt-right" e o futuro da política antirracista: um informe da Grã-Bretanha". **Revista ECO-Pós** v. 21, n. 3, 2018. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22525. Acesso em: 05 mai 2024.

GUIMARÃES, César. Noite na Ceilândia. In: **catálogo do forumdoc.bh 2014** – 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014. p. 193-206 (Impresso)

GOMES, Juliano. Fogos e artifício. **Revista Cinética**, 5 fev. 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/branco-sai-preto-fica-de-adirley-queiros-brasil-2014/>. Acesso em: 30 dez. 2019.

HENRIQUES, Julian. Rhythmic Bodies: Amplification, inflection and transduction in the dance performance techniques of the 'bashment gal'. **Body & Society**. v. 20, n.3-4, 2014, p.79-112. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/284350873_Rhythmic_Bodies_Amplification_Inflection_and_Transduction_in_the_Dance_Performance_Techniques_of_the_Bashment_Gal Acesso em 05 mai 2024.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar, memória. **Letras**, (26), 63–81, 2023. Disponível em: xxx. Acesso em: xxxx.

MATO seco em chamas. Direção: Adirley Queirós; Joana Pimenta. Ceilândia: Cinco da Norte; Terratreme Filmes, 2022. Digital, 153 min, son, color.

MESQUITA, Claudia. Memória contra utopia: Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014). In: **XXVI Encontro da Compós** - GT Fotografia, Cinema e Vídeo, São Paulo, 2015. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf. Acesso em: 05 mai 2024.

NASCIMENTO, Beatriz. RATTTS, Alex (orgs.). **Beatriz Nascimento**: uma história feita por mãos negras. São Paulo: IBEP, 2003. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio**: mediações e políticas de estilo nos bailes soul dos subúrbios cariocas dos anos 1970. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

RAP, o canto de Ceilândia. Direção: Adirley Queirós. Ceilândia, 2005. Digital, 15 min, son, color.

QUEIRÓS, Adirley. Entrevista com Adirley Queirós – Contradição permanente: uma conversa com Adirley Queirós, por Fábio Andrade, Filipe Furtado, Raul Arthuso, Víctor Guimarães e Juliano Gomes. **Revista Cinética**, 12 ago. 2015a. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/> Acesso em: 30 dez 2019.

QUEIRÓS, Adirley. Entrevista com Adirley Queirós: o historiador do futuro. [Entrevista cedida a] Amanda Seraphico com contribuição de Maria Bogado. Revista Beira, 19 out. 2015b. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/na-manh%C3%A3-do-dia-16-de-setembro-de-2015-tive-um-encontro-via-skype-com-adirley-queir%C3%B3s-para-d2541b63eb28>. Acesso em: 29 dez 2019.

Recebido em: 15/03/2024 | Aprovado em 17/06/2024

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa: não se aplica.

Fontes de financiamento: não se aplica.

Considerações éticas: não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse: não se aplica.

Apresentação anterior: não se aplica.