



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

JEAN CEIGLINSKI DO AMARAL BICHET

A LINGUAGEM DO HIP HOP EM BRANCO SAI, PRETO FICA

Pelotas/RS

2023

JEAN CEIGLINSKI DO AMARAL BICHET

A LINGUAGEM DO *HIP HOP* EM *BRANCO SAI, PRETO FICA*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Pelotas

2023

JEAN CEIGLINSKI DO AMARAL BICHET

A LINGUAGEM DO *HIP HOP* EM *BRANCO SAI, PRETO FICA*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em (data da banca por extenso).

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Prof.^a Dr.^a. Ivonete Pinto

Prof.^a Dr.^a. Raquel Andrade Ferreira

AGRADECIMENTOS

Sempre tive a sensação que cada vitória que conquistei também é uma vitória para os meus. Sendo assim, penso que essa também é mais uma conquista para todos que passaram por aqui e deixaram um pouquinho de si nesse lugarzinho que chamo de meu coração. Por cada calçada que meus pés já pisaram, por cada rua que marcou minha trajetória, por cada quebrada que moldou meu caráter, por cada irmão e irmã que me fizeram ser quem sou hoje, dedico meu mais sincero obrigado.

Primeiramente, gostaria de agradecer ao meu professor e orientador Roberto Cotta que foi uma das figuras mais cruciais na minha graduação. Agradeço imensamente por toda a paciência, apoio e por todo o conhecimento que me passaste. Grande parte do que sei hoje sobre cinema foi por causa tua e carregarei tudo o que aprendi contigo com muito carinho.

A minha banca Ivonete Pinto e Raquel Ferreira que me auxiliaram e direcionaram esse trabalho para o melhor resultado que poderia alcançar.

Ao projeto Ofcine, que me possibilitou dar os primeiros passos para uma graduação e uma vida inteira no cinema.

Aos meus pais por terem me criado da melhor maneira possível nas condições mais difíceis que uma família podia aguentar, agradeço profundamente por acreditarem em mim.

A minha namorada Bruna, obrigado por compartilhar todo esse amor comigo, obrigado por acreditar nos meus sonhos e me levantar toda vez que caio, fazendo eu lembrar que nada é maior que minha fé. Eu te amo nessa e em todas as outras vidas.

A minha irmã, agradeço por ter me ajudado a dar meus primeiros passos nessa graduação, obrigado por estar comigo e me acolher nos seus braços nos momentos que mais necessito.

Ao Perazo, absolutamente nenhum passo dado até aqui teria sido da mesma forma se não fosse por ti. Essa vitória também é por você e por toda a caminhada que trilhamos nessas ruas. Serás sempre uma influência para mim, assim como tu mesmo diz: “talvez eu possa até chamar de sorte o fato de chamar de amigo todas minhas referências.”

Aos meus irmãos do C.C. Cabocla Jurema. Vocês são minha família, meu amor por vocês é incondicional, saibam que sempre estarei aqui por cada um de vocês.

A minha irmã e mãe de santo Bárbara, sempre ouvi tu dizer que a alma gêmea não necessitava ser entendida apenas no âmbito romântico, e eu concordo totalmente com isso. Tu és a razão de tudo isso aqui acontecer, de eu ter tido fé em mim mesmo. Tu foi a primeira pessoa a me dizer que meus sonhos poderiam se tornar realidade, e olha só, estou realizando

mais um nesse momento. Eu te amo com tudo o que tenho e tudo o que sou. Obrigado do fundo do meu coração. Sempre irás me ter do teu lado, em todas as minhas encarnações.

A minha falecida vó Maria Jurandina... minha promessa ainda está de pé, que a senhora esteja vendo a minha vitória daí de cima. É por ti vózinha.

Agradeço também a todos os meus guias espirituais, do Exu ao Caboclo, mas não poderia deixar de agradecer especialmente ao seu Zé Pilintra, a quem me mostrou minha missão nessa caminhada. Salve a malandragem!

Por último e não menos importante, ao *hip hop*. Sempre foi e sempre será por ti. Axé!

*Pra quem tá no corre existe chance
mesmo estando longe.
Eu não desisto, insisto na existência de
algo grande pra nós
e pra chegar no topo meus manos não
respeitam ninguém.*

(Zudizilla)

RESUMO

Este artigo analisa os elementos que compõem a linguagem do *hip hop* no longa-metragem *Branco sai, preto fica* (2015) de Adirley Queirós. Para isso, o trabalho busca identificar os cinco elementos da cultura no filme, assim como perceber sua influência na linguagem e *mise-en-scène* da obra. O referencial teórico traz à discussão autores como Gomes (2019), Teperman (2015) e Oliveira Jr. (2013).

PALAVRAS-CHAVE: *Hip hop*; periferia; cinema brasileiro; linguagem.

ABSTRACT

This article analyzes the elements that make up the language of hip hop in the feature film *Branco sai, preto fica* (2015) by Adirley Queirós. To this end, the work seeks to identify the five elements of hip hop culture in the film, as well as to understand their influence on the language and mise-en-scène of the work. The theoretical framework brings authors such as Gomes (2019), Teperman (2015) and Oliveira Jr. (2013) into the discussion.

KEYWORDS: Hip hop; periphery; Brazilian cinema; language.

LISTA DE FIGURAS

1. O início do <i>hip hop</i>	16
2. Capa do primeiro disco de rap do Brasil.....	18
3. Nelson Triunfo e dançarinos de Break em São Paulo.....	18
4. Frame de Rap, o canto da Ceilândia (2005).....	19
5. Marquim e o Quarentão. Frame de Branco sai, preto fica.....	24
6. Marquim e o Quarentão. Frame de Branco sai, preto fica.....	24
7. Sequência durante a festa. Frame de Branco sai, preto fica.....	26
8. Sequência durante a festa. Frame de Branco sai, preto fica.....	26
9. Bomba atingindo o Congresso Nacional. Frame de Branco sai, preto fica.....	28
10. Apresentação da rua de Marquim. Frame de Branco sai, preto fica.....	29
11. Grafites no Quarentão e na rua. Frame de Branco sai, preto fica.....	30
12. Grafites no Quarentão e na rua. Frame de Branco sai, preto fica.....	30
13. Provas de Dimas. Frame de Branco sai, preto fica.....	32

SUMÁRIO

1. Introdução.....	11
2. O <i>hip hop</i> no cinema de Adirley Queirós.....	14
3. Os elementos do <i>hip hop em Branco sai, preto fica</i>	22
3.1. DJ.....	23
3.2. Breaking.....	25
3.3. Rap.....	27
3.4. Grafite.....	28
3.5. Conhecimento.....	31
4. Considerações finais.....	33
5. Referências bibliográficas.....	34

1. Introdução

Uma das maneiras de observar o cinema é compreendê-lo como uma janela de destaque de mundo, onde corpos e espaços são representados em imagem e som. Esse ênfase se torna ainda mais potente quando os sujeitos, lugares e recortes sociais filmados pertencem a camadas sociais que frequentemente são invisibilizadas nas produções cinematográficas. Já a cultura *hip hop* tem uma profunda conexão com a periferia e as esferas à margem da sociedade, pois sempre esteve ligada a ações sociais, culturais e políticas das classes desfavorecidas. Desta maneira, discutir e analisar o cinema é também perceber o quanto uma cultura pode influenciar a maneira pela qual um filme é realizado, sentido e observado, em outras palavras, é identificar o quanto uma cultura pode influenciar a linguagem cinematográfica de um filme. Assim como Carrière (1994) comenta, nos primórdios do cinema, espectadores nas terras africanas que ainda não possuíam um contato com o novo espetáculo, tinham dificuldade em associar as imagens que estavam sendo projetadas em tela. A ação e a narrativa os deixavam confusos, justamente por já terem em sua cultura uma tradição oral bastante recorrente. Se aqueles espectadores possuísem um contato prévio com aquela nova forma de expressão artística, a receptividade daquelas imagens seriam diferentes. Logo, entende-se que o repertório e os costumes culturais refletem em como uma obra cinematográfica pode ser consumida e produzida.

O cinema, por si só, possui uma linguagem própria, uma espécie de gramática audiovisual, onde cineastas utilizam os elementos cinematográficos (fotografia, som, montagem, cenário etc.) para contar suas histórias. Tal qual o cinema, a cultura *hip hop* também possui suas particularidades, seus elementos estéticos e sua própria forma de identidade e representação. Sendo assim, diretores como Adirley Queirós, vindo da periferia e tendo como repertório cultural o *hip hop*, transformam o movimento em linguagem cinematográfica e representam a cultura no conteúdo e na forma de seus filmes. Desse modo, o presente trabalho visa analisar as relações entre a linguagem do cinema e do *hip hop* no contexto cinematográfico brasileiro contemporâneo, a partir de *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós.

Seguindo esta linha de raciocínio, para justificar a escolha do tema, levo em consideração minha trajetória tanto no *hip hop* quanto no cinema, entendendo que é impossível dissociar minhas experiências de vida com o objeto analisado. Sou branco, venho

de uma família humilde e trabalhadora, cresci no bairro Cidade Nova, mais conhecido como *CDN*, pelas ruas de Rio Grande/RS, onde o *rap*¹ era trilha sonora principal. A cada canto ouvia-se algum carro, alguma casa ou algum grupo de adolescentes escutando e cantando *rap*, majoritariamente de rappers rio-grandinos, tais como Dirth South, Dudz e um dos grupos pioneiros regionais, Missão 21 Cruzeiros.

Morava em uma casa de situação precária junto a minha avó e minha irmã, era impossível morar com meus pais, pois a condição financeira deles impedia que isso acontecesse. Minha mãe trabalhava como frentista de posto de gasolina, enquanto meu pai era produtor musical independente. O pouco tempo que conseguia ficar com meu pai era quando ele estava no trabalho. Foram nesses instantes que tive meu primeiro contato com o *hip hop*: quando o *rap* começou a formalizar-se em Rio Grande e os MCs passaram a gravar os primeiros discos na cidade. Era no estúdio de meu pai que esses CDs eram produzidos, e lá estava eu, presenciando tudo de perto. A partir daí, minha relação com esse gênero musical ficaria cada vez mais estreita.

Com o passar dos anos, tornei-me um adolescente que ficava mais tempo na rua do que dentro de casa. Neste período, entre os 14 e 16 anos, as drogas, o álcool e a criminalidade se tornaram parte do meu convívio social. Muitos dos meus amigos acabaram entrando para a vida do crime ou viraram usuários de drogas. Ainda assim, o *hip hop* era a voz da razão para muitos de nós, mostrando um caminho a seguir, principalmente através do *rap*, nosso alicerce.

Saindo do ensino médio, já atrasado e trabalhando no comércio aos 20 anos, foi quando o cinema começou a fazer parte da minha vida. Participei de uma oficina de cinema em Rio Grande que me direcionou para a graduação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O cinema surge como uma possibilidade de unir o amor pelo *hip hop* ao âmbito profissional e acadêmico do audiovisual, em um momento no qual estar em uma universidade parecia um sonho distante. Entretanto, foi possível perceber a falta de interesse de estudantes e teóricos pela temática do *hip hop* no meio cinematográfico. Portanto, esta pesquisa tenta suprir muitas das lacunas identificadas na relação entre *hip hop* e cinema.

Nesse sentido, o longa-metragem *Branco Sai, Preto Fica* torna-se o objeto de interesse deste trabalho. Ainda que não compartilhe do mesmo recorte racial dos personagens, a maneira na qual o filme levanta tópicos sobre as dificuldades financeiras das classes mais

¹ GOMES (2019) explica que *hip hop* é um movimento cultural advindo das ruas de Nova York e o *rap* é um gênero musical, um dos elementos que compõem a cultura do *hip hop*.

baixas, as vivências de rua dos personagens e sua relação em abordar o tema do *hip hop* na narrativa, dialoga bastante com minhas experiências de vida.

O *hip hop* pode ser essencial para a formação de um indivíduo. Teperman (2015) diz que a cultura serve como elemento de transformação, já que o *rap* tem a particularidade de ser um dos principais gêneros musicais a discutir, por meio das letras e também pelo discurso dos artistas, temas como preconceito, violência e segregação racial e seus efeitos devastadores na sociedade, como a violência urbana. Desse modo, uma pessoa que também vive situações de vulnerabilidade social pode encontrar no *hip hop* uma forma de identificação, informação e uma nova maneira de se expressar através da cultura.

A forte presença dele dentro de comunidades e favelas permite a ascensão pulsante de cineastas e filmes periféricos. Historicamente falando, Guimarães (2015) comenta que até a década de 1980, as imagens dos bairros pobres e seus habitantes praticamente não tinham lugar na visibilidade pública. Quando a televisão tornou-se o principal veículo de comunicação no território nacional, a periferia se mantinha fora da representação imagética da mídia, seja na atmosfera glamurosa das telenovelas da época, seja nos telejornais. Nesse contexto, o autor parafraseia Bernardet (2003), ressaltando que os cineastas que se punham a filmar o “outro popular”, geralmente os faziam em movimento de descoberta, como se as imagens das classes mais desfavorecidas passassem a existir majoritariamente em filmes documentários em relação às outras mídias. Ainda que os fizessem, existia uma diferença de classe ali representada, os cineastas não pertenciam à periferia. Logo, um distanciamento entre quem filma e quem é filmado se tornava presente.

Entretanto, Guimarães (2015) também cita, que este cenário muda a partir da década de 1990, com o rompimento dessa invisibilidade e o aparecimento cada vez mais recorrente de lugares e sujeitos periféricos no universo audiovisual brasileiro, tanto na televisão quanto no cinema. Se antes o problema era a invisibilidade, atualmente o cenário é oposto. A intensa produção de imagens da periferia se intensifica a partir da produção de conteúdo realizadas pelos próprios moradores de favelas em eventos de *hip hop* tais como as rodas de *break*, os encontros de DJs e grafiteiros, duelos de rimas, entre outros. Nesse sentido, o conceito do “outro popular” pode ser tensionado a partir da perspectiva de que também filma-se a si mesmo, ou, assim como o autor aponta: “filmar o mundo do “outro popular” é filmar um mundo em que a imagem de si já tem lugar há muito tempo e em todo lugar.”

Assim sendo, se o cinema brasileiro tem se tornado cada vez mais consistente na

representação da periferia, o presente trabalho traz as seguintes problematizações: como é possível identificar os elementos da linguagem do *hip hop* no filme *Branco sai, preto fica*? Pode-se dizer que a cultura de rua possui importância na linguagem e *mise-en-scène* da obra?

Na primeira parte do artigo, discute-se a cultura *hip hop* na filmografia de Adirley Queirós. Inicialmente, com o intuito de contextualizar o que é o movimento *hip hop* e suas características, são utilizadas pesquisas de Gomes (2019) e Teperman (2015). Já na segunda parte, é analisada a presença dos elementos de linguagem do *hip hop* em *Branco sai, preto fica*, a partir de suas construções narrativas e estéticas. Para isso, é utilizado os trabalhos de Demidoff, Pacheco e Sholl-Franco (2007), Moreira (2016), Oliveira (2013) e Ventura (2009). Por fim, o trabalho de Oliveira Jr. (2013) é utilizado para discutir a relação entre o quinto elemento do *hip hop* e a *mise-en-scène* do longa.

Para realizar a análise fílmica no presente trabalho desenvolveu-se uma metodologia própria no intuito de reforçar ainda mais o diálogo com a temática do *hip hop*, bem como a abertura de novas perspectivas dentro do campo acadêmico. Essa abordagem metodológica constitui-se através de três etapas: primeiramente, selecionar um dos cinco elementos do *hip hop* que será analisado, explicitando as características desse elemento e de que forma integra-se na cultura de rua. Em seguida, definir e descrever as cenas que dialogam com o elemento selecionado, apresentando as ações dos personagens, evidenciando elementos, narrativos, imagéticos e sonoros que compõem a cena. Por fim, a partir de um olhar crítico do pesquisador, analisar de que maneira esse elemento influencia a linguagem cinematográfica dessa cena.

2. O *hip hop* no cinema de Adirley Queirós

De acordo com Gomes (2019), a cultura *hip hop* teve como seu berço as ruas de Nova York da década de 1970, mais especificamente, os bairros de periferia Bronx, Queens e Harlem. Naquele período, houve uma forte ascensão imigratória, majoritariamente vinda da África, na qual ocupou as periferias da cidade. Esses bairros, isolados do centro do município, sofriam de extrema pobreza, uma violenta presença de drogas e constantes disputas por território de gangues criminosas.

Os Estados Unidos passavam por uma forte luta racial, reivindicada pelo Partido dos Panteras Negras, que buscava liberdade, justiça e direitos civis para o povo preto. Entretanto, a

cultura de rua² emergiu mesmo neste contexto conturbado, a produção cultural regional trouxe luz aos habitantes daquele espaço, em especial a juventude. Através de festas nos bairros, competições de dança e novas formas de expressão artística, o *rap* e o grafite tornaram-se parte dessa sociabilidade.

Assim, Teperman (2015) ressalta que o *hip hop* seria um movimento cultural feito na periferia e para a periferia. A cultura, trazendo consigo toda a luta por igualdade social e racial, conseguiu diminuir a taxa de criminalidade nos bairros e apresentar novos caminhos para os jovens que estavam ali inseridos.

O movimento do *hip-hop* tem diálogo direto com as ruas, bairros e comunidades periféricas, através de sua linguagem e discurso. Desta forma se dá o direcionamento de suas músicas, embora a cultura tenha começado como diversão – o que não diminui seu sentido político –, logo acaba se caracterizando pelas lutas por direitos sociais. (GOMES, 2019, p. 23)

Assim como Gomes (2019) aponta, o *hip hop* desenvolveu-se a partir de cinco elementos: o *break*, o DJ, o *rap*, o grafite e o conhecimento. No dia 11 de agosto de 1973, Cindy Campbell Herc e seu irmão DJ Kool Herc, também conhecidos como os pais do *hip hop*, organizaram a primeira *block party*³. Essa data marca o aniversário do movimento e o início de uma cultura que se desenvolveria a partir desse momento.

Através das festas de bairro, o primeiro elemento a ser instaurado na cultura é o DJ, na qual é a figura que faz a festa acontecer. O DJ é quem coordena o ritmo da festa, selecionando as músicas e mesclando trechos de diferentes faixas para serem tocadas no baile, inovando a maneira de manipular sons já existentes. Devido a essa nova forma de tocar músicas, o público também reagiu de maneira criativa, desenvolvendo movimentos de dança inéditos e estabelecendo uma forma inovadora de interação entre o DJ e a plateia. Essa dança acabaria sendo identificada como *break dance*, consolidando-se como o segundo elemento do *hip hop*.

Conforme observado por Teperman (2015), os DJs começaram a desenvolver uma ampla variedade de técnicas para suas discotecagens, o que resultou na redução do tempo de

² Segundo OLIVEIRA (2013), pelo *hip hop* não perder sua relação com a rua e servir como forma de expressão e produção de arte juvenil da periferia, consolida-se também como “cultura de rua”, sendo um outro termo para referenciar-se ao movimento.

³ Gomes (2019) ressalta que as chamadas “block parties” foram festas de bairros organizados por Cindy Campbell Herc e Kool Herc. Para o *hip hop*, os eventos foram importantes encontros para ouvir música, dançar ou simplesmente observar.

interação oral com o público. Como resposta a essa mudança, surgiu uma nova função nas *block parties*, destinada a auxiliar os DJs na comunicação com a plateia. Esses indivíduos ficaram conhecidos como mestres de cerimônia ou MC. A partir desse momento, a relação entre DJ e MC se estreitou progressivamente, culminando no surgimento de um novo gênero musical, o *rap*. Consequentemente, o rap consolidou-se como uma das características da cultura *hip hop*, tornando-se assim o terceiro elemento do movimento.

Gomes (2019) também comenta que a prática do grafite, o quarto elemento, alimentou-se da realidade dos guetos para expressar nos muros e vielas das comunidades, palavras de ordem e desenhos que refletiam os problemas sociais enfrentados pelos bairros. A prática aos poucos foi se expandindo para além das ruas, adentrando a museus e espaços de exposições artísticas.

Durante os anos 1970, enquanto as guerras de gangues eram recorrentes nas ruas do Bronx, Gomes (2019) aponta que o Afrika Bambaataa, um dos DJs precursores do *hip hop*, utilizou a cultura como ferramenta de combate a violência e a discriminação racial que dominavam as ruas. O método encontrado foi promover competições através dos quatro elementos, daí surgem as batalhas de rimas, as disputas de *break*, as exposições de grafite e os duelos de DJs. Além disso, Bambaataa defendia que a cultura também servia como veículo de educação popular, construindo espaços de discussões e debates de temas como desigualdade social e racial nas periferias. Nesse sentido, o hip-hop oferece um campo fértil de experiências estéticas pelo viés dos elementos que constituem a cultura, sendo o conhecimento o quinto elemento. (GOMES, 2019, p. 65)



Figura 1: O início do *hip hop*. Fonte: <https://www.iconcollective.edu/hip-hop-history>

Teperman, (2015) ressalta que o *hip hop* se popularizou rapidamente ao redor do mundo, chegando ao Brasil nos anos 1970, quando teve como base as ruas da cidade de São Paulo e Rio de Janeiro. Os termos *hip hop* e *rap* não eram usados pela população brasileira até então, a cultura era majoritariamente conhecida através dos *bailes black*, termo na qual era usado para referenciar-se às festas de bairro. Além disso, a cultura também era identificada pelo vínculo que tinha com o movimento negro, tais como a Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental do Negro. Esses movimentos auxiliavam e promoviam os *bailes black*, em um período onde a ditadura militar ainda pairava sob o país. O autor comenta que o trabalho realizado, criava oportunidades de encontro e diversão para uma parcela da população a qual não era oferecida praticamente nenhum lazer.

Conforme observado por Gomes (2019), a década de 1980 desempenhou um papel fundamental na consolidação do hip-hop no Brasil. Durante esse período, a cultura hip-hop foi disseminada por diversos estados do país, exercendo uma crescente influência sobre os jovens que viviam nas periferias. Foi nesse período que surgiram os primeiros e primeiras MCs de *rap* no país, tais como Thaíde & DJ Hum, o grupo Racionais MCs, Rappin Hood, MV Bill, Dina Di, Kamila CDD, Negra Li, entre outros nomes.

Além disso, paralelamente ao Rio de Janeiro e São Paulo, o *hip hop* na Ceilândia, cidade tema dos filmes de Queirós, tornou-se reconhecido nacionalmente no fim dos anos 1980. O *hip hop* no município demarcou-se pela presença do *gangsta rap*, subgênero do *rap*, através dos grupos Câmbio Negro e Cirurgia Moral. De maneira geral, pode-se dizer que o *gangsta rap* é caracterizado por batidas pesadas e sombrias e letras politicamente engajadas e agressivas, retratando os aspectos mais duros da realidade social em comunidades desprivilegiadas. (TEPERMAN, 2015, p.88).

Nesse sentido, a cultura influenciou diversos jovens brasileiros a se expressarem através da arte, levando adiante os elementos da cultura *hip hop* para outros estados e cidades do país. Sendo assim, é notória a presença da cultura de rua dentro das periferias nacionais e o quanto ela influencia o estilo de vida dos moradores de comunidades.

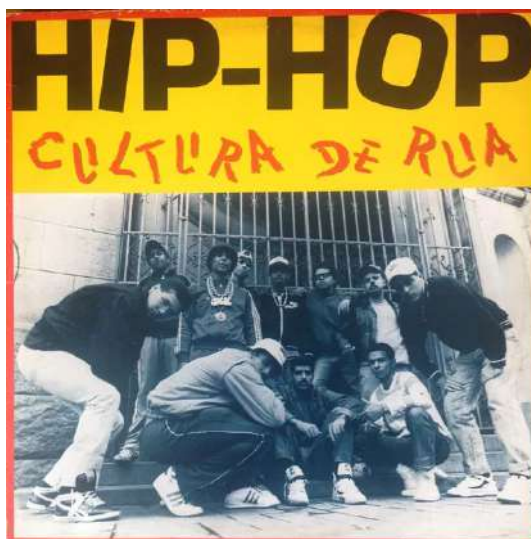


Figura 2: Capa do primeiro disco de *rap* do Brasil. Fonte: www.letras.mus.br/blog/historia-hip-hop-no-brasil/



Figura 3: Nelson Triunfo e dançarinos de Break em São Paulo. Fonte: <https://www.letras.mus.br/blog/historia-hip-hop-no-brasil/>

Paralelamente, as produções cinematográficas realizadas por cineastas pretos e moradores de quebradas⁴, têm sido cada vez mais recorrentes ao longo dos últimos anos em festivais de cinema nacionais e internacionais. Cineastas como Adirley Queirós, Affonso Uchoa, Carol Rodrigues, Fábio Rodrigo, Gabriel Martins, Lincoln Péricles, Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda, Vinícius Silva e Vita Pereira ganham destaque no âmbito cinematográfico, realizando filmes que retratam seus bairros e a luta cotidiana dos moradores.

⁴ Segundo CHICO (2022), o termo *quebrada* é a gíria ou dialeto utilizado para referir-se às comunidades e favelas.

Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural (2022), Adirley Queirós de Andrade, natural de Morro Agudo de Goiás/GO, nascido em 1970, é diretor, roteirista e produtor cinematográfico. Aos três anos de idade, instala-se com a família em Brasília. No início dos anos 1970, muda-se para Ceilândia, a recém-criada cidade-satélite na qual reside e realiza a maior parte de sua produção cinematográfica. Ingressou aos 28 anos no curso de Comunicação Social, com habilitação em Cinema, da Universidade de Brasília (UnB) .

Seu primeiro curta-metragem, o documentário *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), tem como eixo principal entrevistas com *rappers* da cidade, cujas falas e declarações se entrelaçam com imagens de arquivo, construindo uma narrativa que conta a história da Ceilândia a partir das vivências nas periferias do município.

Os *rappers* Viela 17, X - Cambio Negro, DJ Jamaica e Marquim do Tropa compartilham as histórias sobre como a população de Ceilândia enfrentou a segregação de Brasília, desde os primórdios da cidade. Esses MCs narram a maneira na qual a acumulação de preconceito e a exposição à vulnerabilidade social, como moradores das periferias da Ceilândia, levou o *rap* a se tornar uma voz de representação e expressão para eles. Gomes (2021) aponta que um dos interesses do filme é lidar com o subdesenvolvimento do espaço, citando que “não se trata de “assumir a derrota”, mas sim forjar o passo além: o que fazer com ela, como atuar, como urdir as práticas diante do que se apresenta. Como reconhecer-se em condição de minoridade e pensar estratégias de tomada de poder a partir dessa posição com limitações claras?” (Idem, on-line). Em outras palavras, o filme torna-se esse “passo além”, através das entrevistas, da trilha sonora e das imagens da cidade, o curta-metragem denuncia as injustiças sociais e raciais ocorridas com Ceilândia, utilizando o *rap* como ferramenta para realizar essa denúncia.



Figura 4: Frame de *Rap, o canto da Ceilândia* (2005).

Toda a filmografia de Queirós é atravessada pela relação do cineasta e seus personagens com as periferias da Ceilândia. Grande parte das suas narrativas são fabulações que reinventam os espaços da cidade e sua realidade, refletindo sobre as problemáticas sociais das periferias, tendo como protagonistas pessoas que vivem e transitam sob aquelas ruas, reencenando suas próprias vidas através dos filmes.

Sua obra tem como premissa estudar as ficções e fabulações que formam uma cidade. Para isso, a perspectiva da Ceilândia é estratégica: espacial e simbolicamente em oposição à cidade-síntese das ficções brasileiras do poder institucional: Brasília. Esta situação geográfica é renovada em experiência em cada filme de forma a esculpir uma nova contraimagem do espaço urbano, da história, da política e dos discursos que as constituem. (GOMES, 2021, online)

Além de *Rap, o canto da Ceilândia*, o realizador aborda o *hip hop* em outras obras, como em seu primeiro longa-metragem, *A cidade é uma só?* (2011). O filme que mescla ficção e realidade, também tem como interesse a origem da cidade de Ceilândia e sua relação com Brasília. A narrativa acompanha o protagonista Dildu, um candidato a deputado distrital pelo fictício Partido Nacional da Correria, que busca por melhorar a realidade periférica do município. A presença da cultura na narrativa torna-se evidente pela conexão que o personagem possui com o *rap*, utilizando-o como tema musical para campanha política de sua candidatura.

Já no longa-metragem *Mato seco em chamas* (2023), a trama se desenrola em uma distopia que se passa na favela do Sol Nascente, localizada na Ceilândia. A narrativa híbrida acompanha a protagonista Chitara que assume a liderança de um poço de petróleo privado, contando com o apoio de sua irmã Andréia. As protagonistas enfrentam desafios para sobreviver em um Brasil conservador e repressor através do tráfico de petróleo, reconhecendo que suas posições tornam-se um ato político perante a realidade. O *hip hop* torna-se presente no filme também através da relação que as personagens possuem com o *rap*. Em momentos de reflexão das personagens, ambas cantam *rap* e discutem as letras das músicas recorrentemente.

Nesse sentido, é possível perceber que o movimento *hip hop* permeia as obras do

realizador de diversas maneiras, sobretudo mediante a representação de seus personagens em cena. Majoritariamente, os mesmos são interpretados por moradores da periferia, muitos dos quais são *rappers*, tais como DJ Jamaica e Marquim do Tropa. Não à toa, ambos são MCs que participaram de seu primeiro filme, além de terem atuado em demais obras como *A cidade é uma só?* e *Branco Sai Preto fica*. De uma forma ou outra, os personagens de sua filmografia possuem alguma relação com o *hip hop*, seja por serem *rappers* ou DJs, como também seus diálogos e condutas apresentam os elementos que caracterizam o movimento. Além disso, a cultura de rua se torna presente em suas obras tanto pelas temáticas quanto pela maneira como são estruturadas. Para reforçar essa ideia, ao analisar *Branco sai, preto fica*, Furtado (2015) comenta que Queirós sempre considerou a linguagem do *hip hop* para compor suas obras cinematográficas, destacando em seus filmes uma lógica semelhante às *mixtapes*⁵, na qual é reforçada a partir do recolhimento de detritos culturais e na própria ideia do “fabular sobre nós mesmos” (Idem, online). Em outras palavras, o longa-metragem apropria-se de *rappers* para protagonizar sua narrativa, utiliza o *breaking* como a fagulha inicial do conflito do filme, o *rap* surge como a principal ferramenta de resistência dos personagens enquanto é incorporada pela linguagem do filme. Portanto, *Branco sai, preto fica* apropria-se dos elementos do *hip hop* como ferramenta para fabular um universo próprio.

Branco sai, preto fica é um longa-metragem que tem como premissa uma agressão policial ocorrida nos anos 1980 durante um baile *black* na Ceilândia. Em uma realidade distópica e segregadora, a história gira em torno de dois personagens que sobreviveram ao evento, porém acabaram feridos e com sequelas. Além disso, a obra acompanha um viajante no tempo que tenta provar a culpa da sociedade através dos mecanismos de opressão utilizados por ela. O filme conta com a presença dos cinco elementos do *hip hop*, utilizando a cultura de rua como a principal ferramenta de resistência dos personagens. A linguagem em si também usa esses mesmos elementos para compor os campos sonoros e imagéticos. O cinema de Queirós torna-se fundamental para a pesquisa ao adotar o *hip hop* como condição central na reimaginação de mundos em suas obras. Ele constrói universos fictícios e fantasiosos, utilizando a cultura de rua como ferramenta para concepção dessas narrativas, ao mesmo tempo que reflete e questiona as problemáticas sociais que afetam a periferia.

⁵ De acordo com o site *Caboindex*, *mixtape* é a forma independente do formato em que a música será distribuída, muito utilizada por artistas de *rap*. Enquanto a estrutura de um álbum é pensada nos mínimos detalhes, a *mixtape* não possui um rigor em sua coesão, podendo ser mais despojada e experimental.

3. Os elementos do *hip hop* em *Branco sai, preto fica*

Diante do questionamento sobre como é possível o *hip hop* ser percebido no cinema periférico brasileiro, essa identificação pode ser feita através da observação de duas características fílmicas: o conteúdo e a forma. Segundo Bernardet (2003), o conteúdo pode ser entendido como a sua temática. Em outras palavras, seria respectivo ao enredo que permeia a narrativa. Já a forma, segundo o autor, é a maneira como o filme se constitui, sendo o modo de canalização da linguagem cinematográfica e seus elementos estéticos (fotografia, som, montagem, etc).

Paralelamente, de acordo com autor Gomes (2019), a linguagem do *hip hop* apresenta-se através de cinco elementos: o *dj* (*disc jockey*⁶), o *breaking* (dança), o *rap*, o grafite e o conhecimento. Dentro do contexto cinematográfico, quatro desses elementos tendem a estar mais relacionados ao conteúdo da obra, enquanto o elemento do conhecimento está mais ligado à sua forma. Essa distinção se torna crucial para compreender como um filme aborda e incorpora as características do *hip hop*, tanto em seu conteúdo quanto em sua forma, permitindo assim a percepção da presença da cultura de rua no universo cinematográfico representado.

No ano de 1977, nos Estados Unidos, Afrika Bambaataa (1957) criou a Zulu Nation, considerada a primeira organização comunitária do hip-hop, que tinha como objetivo central, o combate a violência e à discriminação racial, pelo viés dos quatro elementos do *hip-hop*. Deste modo, o artista passou a defender a ideia de que o quinto elemento precisava ser o conhecimento, para dar sentido e poder às lutas sociais das comunidades negras norte-americanas. (GOMES, 2019, p. 36)

No que tange a obras cinematográficas que tratam do *hip hop*, é comum perceber, a presença de quatro dos elementos citados: *dj*, *breaking*, *rap* e grafite. Esses elementos tornam-se mais comuns devido às narrativas estarem mais ligadas ao tema da cultura, desse modo, a representação desses elementos em tela tornam-se evidentes no âmbito imagético e auditivo. Como, por exemplo, no curta-metragem documental de Queirós, *Rap, o canto da Ceilândia*, e seu primeiro longa-metragem, *A cidade é uma só?*. Ambos os filmes possuem personagens que têm relações diretas com o *hip hop*. No curta-metragem descobre-se a história da Ceilândia a partir de relatos de *rappers* da cidade. Já o longa-metragem apresenta

⁶ disc jockey é outro termo para referir-se a DJ. Segundo Teperman (2015), o termo surge de inspiração em radialistas.

um protagonista que utiliza o *rap* como campanha política. Tais obras têm como cenário principal as ruas da Ceilândia e o campo sonoro é, majoritariamente, preenchido com trilhas sonoras de *rap*.

Portanto, é possível notar os elementos da cultura presente na obra de Adirley Queirós. Dito isto, a análise da linguagem do *hip hop* em *Branco sai, preto fica* é realizada desta maneira, apontando os elementos da cultura presentes no filme, seja no conteúdo ou na forma, e identificando de que maneira eles se apresentam e se relacionam com a linguagem do filme.

3.1 - DJ

Segundo Gomes (2019), o primeiro pilar do *hip hop* é a figura do *dj*, pois foi elemento essencial instituído no movimento. A partir de festas nos bairros periféricos, o *disc jockey* desempenha um papel fundamental, não apenas como um componente musical, mas como o primeiro pilar de uma cultura inteira, dando origem a todos os outros elementos que estariam por vir. Teperman (2015) afirma que Kool Herc foi o primeiro DJ a usar a técnica de repetir ciclicamente um mesmo trecho curto de uma música, criando assim, uma nova música diferente da já existente. Diversas de suas técnicas influenciaram outros *disc jockeys* dali adiante, tornando assim, a figura do DJ como um arquiteto sonoro que cria e manipula batidas e ritmos. É o *dj* que fornece a base para os outros elementos do *hip hop*, como o *rap*, o *breaking* e a arte do grafite. Ele é o mestre dos toca-discos, mixando e cortando vinis, trechos de músicas para criar composições sonoras que alimentam a energia das festas e batalhas de *rap*.

Em *Branco sai, preto fica*, a figura do *dj* é o primeiro elemento apresentado, incorporada por Marquim, homem negro, morador de periferia na cidade de Ceilândia, que possui uma rádio em sua casa. O personagem é como uma espécie de *dj* radialista daquela realidade, através da qual seleciona discos para tocar em suas transmissões, enquanto comenta sobre a saudade que tem do baile black *Quarentão*. Além disso, o protagonista é um dos sobreviventes da brutalidade policial ocorrida nessa mesma festa, a qual o deixou paraplégico, em decorrência da violência policial.

Percebe-se a presença do *dj* não apenas no campo narrativo, mas também no âmbito estético do filme. Em outras palavras, o *dj* conduz grande parte da narrativa e da linguagem do filme. Para exemplificar, percebemos esse papel condutor logo na sequência inicial, Marquim

está em sua casa, sentado em frente ao microfone sob a mesa e ao lado de caixas de som. O personagem coloca um vinil para tocar. Escuta-se uma batida de *rap*, ao passo que se percebe a transmissão daquela música em sua rádio. Enquanto a música é tocada, Marquim reencena de maneira oral a fatídica noite da violência policial que ocorreu na festa. Em planos fechados, destacando o rosto do personagem, o mesmo conta como foi seu trajeto até a festa da noite na qual a brutalidade policial ocorreu. Imagens de arquivo do baile preenchem a tela à medida que são ouvidos os relatos de Marquim. As descrições do protagonista acontecem de maneira despojada, mesclando as experiências vividas às rimas improvisadas enquanto a música é tocada. Entretanto, o tom da cena muda quando é relatada a chegada dos policiais. A música para, o timbre de voz do personagem fica sério e o plano se afasta do seu rosto, tornando-o menor em proporção aos demais elementos cênicos que compõem o quadro. O silêncio toma conta do campo sonoro, uma imagem de arquivo torna-se completamente branca e o título do filme, enfim, aparece.



Figura 5 e 6: Marquim e o *Quarentão*. Frame de *Branco sai, preto fica*.

Esta cena sintetiza quais são os conflitos do longa-metragem e a importância daquele personagem para a narrativa. O fato de Marquim ser um *dj* demonstra a presença dessa característica da cultura *hip hop* no filme. Além disso, a maneira que o personagem se porta

reflete o perfil moderador que os *djs* possuem, apresentando ao espectador (e aos ouvintes) os aspectos narrativos e estéticos da obra. Esses elementos refletem a linguagem do longa. A trilha sonora surge, se modifica através de suas rimas e desaparece conforme as ações do personagem.

A cultura *hip hop* é evidenciada no filme através do contraste entre imagens do presente, onde o personagem enfrenta um futuro distópico, e imagens de arquivo do Quarentão, que remetem ao passado e ao evento que desencadeou o conflito central do filme. Nesse sentido, podemos perceber os elementos da cultura em cena sendo materializados em imagens e sons através da condução que o personagem do *Marquim*, ou seja, do *dj*. A narrativa segue a partir desse ponto, tendo como origem, a revolta do protagonista perante o sistema opressor brasileiro representado no filme.

3.2 - Breaking

Teperman (2015), diz que o *breaking*, também conhecido como *break* ou *break dance*, é uma forma de dança de rua que se desenvolveu nas *block parties* e nos espaços públicos, assim como o DJ. Enquanto o DJ é quem dita o ritmo da festa, os dançarinos de *breaking*, os “b-boys” e as “b-girls”, são quem dão vida ao baile. Esse elemento é caracterizado por movimentos acrobáticos, giros, saltos e poses expressivas que são realizados no ritmo do *rap*. De certa forma, o *breaking* é a origem do conflito narrativo de *Branco sai, preto fica*, tendo em vista que a brutalidade policial ocorreu durante o baile *black* a qual os personagens encontravam-se para dançar *break*. Essa violência resultou não apenas no fechamento daquele ambiente de festa como deixou Marquim paraplégico e Sartana tendo uma de suas pernas amputadas. Desse modo, além de toda a discriminação social, a raiva dos personagens surge também a partir da relação de corpo e movimento em que eles possuem perante a realidade na qual vivem.

A cena inicial do filme, como discutido anteriormente, ilustra a conexão profunda que os personagens tinham com a dança e a importância que o baile possuía em suas vidas. Segundo Demidoff, Pacheco e Sholl-Franco (2007), o conceito de “dor fantasma” constitui-se na sensação, dolorosa ou não, de possuir um membro do corpo mesmo após ter sido amputado. Nesse sentido, a relação que se estabelece entre os personagens perante ao seus corpos e espaços na qual habitam - nesse caso a lembrança de um baile que já não existe mais

- se dá nesse sentido, em uma dolorosa e iminente presença de algo que já não está mais lá, mas que ainda assim, permanece presente para assombrá-los.

Sartana é um personagem que passa grande parte do longa fazendo desenhos e manutenção de próteses de pernas. Em um determinado momento, o personagem conserta a prótese de sua perna amputada, enquanto em *voz-off* discorre sobre a perda do membro em si e a falta que ele faz. A cena seguinte se passa em um baile *black*, onde Sartana está parado no mesmo lugar, à medida que assiste pessoas ao seu redor fazendo passos de *breaking* em conjunto.

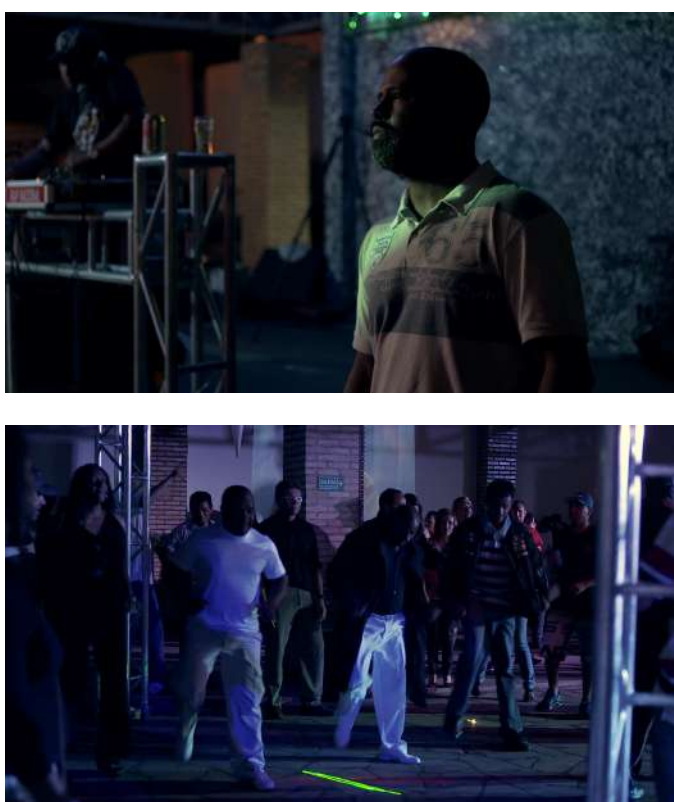


Figura 7 e 8: Sequência durante a festa. Frame de *Branco sai, preto fica*.

Essas duas cenas revelam o quanto a perda de parte do corpo é um trauma recorrente. Ao mesmo tempo, o elemento que eleva a dramaticidade dessa perda é justamente o *breaking* e a relação que ele tem com o personagem. Se por um lado, pode-se ouvir o personagem descrevendo seus sentimentos perante a perda dos movimentos. Por outro, é possível notar seu saudosismo em relação à dança, através de um plano do personagem observando a festa e o corte revelando que o contraplano do que ele está observando são os dançarinos. Sendo assim, percebe-se que o *breaking* está presente, principalmente por ser o fator fundamental para o

conflito apresentado pela narrativa. Ademais, a presença do elemento materializada nas imagens de arquivo do *Quarentão* estabelece uma relação dos personagens com a cultura *hip hop*.

3.3 - Rap

Levando em consideração a revolta dos personagens tendo como ponto de partida a brutalidade policial, o *rap* surge como a principal arma contra o sistema autoritário que oprime os moradores da Ceilândia. Teperman (2015) afirma que *rap* é um gênero e também uma forma de expressão artística originária das festas na periferia, logo após o surgimento do *breaking*, em Nova York nos anos 1970. *Rap* é uma abreviação de "rhythm and poetry" (ritmo e poesia), o que reflete a ênfase do gênero na combinação de letras poéticas e rítmicas. O elemento é caracterizado pelo uso de batidas ritmadas, inicialmente produzidas por um *dj*, sobre as quais os artistas declamam ou cantam versos rimados. As letras muitas vezes abordam questões sociais, políticas e pessoais, e o gênero surge como uma forma de expressar preocupações e indignações, bem como contar histórias que representam o povo periférico.

Em *Branco sai, preto fica*, o *rap* surge em diversos momentos, seja com o personagem Marquim proclamando rimas ou na própria trilha sonora. A partir de sua indignação frente ao sistema, Marquim resolve construir uma bomba que explodirá o Congresso Nacional. Para acompanhar a explosão, o personagem busca produzir uma *mixtape* com artistas periféricos da Ceilândia. Nesse sentido, o *rap* ocupa um espaço fundamental na obra. Se o ritmo musical surge como uma voz que ressalta as problemáticas dos moradores de favelas, o filme traduz e representa em linguagem cinematográfica as características desse elemento.

Em sua casa, Marquim ativa a máquina onde a bomba está posicionada para ser lançada. No campo sonoro, ouvem-se trechos das músicas gravadas pelo protagonista ao longo do filme, como o *rap Bomba explode na cabeça*, de MC Dodô, enquanto diversas ilustrações que representam o momento da explosão do Congresso Nacional tomam conta da tela.

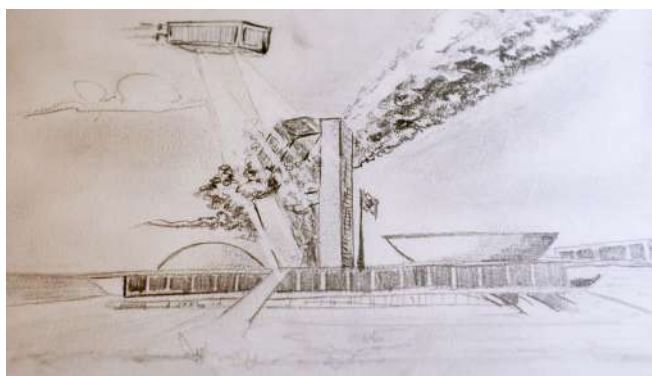


Figura 9: Bomba atingindo o Congresso Nacional. Frame de *Branco sai, preto fica*.

O *rap*, no longa-metragem, torna-se a principal ferramenta que os personagens usam para buscar justiça por todas as dores e opressões infligidas pelo governo brasileiro. Esse elemento ganha um simbolismo no filme intensificado pelo campo sonoro. A bomba utilizada pelo protagonista preenche a trilha sonora enquanto é acompanhada pelos versos de *rap*. A letra de MC Dodô dialoga com o ataque dos personagens: “*Bomba explode na cabeça estraçalha ladrão / Fritou logo o neurônio que apazigua a razão / Eu vou cobrar e com certeza a guerra eu vou ganhar (vou ganhar) / Os trutas e as correrias vão me ajudar*”. O uso da música representada através do *rap* encapsula a revolta dos personagens, ao fazer com que a periferia seja ouvida. Portanto, se o *rap* surge como um mecanismo de denúncia das comunidades periféricas, *Branco sai, preto fica* representa esta característica do *hip hop* ao integrá-la no campo sonoro, através da trilha, e ao campo narrativo, incorporada pela figura da bomba.

3.4 Grafite

Assim como os demais elementos do *hip hop*, o grafite busca fomentar a união e a harmonia nas comunidades periféricas, embora adote uma abordagem distinta. Conforme Oliveira (2013), o grafite se constitui como ponte entre o individual e o coletivo, tendo em vista que é uma expressão artística do grafiteiro apresentada à sociedade, tornando-se uma intervenção que se opõe à pobreza das paisagens periféricas.

De acordo com as definições de Moreira (2016), o grafite se caracteriza como uma inscrição ou desenho realizado em uma superfície urbana, utilizando, de maneira técnica, tintas em *spray*, tintas aplicadas com rolos ou canetas. Essas criações artísticas são comumente encontradas em muros e espaços públicos. As composições no grafite variam

desde letras estilizadas até personagens, podendo ser detalhadas ou abstratas, frequentemente acompanhadas de elementos distintos, tais como sombras, preenchimentos, contornos e entornos.

Como ramificação do grafite, o picho torna-se uma forma de protesto dentro do segmento. As pichações são caracterizadas principalmente por frases, frequentemente denunciando questões sociais. Já as *tags* são as assinaturas dos pichadores, através das quais são compostas por grafias estilizadas. Logo, a pichação é entendida como a repetição serializada da assinatura nas ruas, a qual atribui ao artista fama e reconhecimento, mas também a sensação de “incomodar” a sociedade (VENTURA, 2009).

Nesse contexto, o grafite emerge como uma das expressões da cultura *hip hop*, servindo como ferramenta de manifestação para indivíduos das periferias, utilizando-se da arte para transmitir mensagens através das estruturas de espaços públicos, com o objetivo de garantir que suas vozes sejam ouvidas.

Desse modo, no longa-metragem, é possível perceber o elemento do grafite como parte da construção de mundo do filme através dos cenários. Enxerga-se a presença de grafites e pichos em diversos muros e paredes nos ambientes onde os personagens habitam. Logo no início do filme, após a introdução de Marquim, a câmera apresenta em movimento panorâmico que revela o ambiente onde o protagonista vive, uma rua de chão batido, ao lado de casas sem reboco e com diversos muros pichados com *tags*.



Figura 10: Apresentação da rua de Marquim. Frame de *Branco sai, preto fica*

Em outro momento, Marquim dedica uma música em sua rádio para Sartana no intuito de relembrar dos tempos do *Quarentão*. Vêm-se escritas nos arquivos fotográficos do baile as

palavras *POWER* e *DISCO*, que aparecem nas caixas de sons e nas paredes do ambiente. Logo na cena seguinte, Dimas, o viajante no tempo, após escutar a música de Marquim na rádio, senta-se em um espaço abandonado completamente preenchido por pichos e grafites em todas as paredes, para refletir sobre sua missão.



Figura 11 e 12: Grafites no *Quarentão* e na rua. Frame de *Branco sai, preto fica*.

Percebe-se então, que a presença do grafite torna-se recorrente no campo imagético do longa, como também auxilia na construção de mundo do filme, compondo os cenários e ressaltando a relação do *hip hop* com os espaços onde os personagens vivem, assim como serve de ferramenta narrativa para construir o imaginário de uma Ceilândia segregada na realidade distópica representada pela obra.

3.5 - Conhecimento

No que diz respeito ao conhecimento, a percepção da cultura no cinema periférico brasileiro se torna mais sutil em comparação aos outros quatro elementos que compõem a linguagem do *hip hop*, pois está mais ligada à forma cinematográfica. Isso devido a sua relação com as discussões sociais e políticas que o *hip hop* aborda, apresentando-se de forma mais recorrente na encenação e nas inflexões de linguagem de um filme, do que na representação temática na narrativa da obra. No entanto, essa sutileza contribui para tornar as relações de linguagem mais complexas e profundas. Isso ocorre porque, nesse contexto, o foco recai sobre o quinto elemento do *hip hop*, que se torna o elemento central.

Nesta perspectiva, quando se trata da construção do conhecimento através do hip-hop, podemos pensar através da mensagem musical, de ações sociais, oficinas e tudo que envolve arte e educação, ou simplesmente o respeito ao próximo. Este legado foi a chave para o hip-hop se tornar uma ferramenta de transformação social, ter um propósito, uma missão. Através dela muitas vidas foram salvas, jovens que foram resgatados, ganharam um sentido ao se envolverem com a arte, e isso transformou a cultura em uma potência, de forma política, engajada, e em prol de uma juventude que precisava de voz para se expressar (GOMES, 2019, p. 38).

Seguindo esta linha de raciocínio, filmes que abordam o quinto elemento tem como principal interesse representar a cultura não majoritariamente em sua temática mas, sim, através da *mise-en-scène*, buscando utilizar a linguagem cinematográfica para desenvolver um discurso que dialoga com as ideias sociais, culturais e políticas do *hip hop* em sua forma. Nesse sentido, a ideia de *mise-en-scène* torna-se o caminho para analisar os aspectos do conhecimento em *Branco sai, preto fica*.

É possível compreender o conceito clássico de *mise-en-scène* como “um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador.” (OLIVEIRA JR., 2013, p.43). Ou seja, é a construção de um universo cinematográfico, é a maneira na qual cineastas concebem uma linguagem e concretizam essa ideia através de uma encenação filmada, colocando personagens para agir em cenários e situações específicas, a fim de criar uma representação de mundo para quem está assistindo. Assim como o próprio autor descreve, *mise-en-scène* “trata-se da arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida”.

(OLIVEIRA JR. 2013, p.44)

Grande parte de *Branco sai, preto fica* apresenta em voz *off* depoimentos de Marquim e Sartana sobre a noite de violência policial no *Quarentão*. Esses relatos são intercalados com cenas de personagens realizando várias ações durante seus cotidianos, criando uma conexão entre a narrativa encenada e a realidade dos eventos. No entanto, próximo ao desfecho do filme, Dimas aparece em sua nave assistindo a um vídeo projetado na parede, mostrando Sartana e Marquim dando seus depoimentos numa espécie de entrevista. Nesse momento, percebe-se que as vozes que permearam o áudio ao longo do filme são, na verdade, as evidências que Dimas buscava para incriminar o governo brasileiro. Logo, entende-se que, embora os relatos sejam reais, também fazem parte da construção ficcional da obra. Após a cena, o filme segue para a sequência final, na qual os personagens enfim lançam a bomba em Brasília.



Figura 13: Provas de Dimas. Frame de *Branco sai, preto fica*.

Essa cena não apenas torna-se reveladora no campo narrativo, mas sintetiza toda a encenação do filme: a apropriação do verídico para construir um mundo, mesmo que fabulado, onde a justiça torna-se real nas mãos dos injustiçados. A força do longa-metragem encontra-se na “invenção de um novo campo de batalha dessa circulação de dentro para fora, ou seja, construir um universo à parte para, a partir dele, voltar ao mundo e ver, ao final, tudo tornado mundo, abalando essa linha que os separaria” (GOMES, 2014, online).

Nesse sentido, a obra de Queirós aborda o quinto elemento através da *mise-en-scène*, por representar a realidade dos personagens através da fabulação de um mundo distópico,

utilizando-a como ferramenta para construir um caminho novo para aqueles não-atores, ali representados como personagens. Essa encenação disposta pelo diretor carrega consigo a força das lutas por igualdade racial e social das quais o *hip hop* traz desde sua raiz.

Portanto, o *hip hop* apresenta-se de maneira mais sutil em comparação aos outros quatro elementos, devido a não materializar os elementos do *hip hop* em imagem e som em trechos específicos do filme, mas abordar suas pautas políticas em toda a encenação proposta pelo realizador.

4. Considerações Finais

Toda a história do movimento *hip hop* é permeada pela busca de igualdade, paz e união nas periferias ao redor do globo, utilizando a arte como veículo de combate a violência nas quebradas. Sendo assim, os cinco elementos da cultura tornam-se as principais ferramentas para transmitir essas mensagens de transformação social. O *rap* denuncia as injustiças e dá voz à periferia. O DJ, como o arquiteto sonoro, cria as batidas que impulsionam essa expressão. O *breaking* é uma dança que celebra a individualidade e a autoexpressão, enquanto o grafite preenche os muros do espaço público, transmitindo mensagens diretamente das comunidades periféricas. Por fim, o conhecimento conecta todos os outros elementos, tornando-os um só, servindo como forma de educação e formação da juventude nas periferias, proporcionando oportunidades para o crescimento pessoal e coletivo.

Nesse sentido, a relação entre o *hip hop* e o cinema periférico brasileiro torna-se próxima através da influência que a cultura de rua possui na vida dos moradores de comunidades. Sendo assim, *Branco sai, preto fica* torna-se um exemplo do diálogo entre a cultura de rua e o cinema, devido à relação do diretor com as quebradas da Ceilândia e a cultura *hip hop*, quanto ao abordar o movimento como principal tema no longa-metragem.

Foi possível identificar na obra a presença dos cinco elementos do *hip hop* na narrativa e estética do filme. A figura do DJ surge como personagem principal através da imagem de Marquim, o *breaking*, torna-se a origem do conflito da narrativa, o *rap* serve como trilha sonora e como elemento-chave para a busca de justiça dos personagens, o grafite apresenta-se como cenário e auxilia na construção de mundo do longa, e por fim, o conhecimento permeia o filme inteiro através da *mise-en-scène*, trazendo na encenação as reflexões políticas que a cultura carrega consigo. Desse modo, *Branco sai, preto fica*, sintetiza a relação entre o cinema

periférico e o *hip hop*, servindo como exemplo de uma obra cinematográfica da quebrada que representa os cinco elementos em imagem e som.

Por fim, vale ressaltar que o diálogo que o movimento estabelece com a cinematografia periférica brasileira não se limita apenas às de Queirós, devido à influência que a cultura possui pelas diversas quebradas ao redor do Brasil. Podemos notar essa presença em outras produções tais como o curta-metragem *Nada* (Gabriel Martins, 2017), os longas-metragens *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa, 2014) e *Cabeça de Nêgo* (Déo Cardoso, 2020). Esses filmes acompanham os dilemas de jovens pretos e de periferia, tendo os elementos do *hip hop* presentes na narrativa e na linguagem, reforçando assim o quão presente a cultura de rua é na vida de moradores de periferia. Portanto, o presente trabalho finaliza suas considerações reforçando a importância da existência de pesquisas e análises que contemplem essa linha narrativa, uma vez que possibilita sua continuidade a respeito da relevância do *hip hop* e suas intersecções com o cinema.

5. Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CHICO, Igor. **Quebradinha: nossas quebrada inteira em miniatura**. MAGMA, 2022. Disponível em: <http://magma.cx/quebradinha>. Acesso em: 21 set. 2023.

DAMASCENO, Rafaela. **Conheça a história do hip hop no Brasil**. Letras, 2021. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/blog/historia-hip-hop-no-brasil/>. Acesso em: 24 de Março de 2021.

DEMIDOFF, Alessandra de Oliveira; PACHECO, Fernanda Gallindo; SHOLL-FRANCO, Alfred. **Membro-fantasma: o que os olhos não vêem, o cérebro sente**. Ciênc. cogn., Rio de Janeiro, v.12, p 234-239, nov. 2007.

FURTADO, Filipe. **Mix tape para uma guerra pouco visível**. Revista Cinética, 2015. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/brancosaipretofica/>. Acesso em: 21 set. 2023.

GOMES, André L. M. **R/E/P: Rimador-Educador-Pesquisador – Procedimentos artísticos e práticas**. 117 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

GOMES, Juliano. **Fogos e artifício**. Revista Cinética, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/branco-sai-preto-fica-de-adirley-queiros-brasil-2014/>. Acesso em: 21 set. 2023.

GOMES, Juliano. **Antiguerra híbrida – sobre as táticas de Adirley Queirós e 5 da Norte**. Revista Cinética, 2021. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/juliano-adirley-2021/>. Acesso em: 21 set. 2023.

GUIMARÃES, Victor Ribeiro. **O hip hop e a intermitência política do documentário** PPGCOM/UFMG, 2015.

MOREIRA, Virgínia. **Grafite é Arte - Conhecendo e explorando o grafite como ensino em Artes Visuais**. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

OLIVEIRA, Elaine. **Identidade e reconhecimento na cultura de rua**. Universidade Estadual Paulista “Julho de Mesquita Filho”. Araraquara, São Paulo, 2013.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **Mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2014. E-book.

SEM AUTOR. **Mas afinal o que é uma mixtape?**. Caboindex, 2018. Disponível em: <https://caboindex.com/mas-afinal-o-que-e-uma-mixtape/>. Acesso em: 21 set. 2023.

SEM AUTOR. **HIP HOP HISTORY: FROM THE STREETS TO THE MAINSTREAM**. Icon Collective, 2019. Disponível em: <https://www.iconcollective.edu/hip-hop-history>

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

VENTURA, Tereza. **Hip-hop e graffiti: uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo**. *Análise Social*, Vol. XLIV (3.º), 2009 (n.º 192), pp. 605-634. Portugal.