

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

FELIPE ZMUDA RANGEL

**“DA NOSSA MEMÓRIA FABULAMOS NÓIS MESMOS”:**  
A Experiência de Narrar o Trauma em *Branco Sai, Preto Fica*

Porto Alegre  
2021

Felipe Zmuda Rangel

**“DA NOSSA MEMÓRIA FABULAMOS NÓIS MESMOS”:**

A Experiência de Narrar o Trauma em *Branco Sai, Preto Fica*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História, pelo curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Lima de Ávila

**PORTO ALEGRE**

**2021**

FELIPE ZMUDA RANGEL

**“DA NOSSA MEMÓRIA FABULAMOS NÓIS MESMOS”:**

A Experiência de Narrar o Trauma em *Branco Sai, Preto Fica*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História, pelo curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Lima de Ávila

APROVADO: Porto Alegre, 27 de Maio de 2021.

---

Prof. Dr. Temístocles Américo Corrêa Cezar  
(UFRGS)

---

Me. Gabriel dos Santos Gonzaga  
(UFRGS)

---

Prof. Dr. Arthur Lima de Ávila  
(Orientador UFRGS)

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer a todos que estiveram junto comigo nessa segunda caminhada que estou terminando. Pelo desenrolar da vida, acabei não conseguindo estar tão perto dos amigos que me são tão queridos, entretanto, as mensagens trocadas, mesmo que espaçadas no tempo, revelam um profundo carinho que faz com que não seja possível esquecer dessas pessoas tão importantes na minha vida.

Gostaria de agradecer a minha família por dar a todo momento apoio e carinho, sempre dando muita força e exemplos de amor. Agradecer também a família da minha companheira, família que posso dizer pertencente também tamanho acolhimento, cuidado e afeição que pude sentir desde o primeiro momento que tive contato.

Gostaria de agradecer especialmente a Rebeca por ser uma companheira incrível, que faz, todo dia, eu ter a certeza de querer estar ao seu lado. É clichê, mas é verdade: me faltam palavras. Te amo. E também agradecer a Clarice. Pequeno ser que me deu o privilégio de poder acompanhar todos seus passos e descobertas, e me possibilitou compreender mais sobre a beleza de ser humano no mundo.

Obrigado a todos e a todas.



(Paul Klee, 1920)

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

(Walter Benjamin)

## RESUMO

O presente trabalho é uma reflexão sobre a escrita do trauma na perspectiva da disciplina da História a partir do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014) do diretor Adirley Queirós. Os eventos traumáticos demonstram ser um profundo desafio para nossa capacidade de entendimento e de narração. Muitos historiadores buscam observar a necessidade de uma outra escrita para que seja possível abordar esses eventos de maneira a não os simplificar em uma narrativa objetiva e racional. Diante desse contexto, o cinema de Queirós dialoga com o debate, se utilizando de formas narrativas alternativas para tratar sobre o tema sensível que aborda. Portanto, pretendo utilizar reflexões sobre a escrita da História para analisar o filme e poder contribuir para a discussão sobre a narração do trauma. Além disso, proponho utilizar o conceito de passado prático, de Hayden White, como forma de perceber esse passado como possível de ser transformado em um conhecimento que seja prático para o presente, abrindo caminho para superar as feridas provocadas pelo trauma.

**Palavras-chave: Trauma; Cinema; Escrita da História.**

## **ABSTRACT**

The study is a reflection on the writing of trauma from the perspective of the discipline of history on the movie Branco Sai, Preto Fica (2014) by Adirley Queirós. Traumatic events prove to be a profound challenge to our ability to understand and narrate. Many historians seek to observe the need for another writing so it is possible to approach these events in a way that does not simplify them in an objective and rational narrative. In this context, Queirós' cinema dialogues with this debate, applying alternative narrative forms to deal with the sensitive theme it addresses. Therefore, I intend to use reflections on the writing of history to analyze the movie and to be able to contribute to the discussion about the storytelling of trauma. In addition, I propose to use Hayden White's concept of Practical Past as a way to perceive this past as able to be turned into knowledge that is practical for the present time, opening the way to overcome the wounds caused by trauma.

**Keywords: Trauma; Cinema; History Writing.**

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>1 ESCREVER O TRAUMA.....</b>	<b>13</b>
<b>2 O TRAUMA.....</b>	<b>22</b>
<b>3 O PASSADO PRÁTICO.....</b>	<b>32</b>
<b>REFLEXÕES FINAIS.....</b>	<b>40</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>44</b>

## INTRODUÇÃO

A constituição da História como ciência nos fez acreditar, por muito tempo, que os preceitos acadêmicos de objetividade e de neutralidade, sobre os quais a disciplina foi fundada, nos mostrariam um verdadeiro conhecimento histórico, que conseguiria trazer um aprofundamento no espírito humano e seria um guia sedimentar de experiências. Com a acumulação no tempo, esse conhecimento em si serviria como base para avanços sociais, registrando um progresso da humanidade, infinito e espontâneo. Partindo dessa perspectiva de progresso, pensada dentro da Modernidade, um olhar técnico qualificado para documentações produzidas ao longo do tempo seria suficiente para que se estabelecesse a “verdade” e, assim, chegando a ela, a sua própria elucidação bastaria como reflexão humana e social.

Essa concepção da disciplina História, que foi sendo construída e aperfeiçoada dentro da perspectiva europeia desde o século XIX, entrou em crise nos períodos após as duas grandes guerras. Esses dois acontecimentos europeus mostraram um nível de devastação não conhecido até aquele momento, em que o espírito humano foi desolado pela capacidade que o progresso tinha de destruição – culminando em armamentos altamente eficazes e de extermínio em massa – e pela capacidade de racionalização da morte dos regimes autoritários e fascistas que nasceram no seio do “mais alto intelecto” e do mais alto desenvolvimento tecnológico do continente. Isso resultou em um dos mais medonhos projetos: o Holocausto; e, diante desse cenário catastrófico, o conhecimento histórico, como fora estabelecido até aquele momento, teve dificuldades para explicar ou narrar eventos dessa dimensão e, portanto, de dar algum tipo de resposta perante tamanha violência. Isso porque, se seguirmos a elaboração fundacional da disciplina, a busca racionalizada pela verdade seria o guia principal para que pudéssemos compreender eventos como as duas grandes guerras em sua real dimensão e de forma que eles nunca mais fossem repetidos, visto que haveria o entendimento da barbárie que fora provocada.

Essa insuficiência da historicização pode ser percebida perante o assombro, até hoje, de regimes autoritários no ocidente, com discursos de morte direcionados a certas populações e a relativização dos acontecimentos limites, abrindo caminhos para movimentos de admiração desse passado fascista, bem como para o

surgimento de discursos de ódio, que são intensificados e tomam grande parte do corpo social em momentos de crise, deixando clara sua ampla e constante circulação na sociedade.

O fato de “ler livros de história”, ou seja, de acessar essa suposta verdade, não bastou para barrar projetos fascistas populares de poder. A História como ciência, embora tenha se mostrado eficaz contra negacionismos (fraudes) históricos, parece não ter encarado profundamente, nas suas mais densas camadas, os *eventos limites*, os quais, mesmo tendo “passado”, continuam ecoando no presente, agindo como feridas que ainda pulsam, circulando e dominando a sociedade, imobilizando-a em um passado que não passa e que é assombrado por velhos demônios.

Na sociedade brasileira, marcada por processos traumáticos, conseguimos perceber que muitos eventos do passado continuam sendo feridas no corpo social que atingem o presente e que ainda demarcam suas ações. Observando especificamente os processos de colonização e de escravização – intimamente ligados –, percebemos que esses eventos fazem parte de uma experiência intensa, tendo sido marcados por uma brutal violência e assassinato e que, muito mais que acontecimentos relegados ao tempo passado, tornaram-se fundacionais da sociedade brasileira e persistem até hoje.

A escravidão foi um processo que tornou o ser escravizado sem humanidade, um ser sem direitos políticos, sem direitos sobre seu corpo e sem direito de passado<sup>1</sup>. Transformados em mercadoria e em instrumento de trabalho útil, têm tomados os domínios sobre si e sobre suas vidas. Esse processo de escravização marca uma brutalidade no corpo e no espírito, com um medonho projeto de soberania e de desenvolvimento fundado a partir de sujeitos desumanizados, de rostos apagados e de mortes indispensáveis. Uma experiência que transborda nossa capacidade de entendimento, de narração e de dar sentido, tamanha a sua crueldade; e que apenas o fim legal da escravização, em 1888, não foi suficiente para pôr fim a uma lógica social escravocrata e sua prática sombria. Elas ainda ecoam no macabro cotidiano brasileiro, marcado pelo assassinato de jovens negros, pela falta de acesso da população negra a direitos básicos e pelo racismo estrutural, que revela uma desigualdade latente de oportunidades e de

---

<sup>1</sup>MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Melusina, 2020. P. 30.

viver. Um contexto que lega à História uma atribuição que é muito mais do que estabelecer estruturas do passado, mas, sim, de transformar esse passado em algo prático para os anseios do presente.

Portanto, podemos refletir que, assim como o Holocausto se demonstra um paradigma europeu no questionamento de princípios básicos de entendimento e de sentido do passado, a escravidão deteria esse mesmo paradigma para a nossa sociedade, legando um grande problema para disciplina da História na narrativa desses eventos. O problema em que se sustenta este trabalho é o de que essa dificuldade de narrativa e de elaboração do passado, que consiga fazer profundas investigações nas experiências subjetivas humanas, traz em sua essência uma domesticação desse passado, que dilui a capacidade de transformação subjetiva e social que dele possa emergir. O historiador, hoje, parece assistir abismado às contínuas estruturas de violência que ainda se propagam do passado, frustrado em se sentir impotente diante delas; porém, sem perceber que a amarra que o imobiliza foi atada por ele mesmo.

Durante todo século XX e ainda hoje, esse mal-estar da disciplina tem sido debatido por diversos autores. Entre eles, o historiador Hayden White (1928 – 2018), que se configurou como uma das figuras mais polêmicas dentro da academia por ter um posicionamento muito crítico e radical diante desses questionamentos sobre a natureza da construção do conhecimento histórico.

Norteadado principalmente pelas ideias desse autor, é que este trabalho se inicia. Farei, contendo como principal guia a problemática apresentada nesta introdução, uma investigação sobre a escrita do trauma a partir do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014), do diretor Adirley Queirós, uma obra cinematográfica autenticamente brasileira, marcada pelo lugar, pelo passado, pelo racismo. Uma narrativa urgente do presente, que busca investigar memórias, elaborar o passado e reimaginar o agora, misturando elementos do passado, do presente e do futuro, respondendo às subjetividades latentes de um coletivo brutalmente castigado.

Assim, no primeiro capítulo, busco refletir sobre a problemática da escrita do trauma na disciplina da História, observando como o conceito de *passado prático* pode contribuir para essa discussão. Já no segundo capítulo, a partir das concepções freudianas sobre o trauma e do conceito de trauma histórico, cunhado principalmente pela área da saúde mental, pretendo analisar o evento relatado no filme também como uma expressão de uma violência social que afeta o psicológico

dos sujeitos envolvidos. E, no terceiro capítulo, analiso como a narração do evento traumático feita pelo filme *Branco Sai, Preto Fica* provoca novos entendimentos sobre esse passado, dando a ele características práticas. Por fim, o objetivo deste trabalho é o de colaborar para o debate em torno da escrita da História sobre os eventos traumáticos, tendo como foco o passado brasileiro.

## 1 ESCREVER O TRAUMA

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha  
[xícara.  
Sem uso,  
ela nos espia do aparador  
(Carlos Drummond de Andrade)

No famoso ensaio *Experiência e Pobreza*, Walter Benjamin avalia a miséria da comunicação das experiências das novas gerações diante de um monstruoso desenvolvimento da técnica. O autor observa como os combatentes da primeira guerra mundial, mesmo tendo passado por novíssimas experiências durante o conflito, não conseguiam transmiti-las de modo que pudessem narrá-las para uma nova juventude. Esse tipo de incapacidade está ligada ao fato de terem vivido, segundo o próprio Benjamin, experiências radicalmente desmoralizantes, fazendo desses acontecimentos algo profundamente diferente em comparação a outros que estavam acostumados a lidar até então. Assim,

uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano<sup>2</sup>.

A modernidade é marcada por uma série de acontecimentos que se configuram como traumas. Acontecimentos que Hayden White classifica como *eventos modernistas*<sup>3</sup>, cujas escalas e implicações dão ao passado um caráter de difícil compreensão, provocando assombro no presente, não sendo possível esquecê-los e superá-los de maneira simples. Chris Lorenz os classifica como *história quente*, algo que não é naturalmente resolvido, mas, ao contrário, se mantém aceso no presente e permanece “tóxico, contestado, divisivo em sentido político, social, moral e – também constantemente – legal”<sup>4</sup>.

Esses eventos, segundo White, resistem em ser enquadrados em categorias tradicionais de narrativa, demonstrando a necessidade de um outro tipo de

---

<sup>2</sup>BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza (1933). **Obras escolhidas, ensaios sobre literatura e história da cultura**, v. 1, 1982. P. 123

<sup>3</sup>WHITE, Hayden. O evento modernista. **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, n. 5-6, p. 191-219, 1998.

<sup>4</sup>LORENZ, C. É preciso três para dançar um tango: estabelecendo uma linha entre os passados prático e histórico. in: **Do passado histórico ao passado prático: 40 anos de Meta-história**. (org.) Bentivoglio, J., Tozzi, V. Ed: Milfontes, 2017. Documento sem paginação.

entendimento sobre eles, sendo essa uma problemática que afeta diretamente o campo da disciplina da História e a possibilidade que tem de narrar o passado. Diante desse contexto, La Capra comenta que paira na disciplina da História um incômodo e que ela “se encuentra ante el problema de escribir acerca del trauma y también ante la dificultad de exponerlo en su plenitud en la escritura”<sup>5</sup>. Isso ocorre porque os preceitos científicos de abordagem sobre o passado, que norteiam a disciplina, demonstram fragilidades diante dessas experiências traumáticas. Tentar reconstruir esse passado de modo objetivo e imparcial acaba vinculando a historiografia a uma negação de envolvimento com o passado e com os problemas com os quais está lidando<sup>6</sup>.

Essa busca pelo cientificismo está calcada na crença de que esse é o meio mais seguro para acessar a verdade histórica e, sob esse pretexto, o passado, como objeto de estudo da História, precisa ser “isolado”, pois que é pressuposto primordial metodológico que presente e passado estejam separados. Para Certaeu, é exatamente essa diferenciação (ou ruptura) entre presente e passado que define a história moderna ocidental<sup>7</sup>. O discurso da História manifesta uma condição: a morte do passado; e é a partir da manutenção dessa morte, ou seja, a contínua divisão entre o passado e o presente, que a historiografia se refaz constantemente.

Sendo assim, o “corte definitivo em qualquer ciência [...] toma, em história, a forma de um limite original, que constitui uma realidade como ‘passada’ e que se explicita nas técnicas proporcionadas à tarefa de ‘fazer história’”<sup>8</sup>. Portanto, a disciplina História, na construção de um “outro” (ou seja, o passado a ser analisado) como seu objeto de estudo, necessita da ruptura entre esses dois tempos (passado e presente), que só é forjada com uma metodologia que delimite e controle o passado, para que, ao fim, a disciplina científica da História possa surgir. Dessa maneira, o “disciplinamento da ‘imaginação histórica’ [...] conformou uma série de suposições e atitudes da historiografia profissional em relação ao passado e à sua

---

<sup>5</sup>LACAPRA, Dominick. **Escribir la historia, escribir el trauma**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. P. 199.

<sup>6</sup>Idem, p. 191

<sup>7</sup>CERTEAU. M. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 13.

<sup>8</sup>Ibidem, p. 46 – grifo do autor.

função social, mais tarde naturalizadas e transformadas em pilares de sua ideologia disciplinar”<sup>9</sup>.

Esse processo de cientificização da História faz com que exista uma desassociação da historiografia com a retórica, transformando o estudo do passado, como White coloca, em algo centrado em si mesmo, sem nenhum tipo de desejo ou pulsão do presente<sup>10</sup>, a fim de transformá-lo em um objeto de contemplação. Visto que a disciplina se funda na divisão entre os tempos, o estudo do passado nada poderia dizer sobre o presente se não de forma especulativa, isso porque não existiria nenhuma ligação entre eles se não de maneira formal.

Porém, o evento traumático não está relegado ao passado, ele demonstra avançar no tempo, onde não é possível estabelecer uma finalização do evento, já que suas implicações ecoam no presente. Os problemas, os dilemas e as violências do passado não estão nele enclausurados; eles demonstram fazer parte do presente. Esse tipo de característica coloca a escrita da história em grandes dificuldades, já que descrever de modo realístico esses traumas, dentro de um realismo narrativo, mostra-se frágil, o que pode desencadear um efeito contrário ao preterido. Em vez de sanar as dúvidas, esclarecer os fatos e explicar o porquê do sofrimento, esse tipo de escrita provoca um fenômeno que Jörn Rüsen chama de *destraumatização pela historicização*. Ou seja, a tentativa de encontrar uma cadeia temporal de eventos formando uma narrativa coerente e racional faz com que o acontecimento perca, falsamente, seu caráter traumático, que, na verdade, foi recalçado e é possível descobrir uma “realidade perturbadora debaixo da suave superfície da memória”<sup>11</sup>. Como esse autor comenta, experiências limites da história não permitem sua integração em um sentido coerente cunhado pela narrativa.

Assim, a historiografia recente abriu um amplo debate sobre a escrita da história, problematizando exatamente essa abordagem cientificista, refletindo que é necessário buscar outras maneiras de abordar o trauma. Fugir do que La Capra chama de *escrever sobre o trauma*, que seria uma busca objetiva de recompor o

---

<sup>9</sup>ÁVILA, A. Indisciplinando a historiografia: do passado histórico ao passado prático, da crise à crítica. **Revista Maracanan**, n. 18, p. 35-49, 2018. P. 38

<sup>10</sup>WHITE, Hayden. O passado prático. **Artcultura**, v. 20, n. 37, p. 9-19, 2018. P. 16-17.

<sup>11</sup>RÜSEN, Jörn. Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 2, n. 2, p. 163-209, 2009. P. 198

passado, para uma *escrita do trauma*, um processo de “avenirse a las ‘experiencias’ traumáticas, los sucesos limites y sus efectos sintomáticos, y que se articulan en distintas proporciones y en formas híbridas”<sup>12</sup>. Uma percepção de que o trauma excede a disciplina e que o historiador deve observar outras formas de abordagem.

Voltando aos escritos de Walter Benjamin, a situação traumática se apresenta também como a impossibilidade de comunicar as experiências vividas, atribuindo a elas sentidos que possam ser transmitidos e que produzam certo aprendizado a partir desses acontecimentos. Assim, a incapacidade de narrar transforma-se também na incapacidade de aprender, de construir certa sabedoria em relação ao que passou. É importante ressaltar que Benjamin possui uma perspectiva sobre a disciplina da História que diverge da ideia de cientificização – que busca conhecer o passado como de fato foi. Para ele, articular historicamente o passado é “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”<sup>13</sup>.

Portanto, o passado deve ser pensado a partir das necessidades do presente, buscando compreender experiências que possam ser apropriadas de maneira prática pelos sujeitos; e a disciplina da História, como uma das principais formas de acessar o passado, tem também a função de ofertar, a partir dos conhecimentos que produz, certa sabedoria. Esse olhar sobre a História dialoga com os conceitos reelaborados por Hayden White a partir das reflexões de Michael Oakeshott: *passado histórico e passado prático*.

Para White, o passado histórico seria aquele que conhecemos nos livros de história, escritos e autenticados por historiadores aptos a dizer o que é histórico<sup>14</sup>. Partindo dessa percepção, o passado histórico e o passado como totalidade formam duas distinções, ou seja, a disciplina História é uma construção e uma versão seletiva do passado<sup>15</sup>. White, assim, chega à conclusão de que o passado histórico nada mais é que um passado construído por historiadores, logo, um passado que só existe e se reproduz nas produções acadêmicas. Elas estão

---

<sup>12</sup>LACAPRA, Dominick. **Escribir la historia, escribir el trauma**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. P. 192

<sup>13</sup>BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história, 1940. **Obras escolhidas**, 2012.

<sup>14</sup>WHITE, Hayden. **O passado prático**. *Artcultura*, v. 20, n. 37, p. 9-19, 2018. P. 16-17.

<sup>15</sup>WHITE. Hayden. **The Practical Past**. Evanston: Northwestern University Press, 2014, p. XIII.

ligadas ao que Maria Inês La Greca<sup>16</sup> identifica, a partir das relações com o pensamento de Judith Butler, como *caráter performativo da narrativa histórica*, ou seja, a necessidade de reiteração das convenções narrativas já constituídas dentro da disciplina para que se possa ser identificada como tal.

O conceito de *passado histórico* possibilita historicizar a disciplina, percebendo-a como um “tipo de acidente histórico”<sup>17</sup>. Essa interpretação, por si, não é novidade. De qualquer forma, esse conceito nos ajuda a compreender uma outra relação que pode ser exercida com o passado. Vale ressaltar que a relação entre *passado histórico* e *passado prático* não é de oposição, constituindo um dualismo; porém, os dois conceitos carregam oposições em relação um ao outro. Segundo Hayden White, poderemos definir o *passado prático* como

composto por todas aquelas memórias, ilusões, porções de informações errantes, atitudes e valores que o indivíduo ou o grupo convocam das melhores maneiras possíveis para justificar, dignificar, escusar, fazer um álibi ou defender ações a serem tomadas na busca de um certo projeto de vida<sup>18</sup>.

Ou seja, é um passado que é utilizado cotidianamente por todos, um passado que dá às pessoas meios de pensar e de agir sobre seu presente, que é convocado por questões da realidade, na pretensão de resolver problemas práticos da vida do indivíduo ou do coletivo, construída também por memórias repreendidas, sonhos e desejos<sup>19</sup>. Um passado que responde uma pergunta ligada à razão prática: o que devemos fazer?

Ao experienciarmos uma realidade – seja como indivíduo, seja como coletivo –, estamos presos a uma vivência histórica que exige a todo momento tomadas de decisão; e, para fazê-las, precisamos de um entendimento que possa auxiliar nessa tarefa. O *passado prático* funciona como uma versão do pretérito que carregamos e utilizamos nessas situações em que se impõe a necessidade de julgar, de resolver e de responder sobre ações realizadas por nós ou por um coletivo do qual fazemos

---

<sup>16</sup>LA GRECA, M. A narrativa em disputa, ou o desejo de Hayden White de uma historiografia progressiva refigurado através da teoria da performatividade de Judith Butler. In: **Do passado histórico ao passado prático: 40 anos de Meta-história**. (org.) Bentivoglio, J., Tozzi, V. Ed: Milfontes, 2017.

<sup>17</sup>WHITE, Hayden. O fardo da história. In: **Trópicos do discurso: ensaios de crítica cultural**. São Paulo: Edusp, 1994. pag. 41

<sup>18</sup>WHITE, Hayden. O passado prático. **Artcultura**, v. 20, n. 37, p. 9-19, 2018. P. 16.

<sup>19</sup>WHITE, Hayden. **The Practical Past**. Evanston: Northwestern University Press, 2014, p. 9.

parte<sup>20</sup>, inclusive quando essas situações dizem respeito a momentos lastimáveis, e mesmo traumáticos, da nossa história. Nesse sentido, Arthur Ávila defende que, “ao considerarmos o presente como o entrecruzamento de processos e temporalidades diversos em disputa e não acabados”, ou seja, ao percebermos a fragilidade da cesura entre os tempos, “poderemos, assim, tentar sensibilizar os seres humanos para os elementos dinâmicos ali existentes e, com isso, ajudar no processo de elaboração e, se possível, de libertação dos ‘fardos do passado’”<sup>21</sup>. Esse processo exige que reanalisemos os impactos que as interpretações historiográficas detêm sobre o corpo social, desencadeando efeitos políticos e éticos; exige também um reconhecimento de que os historiadores não são donos do passado e de que urge repensar a escrita da história, seu conteúdo e forma<sup>22</sup>.

Dentro desse debate, vejo que a diferenciação entre passado e presente é um dos eixos principais de análise a serem observados. Devido ao caráter traumático, já não é possível isolar certos eventos no passado, o que torna pertinente essa reflexão sobre as relações entre os tempos. Em associação a isso, White, ao final de seus escritos sobre o evento histórico, deixa um questionamento sobre essa problemática

É possível que o evento especificamente histórico seja um acontecimento que ocorre em algum presente (ou na experiência de um grupo vivo), a natureza do qual não pode ser discernido e nem dado um nome a ele porque se manifesta apenas como uma "erupção" de uma força ou energia que perturba o sistema em andamento e força uma mudança (a direção ou a trajetória da qual é incognoscível até que seja lançado ou entrado sobre), cujo fim, objetivo ou propósito só pode ser discernido, compreendido ou respondido mais tarde. Mas não qualquer "tempo posterior". Em vez disso, aquele momento posterior quando a erupção do que parece ser de alguma forma afiliado a um evento anterior revela ou parece revelar no fato dessa afiliação o "sentido", significado, essência, até predição, embora em uma forma mascarada e obscura, tanto do acontecimento original como do posterior. De modo que o evento posterior pode ser plausivelmente representado em uma narrativa em que é o cumprimento (ou desrealização) do significado que permaneceu latente e agora manifestado retrospectivamente no anterior<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup>WHITE, Hayden. O passado prático. **Artcultura**, v. 20, n. 37, p. 9-19, 2018. P. 16.

<sup>21</sup>DE AVILA, Arthur Lima. Indisciplinando a historiografia: do passado histórico ao passado prático, da crise à crítica. **Revista Maracanan**, n. 18, p. 35-49, 2018. P. 42.

<sup>22</sup>Ibidem, p. 44-45.

<sup>23</sup>WHITE, Hayden. **The Practical Past**. Evanston: Northwestern University Press, 2014, p. 62. Tradução nossa.

Ao postular que “é possível que o evento especificamente histórico seja um acontecimento que ocorre em algum presente”, White enreda os tempos, tornando difusa suas fronteiras. Nesse sentido, o evento histórico pode ser encarado como algo que, apesar de ter ocorrido no passado, tem a possibilidade agir no presente, como uma força que perturba um sistema que está em andamento. As ações do passado podem continuar atuando de alguma maneira no presente, influenciando e modificando. Não somente isso: o evento passado se mostraria como algo a ser compreendido na relação com um evento posterior, que carregaria algum tipo de afiliação com esse evento passado. Assim, só perceberíamos algum significado, tanto para o presente quanto para o passado, observando essa relação complexa entre os dois.

A partir disso, White nos provoca a repensar as relações com o tempo estabelecidas pela disciplina da História. Se o evento passado não se resume a algo delimitado a algum tempo remoto e demonstra avançar até o contemporâneo, e os traumas históricos nos ajudam a perceber esse efeito, isso significa que lidar com o passado não está restrito a uma esfera abstrata, mas a uma esfera prática. E se o evento histórico poderia ser compreendido como algo que acontece de maneiras distintas, ainda não totalmente decifradas, no nosso presente, atuando e modificando constantemente nossas vidas e ações, o passado prático, detendo a característica, como coloca o autor, de ser uma evocação de acontecimentos passados para justificar e responder questões que nos são impostas, está, com essa ação, trazendo o passado ao presente, evocando o próprio passado de maneira a reelaborá-lo ou mesmo justificá-lo.

Sob essa perspectiva, o passado estaria atuando e influenciando a vida cotidiana da sociedade; nesse sentido, poderíamos pensar que o evento traumático, mesmo tendo ocorrido no passado, carrega um trauma que sempre é atual e real. Portanto, para enfrentá-lo, são necessárias ações e respostas práticas. Assim, a ideia de passado prático surge como um potencializador para abordar esses eventos e traumas, muito mais frutífero que o passado histórico.

Não é por acaso que White cita a *literatura modernista* (ou, na percepção de Linda Hutcheon, *pós-moderna*) como uma fonte positiva de análise dentro dessa discussão, já que esse tipo de literatura dissolve a concepção de evento e se relaciona com o passado de maneira diferente da dos historiadores, tendo como

principal característica a percepção do presente como história<sup>24</sup>. Esse tipo de literatura é caracterizado pelo que Hutcheon chama de *metaficção historiográfica*, uma expressão literária que problematiza o conhecimento histórico e as relações que estabelecemos com o passado. Para a autora,

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade<sup>25</sup>.

A dissolução da oposição entre fato e ficção na literatura a partir da metaficção historiográfica expõe uma ideia de que, tanto a historiografia, quanto a ficção, dividem o mesmo ato de *refiguração* da nossa experiência de tempo por meio de configurações de trama. Essa literatura utiliza as formalidades de cada disciplina (Literatura e História), mas, ao mesmo tempo, contraria ambas. Esse tipo de escrita faz o evento histórico se tornar propício a ser utilizado pelo presente, abrindo a possibilidade do contemporâneo entrar no passado, assim como o passado entrar no contemporâneo, desencadeando um diálogo intenso entre os dois tempos, em que os eventos não ocorrem de maneira isolada, mas em afiliação. O resultado é a produção de um olhar prático para o passado, fazendo emergir significados para o tempo presente. Não é à toa que White mencione escritores como W. G. Sebald e Philip Roth (cujas obras poderíamos classificar como metaficção historiográfica) como exemplos perfeitos de usos do passado prático<sup>26</sup>.

Diante das mudanças estilísticas do modernismo, o cinema latinoamericano, desde a metade do século XX, vem tendo diferentes perspectivas em relação à estética das produções. Em muitas delas, há a ideia de descolamento com uma filmagem puramente ficcional, deixando a realidade participar do filme. Nessas películas, eventos históricos já não se comportam como apenas cenários de um drama, mas são conteúdos de reflexão política e crítica da realidade. Na expressão do *Cinema Novo*, veremos o momento de maior criatividade e posicionamento

---

<sup>24</sup>Idem, p. 13.

<sup>25</sup> HUTCHEON, Linda. **Poética da pós-modernidade**. 2003. P. 127

<sup>26</sup>WHITE, Hayden. **The Practical Past**. Evanston: Northwestern University Press, 2014, p. XV.

político das produções cinematográficas brasileiras, tentando dar ao passado um lugar crítico e ao presente um lugar prático.

Transpondo esses conceitos para a análise do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014), é possível identificar no enredo um olhar para o passado que se constrói de maneira prática, porque não encara o evento passado como desassociado do presente. A narrativa não tem por objetivo contar uma verdade oculta ou mesmo passar a limpo algo que aconteceu, mas busca dar sentido a um passado traumático que ainda age e que marcou uma geração. Juntado os tempos em uma mistura entre realidade e ficção, o filme explora tópicos como sofrimento, melancolia, saudade...questões essas que são práticas e urgentes para compreender o passado e elaborar o futuro daqueles que estão envolvidos. Essa mistura entre fato e ficção ajuda a dar esse tom prático. A ficção dá aos atores e ao diretor liberdade de explorar algo em que os fatos não conseguem chegar: sensibilidades, detalhes, dores...que a maneira objetiva de abordar o passado perde. Aqui, a ficção funciona como uma possibilidade de fazer emergir outras reflexões e relações com o passado. Em vez de *destraumatizar pela historicização*, ela possibilita que se encare os desafios impostos pelo trauma, promovendo uma ação concreta na realidade, modificando o presente e projetando “um futuro a eleger, em lugar de um a suportar”<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> La Greca, Op.Cit.

## 2 O TRAUMA

No final de algumas horas passadas a fumar o cachimbo, fiquei intoxicado, sob o efeito do fumo do tabaco, como se tivesse acabado de tomar um licor forte [...]. Foi então que, esquecendo todas as minhas desgraças, comecei a cantar coisas da minha terra. Estes cânticos, a tristeza tinha-me impedido de os cantar desde que entrara no mundo dos fantasmas. Os fantasmas, mal ouviram estes cânticos, começaram a dançar.

(Amos Tutuola)

A sequência começa com o som metálico do elevador de escadas, o qual Marquim está utilizando para chegar ao subsolo – local reservado, que parece esconder algo que o próprio personagem busca compreender. As luzes emitidas pelas lâmpadas fluorescentes, junto com os conjuntos de monitores exibindo imagens de câmeras de segurança, as quais vigiam a moradia de Marquim, dão a esse espaço um tom distópico, lembrando um “bunker” de ficção científica.

Marquim se desloca para um aparelho, possivelmente uma antena de rádio, que mais parece uma chaminé, localizada no meio “bunker”; abre uma portinhola e começa a mexer cuidadosamente. Ele tem um plano muito bem traçado para esse aparelho; mas, por enquanto, apenas olha, admirando com carinho aquilo que servirá como uma redenção para o personagem ao final do filme. Logo em seguida, Marquim posiciona a agulha de seu toca-discos e uma música do tipo *Funk* começa a tocar. Ela vai acompanhar toda a sequência. Sem perder tempo, o personagem começa a narrar uma história ao microfone. Ao que parece, ele emite ondas sonoras em uma rádio clandestina, na qual é o único e solitário locutor.

Domingo, sete horas da noite, já tô com o meu pisante. Minha beca. Tô em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia. Ah, vou passar na casa do Carnê. E aí, Carnê, Beleza? E aí, vai pro baile? Já tô em frente à feira. Pô, que louco, já dá para ouvir as pancadas daqui, olha os graves...Pô, tá enframado, véi. Caramba, meu irmão, tá louco...<sup>28</sup>

A narrativa é intercalada por fotografias antigas, da época em que o personagem frequentava os bailes do Quarentão. Isso já nos desestabiliza como espectadores: o que estamos vendo é uma ficção ou é real? Nessas fotografias,

---

<sup>28</sup>Narração do personagem Marquim, em *Branco Sai, Preto Fica* (2014).

vemos jovens com um estilo bem caracterizado pelo desdobramento cultural provocado pelo movimento *black power*, todos reunidos nesse local conhecido como Quarentão, dançando e coreografando “passos” em apresentações para o público. É possível perceber uma organização em torno da música, da dança e das roupas, demonstrando que o que ali acontecia não era apenas uma simples festa, mas uma expressão cultural que mobilizava todos, uma expressão cultural caracteristicamente negra.

Tá lotado a bilheteria. Deixa eu ver se vejo alguém ali para comprar os ingressos. Tô nem aí, vou furar a fila... E aí, Ritinha, tem a moral? Vem dançar, cola aí, mina. Vai chamar as outras? Então, vamos começar o passinho...Tá acontecendo alguma coisa, véi. Oh, chama as mina pra cá. Tá acontecendo alguma coisa ali na portaria. O que é aqui, véi? (*som de tiro*). Vixi, é os cana. Os pé de bota tá na área. Ixi, cachorro! Caramba, véi! Uh, spray de pimenta...Vão parar o baile?...Pararam o som, véi. – Bora, bora, bora...Tá surdo, negão? Encosta ali! Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro. Branco sai, preto fica...

Marquim encena todo o acontecimento, reagindo como se estivesse revivendo. A fala do policial, na decupagem, é intercalada com as fotografias do baile, onde vemos jovens exercendo o seu direito à cultura, nada além disso. A cena acaba com o som das hélices de um helicóptero.

*Branco Sai, Preto Fica* (2014) tem como enredo principal um evento traumático: uma batida policial em um baile jovem *black* na Ceilândia, Distrito Federal, em 1986, marcada por violência, repressão e discriminação. O baile acontecia em um local conhecido como *Quarentão*, um salão de festas público onde costumavam ocorrer manifestações culturais da região. A história acompanha três personagens ligados por esse acontecimento: Marquim e Sartana (Shokito) estiveram diretamente envolvidos no episódio e são marcados profundamente pelas lembranças dessa época do Quarentão e desse momento em específico; já Dimas Cravalanças, o terceiro personagem, tem uma trajetória diferente. Ele é um viajante do tempo, que volta para 2012 com o objetivo de obter provas sobre a ocorrência dessa violência policial no Quarentão, para que possam servir como evidências em um processo judicial cujo réu é o Estado brasileiro, acusado de infligir violências a populações periféricas, sobretudo negras.

Assim, o longa-metragem circunda esse evento traumático, mostrando a complexidade de abordar esse passado para aqueles que o viveram. É um *passado que não passa*, pois que não é possível calcificar esse acontecimento em um tempo

pretérito, já que as feridas por ele causadas seguem atingindo o corpo e o psicológico das vítimas. É por esse motivo que encarar esse passado torna-se um movimento difícil, assim como chegar a algum consenso sobre o que ele significou e permanece significando.

Esse conflito, que se apresenta na construção narrativa de *Branco Sai, Preto Fica*, está latente na própria produção do filme. Em primeiro lugar, segundo o diretor, Adirley Queirós, o longa-metragem foi inicialmente pensado para ser um documentário tradicional que tratasse sobre esse local onde aconteciam os bailes, em uma tentativa de registrar esse passado – o espaço e as vivências; bem como denunciar o abuso policial no evento específico de 1986. Para isso, o diretor utilizaria artifícios característicos do gênero, como entrevistas, pesquisa histórica, etc, com uma visão realística do fato.

Entretanto, Adirley relata<sup>29</sup> que, durante a produção, no momento em que o conflito central da trama foi abordado, Marquim e Shokito – ambos atores/personagens presentes no filme –, após os primeiros diálogos, decidiram que não queriam mais falar sobre o ocorrido, pois que eram acontecimentos muito dolorosos para serem relatados de modo direto. A partir disso, o diretor, em conjunto com os atores, resolveu mudar sua abordagem, transformando o documentário em uma narrativa *fabulativa*, que não perdesse, porém, a referência histórica do evento com o qual o filme pretendia dialogar.

Assim surgia uma narrativa que misturava fato e ficção, onde as histórias de atores e de personagens confundiam-se a ponto de não conseguirmos distinguir a atuação do relato. Os atores, que vivenciaram diretamente o evento, também ajudaram a construir a forma como ele seria narrado, já que o diretor conta, em entrevista, que não existia um roteiro tradicional: as falas surgiram a partir das próprias experiências dos personagens/atores, deixados à vontade no cenário. Conforme as lembranças eram suscitadas, as falas dos personagens surgiam de maneira espontânea, como é o caso do relato transcrito acima e de tantos outros. Além disso, em certos momentos, o filme adquire um tom de relato documental, quebrando nossa expectativa de descobrir as histórias dos personagens a partir das ações e do desenvolvimento do enredo, como é comum nas histórias de ficção.

---

<sup>29</sup>Sessão comentada pelo diretor em abril de 2014, na Universidade Federal Fluminense em Niterói, durante o 3º Colóquio Cinema, Estética e Política. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WigC2b-uJXQ>>. Acesso em: 29 de março de 2021.

O ritmo que marca cada atuação é bastante distinto e creio que, por não haver distanciamento claro entre personagens e atores, isso ocorra graças à forma como cada um lida com o trauma. Marquim, personagem cujo corpo é marcado pela territorialidade e pela cor, é o que mais se destaca no longa-metragem, narrando, estimulado pela música, suas vivências e memórias. Tem uma atuação mais carismática, mais solta; parece estar mais à vontade como personagem. É também o mais nostálgico; carrega consigo uma memória mais viva do Quarentão e do movimento cultural que envolvia a existência do local. Em certo momento, reproduzindo em sua rádio clandestina as músicas que tocavam nesses bailes, Marquim confessa, triste, que “sempre caio na deprê. O tempo passa rápido demais. Nesse horário estava lá [no Quarentão]”. É o momento de maior fragilidade e, no seu semblante, é notório o abatimento. Além de mostrar de modo muito intenso sua relação com o Quarentão, essa fala revela muito sobre como personagem e ator se confundem.

Já a atuação de Sartana é mais documental, carregando um ar reflexivo e dolorido, possivelmente decorrente de seu estado psicológico como pessoa diante do acontecimento. Parece mais solitário e vive isolado. Sua casa demonstra bem essa sensação, mais parecendo uma fortaleza, onde busca se esconder de algo. É possível compreender a forma como Shokito constrói seu personagem a partir de um de seus relatos, quando traz sua experiência com a batida policial, contando que a perda de sua perna fora causada por ter sido pisoteado pela cavalaria policial na noite do evento. Ele relata que, sobretudo por isso, o Quarentão marcou para sempre a sua vida, passando a perseguí-lo. A partir daí, não mais se sentia pertencente àquela cidade. Pelo contrário: sentia-se como um estrangeiro.

O baile do Quarentão era muito mais que uma festa: pertencia ao movimento cultural de uma juventude periférica que encontrava nesse lugar uma forma de ocupar a cidade. Portanto, a violência policial, além de física e psicológica, é também simbólica, pois que tem como vítimas sujeitos que já estavam excluídos dentro da dinâmica social. O evento marca uma quebra na inocência dos personagens: não à toa é a vingança o que move as ações dentro do enredo.

Marquim lembra dos bailes com melancolia, como algo que tivesse sido, e que foi, tirado dele à força. A construção do personagem revela isso: um sujeito que parece ser socialmente excluído e que se esconde em seu “bunker” para tocar sozinho uma rádio clandestina, cujo principal tema é reproduzir as músicas da

época do Quarentão, enquanto o locutor relembra pessoas e histórias. O personagem não consegue esquecer daquele momento da sua vida, não por saudade, mas por essa melancolia de algo que foi perdido. Em uma cena, com narração em *off*, ele relata que esteve no Quarentão após o acontecimento que dá nome ao filme. Entretanto, o trauma não lhe permitiu *curtir*: ele ficava “de longe olhando para a pilastra de onde tinha caído”<sup>30</sup>.

Portanto, como já mencionado, o tema central em *Branco Sai, Preto Fica*, tanto intra quanto extradiegético, é o trauma. Podemos compreender o trauma a partir da teoria freudiana, onde é enxergado como “a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em flash-backs, pesadelos e outros fenômenos repetitivos”<sup>31</sup>. Ou seja, o trauma é um acontecimento que deve ser entendido em dois momentos: o primeiro é a exposição do sujeito a uma situação extrema, que, pela incapacidade de compreensão, é recalcada; o segundo momento ocorre quando essa situação extrema revela uma ação de posterioridade, afetando o sujeito em seu presente por uma ação que difere do evento original. Portanto, podemos entender o trauma como uma ferida na memória, que faz com que o passado permaneça constantemente vindo à tona. Assim, o trauma se comporta como uma repetição, um constante retorno do sujeito a um tempo passado, o qual apresenta dificuldade de compreensão e de significação pela “incapacidade de recepção de um evento que vai além dos ‘limites’ da nossa percepção e torna-se, para nós, algo *sem-forma*”<sup>32</sup>.

Entretanto, a apreensão do evento traumático apresenta caminhos tortuosos. O evento original do trauma nem sempre se mostra de forma clara ao sujeito. Por vezes, ele carrega relações com outros eventos recalcados no inconsciente. Esse, para citar um exemplo, é o caso de Emma, narrado por Freud<sup>33</sup> e a partir do qual o pesquisador desenvolve suas análises sobre o tema: uma mulher que não conseguia entrar em lojas sozinha. Como resposta a essa trava,

---

<sup>30</sup>Fala do personagem.

<sup>31</sup>CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, p. 111-136, 2000. P. 111.

<sup>32</sup>SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: **Catástrofe e representação**. 2000. p. 73-98. P. 84

<sup>33</sup>FREUD, *Publicações Pré-Psicanalíticas e Esboços Inéditos* (1886-1889) - Coleção Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud - Vol. 1. Ed. Imago.

Emma apresenta uma memória a Freud, a de que ela, quando adolescente, ao entrar em uma loja, fora observada por dois vendedores que riram de suas roupas, sendo que um deles tinha chamado a atenção dela e causado certa atração sexual. Entretanto, para Freud, essa não era uma explicação plausível.

A partir de uma investigação no inconsciente da moça, ele percebeu que existia uma segunda cena: aos oito anos de idade, Emma esteve em uma confeitaria para comprar doces e o proprietário agarrou suas partes íntimas por cima da roupa. Para Freud, a cena 1 (dos dois vendedores) associa-se à cena 2 (do proprietário da confeitaria). É a vivência da cena 1 que faz com que as lembranças da cena 2, que estavam no inconsciente, ressurgam, tornando-se “traumáticas por *ação retardada*”<sup>34</sup>, embora Emma não consiga compreender esse tipo de associação entre as duas cenas.

Essa característica do trauma revela uma dificuldade na abordagem dos eventos traumáticos, mostrando complexidades nas relações entre os sujeitos e o passado presente em seus inconscientes. É nesse sentido que podemos nos perguntar: o evento traumático que ocorreu na Ceilândia, relatado no filme, se restringe a apenas aquela noite? Teríamos como compreender esse evento como algo associado a outros eventos? É complexo afirmar com certeza quando tratamos do âmbito psicológico, principalmente na esfera individual. Entretanto, o filme nos apresenta possibilidades para pensarmos para além do evento restrito daquela noite, observando a relação desses eventos com o contexto dos sujeitos que dele participaram.

Nesse sentido, a cena 1 pode ser identificada como o evento de 1986, no baile do Quarentão; já a cena 2, entendida a partir do conceito de *Trauma Histórico*, definido como

un trauma colectivo infligido a un grupo de personas que comparte una identidad o afiliación (etnia, nacionalidad, religión, etc.), que se caracteriza por una transmisión transgeneracional de los eventos perturbadores experimentados y causa diversas respuestas psicológicas y sociales<sup>35</sup>.

Esse conceito, proveniente da área da saúde mental, nasce com o intuito de analisar as experiências traumáticas de um grupo que compartilha uma identidade

---

<sup>34</sup>Idem, P. 272.

<sup>35</sup>BORDA BOHIGAS, Juan Pablo et al . Trauma histórico. Revisión sistemática de un abordaje diferente al conflicto armado. *rev.colomb.psiqui.*, Bogotá , v. 44, n. 1, p. 43-49, Jan. 2015.

em comum e que carrega em seu passado numerosos eventos traumáticos ao longo de gerações, englobando também as respostas psicológicas e sociais a tais eventos<sup>36</sup>. Esse é um modo de observar a teoria do trauma para além, conforme chama Stef Craps<sup>37</sup>, do tradicional modelo baseado em eventos, em que o trauma é o resultado de um único e extraordinário evento, indo para um olhar que busca compreender as relações sociais de maneira mais ampla – onde são observados abusos cotidianos, como, por exemplo, o racismo, o sexismo, a homofobia, o classismo e outras formas de opressão estrutural.

Analisando o filme e o trauma que ali está relatado a partir dessas conceitualizações sobre trauma, podemos perceber, ao observar principalmente o personagem Marquim, que ele não está somente preso à truculência policial aplicada na noite de 1986: suas aparições estão ligadas a uma forte relação com o Quarentão e com aquilo que esse lugar representava enquanto possibilidade de expressar-se culturalmente. As narrações feitas por ele na rádio remontam a um lado sentimental, fazendo referência a outros momentos vividos por ele no local; as músicas que ele toca despertam sentimentos profundos de apego e de carinho com a época. Ali no Quarentão, o baile funcionava como um momento de valorização de identidades, uma expressão de uma cultura negra, já que as músicas, as roupas, as danças, remetiam a uma identificação que foi por vezes negada ao personagem. Nesse sentido, para Marquim, a batida policial parece funcionar como um momento de ruptura com essa relação e, como já comentado acima, uma perda da inocência, do lugar de segurança em que podia se expressar culturalmente durante momentos de “curtição”.

O trauma, portanto, parece estar associado não somente ao evento, mas a um trauma histórico que a população negra carrega, enquanto grupo que foi marginalizado historicamente no Brasil e cujas expressões identitárias sempre foram perseguidas. Além disso, a batida policial ter acontecido na Ceilândia, no Quarentão, não é ao acaso. A região administrativa do Distrito Federal localiza-se na periferia da capital nacional, onde a truculência e a violência utilizadas pela polícia são reproduzidas cotidianamente. Os dizeres emitidos, “branco sai, preto

---

<sup>36</sup>Evans-Campbell T. Historical trauma in American Indian/Native Alaska communities: a multilevel framework for exploring impacts on individuals, families, and communities. **J Interpers Violence**. 2008. P. 320.

<sup>37</sup>Ver CRAPS, Stef. Beyond Eurocentrism: Trauma theory in the global age. In: **The future of trauma theory: Contemporary literary and cultural criticism**. Routledge, 2014. p. 45-61.

fica”, evidenciam uma desigualdade social que estigmatiza pessoas negras, paralisando-as, como na descrição de Jessé de Souza, em uma subcidadania<sup>38</sup>.

Portanto, é possível pensar o trauma que é relatado no longa-metragem não somente em relação ao acontecimento singular, mas também a um contexto de violências. A trama do personagem Dimas Cravalaças demonstra algo nesse sentido. Seu objetivo não é recolher provas para que as pessoas que estiveram no baile naquela noite possam ter justiça. Sua missão é mais abrangente, está ligada a um processo que visa penalizar o Estado brasileiro pela violência cometida sobre a população negra e periférica. O que aconteceu no baile é apenas uma peça, para que os responsáveis possam ser penalizados e para que seja possibilitada a justiça para uma ampla população.

Portanto, podemos compreender que o trauma relatado no filme transcende o evento de 1986. Ele também está associado a uma estrutura de violência cuja base é o racismo, em que traumas são gerados e compartilhados por um grande grupo. Um racismo, como conceitua Silvo de Almeida<sup>39</sup>, estrutural. Diferentemente de um olhar individualista ou institucional sobre o racismo, para o autor, o racismo estrutural define-se como “uma decorrência própria da estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares”<sup>40</sup>. Sendo assim, o racismo é um espectro presente em todas as nossas relações sociais; em todos os atos, pode ser percebida a sua carga. Não só em grandes eventos, como também em acontecimentos cotidianos, a violência provocada pelo racismo é reproduzida.

No filme, em certos momentos, podemos perceber essa opressão cotidiana. Um elemento muito importante para o enredo é a dificuldade de locomoção entre as regiões do Distrito Federal. Para que se possa ser feito esse deslocamento, é necessário um passaporte especial, existindo diversos postos que formam áreas de controle e de vigilância, chamados, no filme, de núcleos habitacionais. Tudo isso é fiscalizado pela “polícia do bem estar social” e evidencia um controle de mobilidade sobre a população periférica. Os toques de recolher, assim como os

---

<sup>38</sup>Ver SOUZA, Jessé. **A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica**. Editora UFMG, 2003.

<sup>39</sup>ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

<sup>40</sup>Idem, p. 33.

constantes helicópteros sobrevoando os bairros, reforçam essa sensação de estado de sítio que está sendo imposto na cidade.

Em outro momento, Marquim relata a dor que sente nas pernas, após ter passado por diversas cirurgias, o que fez com que ele precisasse utilizar cadeira de rodas. Nesse contexto, o personagem comenta sobre a necessidade de fazer fisioterapia; entretanto, afirma que o faz em casa, pois que, se dependesse do atendimento médico no hospital localizado no Plano Piloto (região central de Brasília), perderia a perna, já que esse lugar é distante daquele onde vive e há grande dificuldade de locomoção. Isso demonstra a falta de cuidado com a saúde dessas populações. A dificuldade de mobilidade, a violência e a falta de acesso à saúde são parte da realidade das populações das regiões periféricas do Distrito Federal, que apresentam altos níveis de desigualdade em relação às regiões ligadas ao Plano Piloto<sup>41</sup>.

Portanto, para podermos pensar o trauma relatado no filme para além das questões individuais, é necessário que observemos o contexto de desigualdade da sociedade na qual os personagens/atores estão inseridos. A partir disso, será possível conceber que a dificuldade de narrar o evento traumático – de dar sentido, de significar de modo mais objetivo e direto, como fica exemplificado na tentativa de filmar um documentário – advenha também de uma violência social que o evento da noite de 1986 faz despertar, um trauma histórico pulsante no cotidiano desses sujeitos. O acontecimento da batida policial transborda para outras vivências e experiências da vida social, trazendo à tona outros passados que persistem; representando, assim, uma violência que não é só restrita à esfera individual, mas também a uma esfera social.

Dentro desse contexto, a estética do longa-metragem nos chama a atenção. Essa necessidade de fugir da construção de um relato mais objetivo talvez possar estar relacionada com a incapacidade desse tipo de discurso “realista” de conseguir significar esses eventos. Isso por que os traumas gerados

---

<sup>41</sup>NEGRET FERNANDEZ, Fernando; RESENDE OLIVEIRA, Guilherme. BRASÍLIA, ENTRE AS DESIGUALDADES E A EXCLUSÃO SOCIAL. **Revista Baru - Revista Brasileira de Assuntos Regionais e Urbanos**, Goiânia, v. 6, p. e7674, set. 2020.

não podem ser simplesmente esquecidos ou tirados da cabeça nem, por outro lado, adequadamente lembrados, isto é, identificados claramente sem ambiguidade quanto a seu significado, e contextualizados na memória do grupo, de forma a reduzir a sombra que projetaram sobre a capacidade do grupo de entrar em seu presente e visualizar um futuro livre de seus efeitos debilitantes<sup>42</sup>.

Nesse sentido, uma narrativa que busque apenas o estabelecimento dos fatos se mostra pouco produtiva, porque o que se é discutido diante desses traumas não é o que é ou não fato, mas “a condição de que tais fatos podem ser vistos como agentes de possíveis significados diferentes”<sup>43</sup>.

Assim, o longa-metragem suscita um debate particularmente interessante para a disciplina da História. Marcada por uma construção cientificista, ela estabelece princípios de objetividade e de imparcialidade diante dos acontecimentos históricos; entretanto, esses eventos traumáticos impõem desafios, por carregarem uma natureza diferente na maneira como eles são escritos historicamente. Além disso, ao encontrar maneiras de estabelecer uma relação direta entre o passado e o presente, *Branco Sai, Preto Fica* consegue utilizar o passado de uma maneira prática, de modo a dar respostas e fazer do acontecimento narrado uma possibilidade de consolidar uma perspectiva de futuro.

O tipo de relação e de entendimento com o passado que dão base ao longa-metragem, assim como a maneira com que a narrativa é construída, nos colocam questionamentos sobre como a disciplina da História pode construir, de forma mais adequada, um conhecimento sobre esses traumas que consiga dar respostas ao presente. Isso porque, cada vez mais, é necessário dar luto a passados que continuam nos assombrando, para que possamos encontrar soluções para problemas que o passado impõe ao presente.

---

<sup>42</sup>WHITE, Hayden. O evento modernista. **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, n. 5-6, p. 191-219, 1998. P. 196.

<sup>43</sup>Idem, p. 197.

### 3 O PASSADO PRÁTICO

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (Ailton Krenak)

Dimas Cravalanças fixa, em uma das paredes de sua nave do tempo (que é nada mais do que um contêiner), fotografias da época dos bailes do Quarentão. Também coloca, ao lado dessas lembranças, reportagens de jornais cujas matérias são difíceis de serem identificadas, mas podemos ver que tratam sobre a Ceilândia. Dimas, enquanto desenvolve o processo investigativo, escuta a rádio de Marquim; mais uma vez, esse último personagem comenta sobre o Quarentão: “não esqueço, não esqueço mesmo, então vou levar o *Quarenta* comigo”. Marquim vai relembando histórias e sensações de uma juventude para quem o evento principal da semana era poder se divertir e namorar naquele baile. Em seu toca-discos, ele começa a reproduzir a música *Charlie*, de Whisky David – um músico de *blues* com uma carreira errante e sem muito sucesso. A música em questão foi um grande *hit* no Brasil e era reproduzida como uma balada romântica, embora falasse da saudade de um cachorro que foi atropelado. Enquanto escutamos a música, a cena intercala *takes* de Sartana e Dimas. Nesse momento de muita melancolia no filme, as fotografias reaparecem na decupagem, mostrando jovens dançando e coreografando, enquanto a câmera vai passando pelos seus rostos.

A fotografia é um elemento de muita importância no filme. Não é à toa que, em diversos momentos, ela surge na decupagem. Ali, representa uma memória, uma lembrança, do local, mas também é um documento, uma fonte, de que tudo aquilo que aconteceu é real. São as fotografias que fazem o maior corte entre a ficção e a realidade. As lembranças de Marquim na rádio e os relatos de Sartana contêm um tom de memória que remete ao acontecimento real, mas sobre o qual

desconhecemos exatamente o nível de veracidade. Entretanto, são as fotografias que nos confrontam de verdade e quebram nosso senso de ficção diante do filme. Quando olhamos aquelas imagens e aqueles sujeitos, repensamos se o que estamos assistindo é um documentário ou um filme de ficção.

Outra cena que nos provoca essa sensação acontece quando Dimas, em sua nave, assiste a um vídeo de Marquim e Sartana relatando as lembranças da noite da batida policial. O formato desse vídeo é documental, talvez um fragmento da primeira abordagem que o filme pretendia fazer. Os dois atores estão sentados e a câmera enquadra-os de maneira a supor um depoimento, fazendo um afastamento da ficção em direção a algo “real”.

Esse tipo de recurso é muito bem utilizado e faz o filme a todo momento fugir de uma pura ficção. Isso acontece porque quebra a utilização da chamada *decupagem clássica*, que, segundo Ismail Xavier, é um sistema cuidadosamente elaborado para tornar os efeitos da montagem invisíveis<sup>44</sup>. Ou seja, uma técnica que visa dar ao espectador a sensação da naturalidade, dando credibilidade aos fatos e à narrativa, onde não é percebido que tudo que vemos é manipulado e encenado. Em *Branco Sai, Preto Fica*, vemos que a construção da narrativa não se utiliza dessa decupagem clássica, ela faz um movimento oposto, não produzindo um ambiente puramente ficcional para que o enredo e os personagens possam se desenvolver. O tipo de efeito, principalmente provocado pelas fotografias, é fazer com que o filme se situe em uma fronteira entre a ficção e o real, não deixando o espectador ficar confortável em nenhum momento em escolher um ou outro. As fotografias nos confrontam, nos jogam para fora da tela, para fora do mundo ficcional distópico, nos provocando para pensar também sobre pessoas e histórias reais.

Essa estética vai de encontro com a problemática que a filmagem do evento de 1986 provocou. Como já comentado, existia uma proposta de filmar um documentário; entretanto, os traumas formavam um bloqueio na narrativa, pois falar sobre os eventos de maneira direta provocava um mal-estar entre os atores. Assim, foi necessário encontrar uma outra maneira para falar sobre esses acontecimentos

---

<sup>44</sup>XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Paz e Terra, 1977. P. 32

e a escolha foi por essa mistura entre ficção e realidade, que pareceu mais confortável para a execução dessa tarefa.

Essa não é a primeira vez que esse tipo de caminho acontece na filmografia de Adirley Queirós. Em *A cidade é uma só?* (2011), filme anterior ao que estamos estudando, a divisão entre o que é documentário e o que é ficção é bem clara; porém, há uma intercalação na montagem durante todo o longa-metragem. O enredo gira em torno da construção da Ceilândia, relatando o descaso com as populações periféricas e todo o “merchandising” do discurso oficial, em busca de uma reconstituição histórica desse momento, mostrando materiais de fontes oficiais, fotografias, imagens de vídeo, entrevistas, etc. Entretanto, como comenta o diretor<sup>45</sup>, existia algo que precisava ser dito, algo que era necessário ser inserido dentro da reflexão crítica que estava sendo exposta e que dizer de maneira direta era muito difícil; por esse motivo, foi utilizada a ficção, para que pudesse dizer essa parte que faltava e que os fatos não conseguiam alcançar.

Esse recurso, visto no filme anterior, é intensificado em *Branco Sai, Preto Fica*. A escolha pela fabulação, como já comentada, advém de uma necessidade de refletir e dizer algo sobre esses eventos traumáticos que a forma direta não consegue. Por se tratar de traumas, a dor e a ferida não são superadas de maneira natural, fazendo com que o passado continue a se projetar no presente e no futuro, transformando o próprio debate sobre esses eventos passados em algo não só pertencente a um tempo remoto, mas ligado diretamente ao presente; ou seja, as problemáticas do passado continuam abertas. Assim, existe uma urgência em dar algum significado e sentido a esses eventos como forma de, de algum modo, superá-los. Portanto, é necessário ir além de uma exposição mais factual e objetiva.

No caso do filme, podemos perceber essa necessidade: havia uma vontade de reelaborar o passado, de dar a ele um outro sentido, de fazer dos fatos ocorridos um modo de reflexão sobre o próprio presente, de refletir e dizer coisas que iam além do fato. Também podemos observar que existe um sentido coletivo no modo de narrar, em que muito mais que tentar entender o evento para aqueles personagens, o enredo tenta construir algum tipo de significado e reflexão coletiva. Isso porque o trauma não é individual, ele é coletivo, como já debatido, o que faz a

---

<sup>45</sup>Sessão comentada pelo diretor em abril de 2014, na Universidade Federal Fluminense em Niterói, durante o 3º Colóquio Cinema, Estética e Política. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WigC2b-uJXQ>>. Acesso em: 29 de março de 2021.

sua abordagem não estar relacionada apenas ao âmbito psicológico do sujeito, mas também a uma complexidade social. Dessa maneira, a memória do trauma revela um compromisso com uma memória da sociedade<sup>46</sup>. E, nesse sentido, conseguir lidar com o trauma do passado é também um processo coletivo. Portanto, seguir filmando o longa-metragem como documentário talvez não fosse a melhor maneira de abordar o evento de 1986, nem o melhor jeito de significá-lo, já que o documentário é um gênero do cinema que tem como pressuposto a construção de uma abordagem realista, dispensando o ficcional. Esperamos encontrar nesse tipo de filme uma exposição lógica dos acontecimentos, exposição de fontes históricas, depoimentos, muitas vezes gravações *in loco*, além da câmera não ocupar um espaço de dramatização, mas de registro; esses recursos são utilizados para construir uma expressão de realidade e autenticidade do que está sendo exposto.

Historicizar os acontecimentos em um documentário possivelmente os *destraumatizaria*; daria ao evento uma explicação, um sentido, deixando o trauma recalçado, dando a falsa sensação de que foi dito tudo, ou quase tudo, sobre ele e, assim, ele estaria superado. Entretanto, o filme foge desse caminho muito rapidamente, já que é na filmagem que o incômodo é percebido, causando a busca por uma alternativa mais prática para o passado a partir de novos modos de narração, muito ligados à arte moderna, misturando ficção e realidade. Esse caminho se mostrou muito mais interessante e potencializador para as pessoas ali envolvidas se relacionarem com esse passado.

Essa necessidade de tornar prático o passado advém da natureza do trauma. Como comentado, o passado traumático não está isolado, ao contrário, está no presente, e, portanto, lidar com problemas do passado é de algum modo lidar com problemas práticos, diretamente relacionados, ligados, às pessoas. De algum modo, era preciso que o passado se comportasse como uma resposta, que desse significação, não apenas para o acontecimento em si, mas também para o presente, servindo como instrumento de afirmação, tornando-se, assim, um passado não contemplativo, mas, como utiliza White, um *passado prático*.

Dentro dessa perspectiva, o personagem de Dimas Cravalanças é o que melhor encarna o olhar prático sobre o passado. Viajante do tempo, Dimas tem

---

<sup>46</sup>SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. P. 67

como missão, como já comentado, recolher provas para incriminar o Estado brasileiro sobre violências provocadas em populações negras e periféricas. Quer recolher provas do acontecimento de 1986 para reparar e indenizar, a partir da justiça, a violência. A batida policial no baile, algo que muitos classificariam como banal dentro da amplitude histórica de violências brasileiras, forma uma prova de grande relevância para esse processo. Porém, um processo que acontece no futuro: Dimas é um personagem que vem de 2070, o que coloca que essa justiça só irá acontecer em um momento distante. O longa-metragem utiliza esse elemento do enredo como forma de olhar para o passado do baile com relevância, dando importância para aquela memória, e, ao mesmo tempo, coloca como possibilidade ter, mesmo que em algum futuro ficcional, justiça diante dos acontecimentos. Entretanto, ao mesmo tempo em que se constrói essa expectativa de justiça futura, ela é quebrada quando Dimas recebe uma mensagem do futuro avisando que os conflitos políticos de sua época estão afetando o processo.

Assim, ao final do filme, Dimas, sem perspectivas de voltar para o seu tempo por causa de uma interferência, também afetado pela história que esteve investigando e frustrado com a impossibilidade de justiça também no futuro, resolve pegar sua nave e, em um momento de fúria, partir em direção ao Planalto, o atacando. Não sabemos exatamente, mas muito provavelmente essa atitude de Dimas seja um dos principais provocadores da mudança social que fará o futuro rever o passado e buscar justiça e reparação. Ou seja, ele, vindo do seu presente (2070), desencadeia uma ação no passado (momento em que se desenrola a trama) que parece modificar a sociedade ao ponto de que, no futuro, mande Dimas para o passado juntar provas, o que desencadeará o ataque novamente, criando assim um paradoxo ficcional. É interessante notar que essa revolta de Dimas não advém exclusivamente de uma raiva para com os acontecimentos passados, da violência policial no baile, mas também dos acontecimentos do presente da história.

Algo de muita relevância para o enredo é que Dimas é colocado para ir ao ano de 2012 em vez de ir para o ano de 1986. O enredo coloca o personagem para viajar ao momento posterior ao evento traumático para poder investigar e colher provas, e não ao dia fatídico da batida policial, que, em um primeiro momento, faria muito mais sentido por poder recolher provas muito mais “fiéis” aos fatos, possibilitando ver com seus próprios olhos a violência acontecer.

Esse movimento de escolha de 2012 em detrimento de 1986 acontece porque o relevante para a compreensão do trauma no filme é o presente, e não o passado. A batida policial aconteceu. Não pode ser mudada. O trauma está dado. Adiantaria o diretor tentar modificar o passado? Ou reencenar o passado? O que parece relevante para o filme, a partir dessa escolha do roteiro, é o que foi feito posteriormente em relação ao acontecimento passado e não só o passado em si. Portanto, é a dor no presente que incomoda, porque ela é ainda sentida, seja como lembrança passada, seja como reprodução da violência. Vale lembrar que o momento presente do filme mostra que não existiram mudanças, as populações negras e periféricas continuam sendo violentadas, cerceadas e controladas.

Nesse sentido, Dimas busca compreender o passado a partir do “presente”, das memórias, dos traumas, das feridas que fazem parte daqueles que presenciaram o acontecimento. Isso revela um olhar histórico sobre o trauma, em que Dimas parece tentar compreender não só a violência do passado, mas como a violência ainda afeta o presente daquelas pessoas, demonstrando o quanto, para sua investigação, era necessário perceber os dois tempos sem diferenciá-los. Ao fim, isso mostra o quanto o passado e o presente se entrecruzam em uma relação profunda que existe entre eles. Esses desenvolvimentos do roteiro demonstram uma preocupação com o presente, sem tirar como referente o passado.

A raiva de Dimas, que desencadeou o ataque contra o Planalto, também demonstra um caráter prático em relação ao passado. Dimas, em certo momento anterior ao ataque, aparece em um ferro velho, se movimentando intensamente, de um lado para o outro: o personagem parece estar em um combate. Escutamos tiros, ricocheteio, barulho das cápsulas de bala caindo no chão. O personagem vai se esgueirando, entre os ferros, se abaixa e começa a atirar com uma arma imaginária. Dizendo: “toma aí, paga pau do progresso. Toma aí, duzentas e vinte e cinco prestação. Toma aí, ferro retorcido do caralho. Não vai vir aqui não, vai ficar aí no futuro. O progresso é o futuro mesmo, ninguém tem a moral de cair pra dentro do bagulho. Racista que não vai mudar a cara nunca, vai ficar desse jeito mesmo. Toma Europa do inferno, toma todo mundo, toma última pintura do inferno, toma grafite paga pau da porra”.

Essa ação de Dimas, de estar atirando enquanto nomeia seus alvos, parece estar associada ao contato dele com o passado investigado e com o presente em que estava. É como se a conexão entre o passado do baile e as histórias de

Marquim e Sartana possibilitasse a Dimas algum tipo de resolução, algum tipo de possibilidade de ação naquele presente. O roteiro acaba transformando essa fúria de Dimas em um significado prático, como se concretizasse na ficção a vontade de atacar esses alvos. Ele, com sua arma do futuro, rechaça a posição periférica dessas populações, as subordinações econômicas que humilham em 226 prestações e um progresso que esconde a catástrofe sem deixar recolher as ruínas que a provoca. Dispara contra uma subordinação cultural e moral da Europa e tenta acertar nesse racismo estrutural que nunca irá mudar senão a partir de um combate como aquele que ele está travando.

Essa zona de conflito em que está Dimas joga luz ao passado prático. Ele, que estava ali apenas para resgatar provas documentais da noite de 1986, é jogado em um trauma que faz ele refletir intensamente. O filme, com o personagem de Dimas, tenta encontrar um espaço prático para o trauma. Tenta fugir de um passado vazio e homogêneo, para um que dê sentido àqueles acontecimentos, que mobilize para significados, para a produção de algo, no presente, que dê forças para que o futuro não seja uma reprodução de traumas passados. Quanto Dimas ataca o Planalto, o filme está construindo algo prático, está externalizando uma raiva, está, simbolicamente, construindo um basta com essa violência, fazendo com que aquele trauma já não funcione como grilhão, mas como mobilizador.

Outro elemento que contribui para essa ideia de passado prático dentro do filme é a bomba. O personagem de Marquim durante todo o filme arquiteta um plano de vingança: pretende lançar uma bomba sonora pelas ondas de sua rádio. Para isso, arma uma estratégia de centralizar a eletricidade de diversos pontos da cidade para a sua antena. A bomba sonora que Marquim planeja é detalhada durante o filme. Ele vai reunindo diversos sons de diferentes locais e maneiras em um único áudio. Durante o filme, vemos ele gravando algumas músicas de vários gêneros e artistas e dos corredores de um centro comercial popular. Sua intenção era concentrar em um único som algo que sintetizasse aquela cultura periférica, que desse conta de representá-la.

Marquim queria ser ouvido, queria quebrar as barreiras que lhe impunham em uma cidade desigual, queria que sua realidade fosse escutada. Assim, lançou uma voz de desespero e de raiva. Já que não existia um local em que pudesse ser escutado, iria forçar, iria na marra. Iria lançar em ondas sonoras para que alguém pudesse escutá-lo, para que alguém compreendesse que ali existe uma cultura,

existem pessoas - como na *Voyager*, cujas sondas espaciais levam consigo um disco de ouro com diversos sons da terra e músicas de diversos lugares, entre outras informações. É nossa tentativa, como ser humano, de que alguém, em algum tempo, em algum lugar no espaço, encontre e reconheça nossa existência. Marquim, com esse plano, faz exatamente esse movimento: diante da melancolia da lembrança do baile e da indignação de estar em constante cerco, dá uma resposta prática.

O filme, ao fugir da estética de um documentário, faz a escolha de misturar fato e ficção. Entretanto, sem nunca perder o seu referencial histórico. A investigação está presente, assim como os fatos que compunham o acontecimento de 1986. Porém, com a utilização de uma outra narração, o filme consegue utilizar esse passado para fazer outras reflexões, explorar outros aspectos do evento que são muito importantes para a sua compreensão, como a sua estreita e complexa relação com o presente. Além disso, a relação que o filme estabelece com o passado não é de contemplação, mas de praticidade. O filme consegue articular para que se possa construir um caminho de dar sentido ao passado traumático e torná-lo prático. Dá a esse passado um momento de transformação do presente. Dá ao passado, muito mais que um olhar crítico, um significado, ao transformar aquela dor, aquele trauma que antes fixava, amarrava, os atores, em algo que possa ser encarado de maneira diferente, algo potencializador de sua realidade e de sua ação. À sua maneira, *Branco Sai, Preto Fica* responde aos problemas que o trauma impõe ao presente. Tenta compor uma resposta ao questionamento: o que devemos fazer? Tenta encontrar uma forma de tomada de decisão de como se deve viver, como lidar com o passado construindo algo para o futuro

Assim, o filme provoca a pensar que a História, diante do trauma, deve encontrar soluções que deem conta desse passado; talvez deva encontrar narrativas diferentes, assim como o filme, para que esse objetivo possa ser alcançado. Não fazer ficção, mas perceber a escrita como barreira fundamental para ser ultrapassada nesse caminho.

## REFLEXÕES FINAIS

Esse trabalho teve como proposta refletir sobre a produção de conhecimento da disciplina da História, assim como a escrita sobre o passado. Acredito que esses dois temas estão associados e, atualmente, demonstram ser de muita relevância. É necessário cada vez mais repensarmos como a disciplina pode contribuir para a reflexão sobre problemas sociais urgentes que assombram o presente, e a escrita me parece ser um dos eixos essenciais para essa discussão. Nesse sentido, o debate sobre o trauma é um terreno fértil para que possamos fazer esse tipo de incursão teórica. O passado brasileiro é marcado por eventos traumáticos que ressoam até o nosso presente; portanto, pensar a escrita do trauma é, na realidade brasileira, pensar a escrita da História do Brasil.

Dentro do recorte proposto por esse trabalho, observei o tráfico negro como um desses eventos traumáticos, que retirou de suas terras cerca de 10 milhões de almas, mobilizando uma agressiva colonização no continente americano. Cerca de 3,5 milhões de africanos foram capturados e trazidos para o Brasil, fazendo da escravidão uma medonha realidade e, durante quase 300 anos, o eixo social. Um acontecimento de abrangência, de escala e de profundidade de grandes proporções. Se observarmos, a escravidão foi um deslocamento populacional massivo e global, onde milhões de sujeitos foram retirados de suas terras para atravessarem um oceano e servirem de mão-de-obra em uma nova sociedade, em que, utilizando a imagem de Benjamim, tudo era diferente e a única familiaridade que viam eram as nuvens no céu.

Sob essa ótica, um aspecto importante a que devemos atentar é o das implicações que a prática da escravidão impôs para a sociedade brasileira. Nesse sentido, Jessé de Souza argumenta que nossa sociedade se fundamentou a partir da escravidão. Para o autor, “o Brasil, desde o ano zero, a instituição que englobava todas as outras era a escravidão (...) Nossa forma de família, de economia, de política e de justiça foi toda baseada na escravidão”<sup>47</sup>. Além disso, Jessé afirma que a escravidão não somente é um ponto chave de entendimento das relações sociais passadas; para ele, as relações sociais estabelecidas naquele período não foram completamente superadas, elas se transformaram, trazendo, portanto,

---

<sup>47</sup>SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato**. Leya, 2017. P. 27-28.

consequências e implicações até o Brasil contemporâneo. Nessa perspectiva, as relações sociais e a discriminação racial praticada pela escravidão foram enraizadas e se tornaram elementos constitutivos da sociedade brasileira.

Essa perspectiva dialoga com os argumentos de Sílvio de Almeida, que atenta para a ideia de racismo estrutural em nossa sociedade atual. Diferentemente de um olhar individualista ou institucional do racismo, para o autor o racismo é estrutural e se define como “uma decorrência própria da estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares”<sup>48</sup>. Assim, se a discriminação racial parte de uma estrutura social e essa estrutura foi baseada na escravidão e ainda perdura hoje, como afirma Jessé, podemos associar que essa discriminação sistêmica é uma implicação do evento da escravidão, que marca profundamente a dinâmica social brasileira hoje, o que nos levaria a questionar a própria natureza do evento da escravidão e se foi realmente finalizado.

O acontecimento do racismo estrutural dentro da vida brasileira é, por falta de palavras, abismal. Uma maioria da população é jogada em um sistema que reprime questões básicas da potencialidade da vida. Isso tudo dentro de uma reprodução social que não se esgota e que afeta toda sua dimensão. Esse tipo de relação é tão intensa que Abdias Nascimento propõe enxergá-la como um genocídio, em que seu “objetivo último é a obliteração dos negros como entidade física e cultural”<sup>49</sup>. Em seu ensaio, esse autor busca refletir que o embranquecimento dos corpos, que chegou a ser uma política estatal nacional, e o embranquecimento da cultura, na tentativa de minimizar as expressões culturais negras, formam um sistema social de violência que tenta acabar com esses sujeitos e que, ao fim, se relaciona a programas de genocídio modernos.

Se observarmos os dados sobre a violência no Brasil, fica demonstrado que negros representam cerca de 75,7%<sup>50</sup> dos homicídios, com 79,1%<sup>51</sup> de pessoas negras dentre as vítimas fatais em intervenções policiais, sendo as vítimas em sua maioria jovens de até 29 anos; isso em conjunto com uma porcentagem de 66,7%

---

<sup>48</sup>ALMEIDA, Sílvio. **Racismo estrutural**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019. P. 33.

<sup>49</sup>NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio Negro Brasileiro: Processo de Racismo Mascarado**. Ed. Paz e Terra, 1978. P. 136.

<sup>50</sup>IPEA, **Atlas da Violência**. 2020. P. 47.

<sup>51</sup>FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. Ano 14, 2020. P. 90.

da população carcerário sendo composta por sujeitos negros no país. No relatório da CPI do Assassinato de Jovens do Senado, fica explícito que o Brasil vive um genocídio da juventude negra brasileira, com um assassinato a cada 23 minutos; números que, segundo o relator, se “aproximam de uma guerra civil”<sup>52</sup>. Ou seja, a partir desse raciocínio, poderíamos compreender o Estado brasileiro atuante do conceito de Mbembe de *necropolítica*, que, segundo o autor, é a aplicação de uma soberania que dita a vida e a morte de determinados grupos<sup>53</sup>.

Nesse contexto, em 2019, no bairro de Paraisópolis, 5ª maior favela do Brasil, durante um baile funk que tomava as ruas do local, a PM de São Paulo invadiu a área, cercando e encurralando os frequentadores da festa. Utilizando armas de dispersão, como spray de pimenta, balas de borracha, além de armas de fogo, a PM fez com que a multidão que ali estava corresse para vielas e becos, provocando uma desastrosa dispersão, onde, pelas características do local, pessoas acabaram sendo mortas por pisoteamento e asfixia provocados pela multidão que se viu amedrontada com a ação policial. Embora de forma oficial tenha sido declarado que a ação foi desencadeada em razão de uma busca por duas pessoas armadas, o que podemos ver em vídeos que foram gravados por pessoas que estavam no local é a PM posicionada nas saídas dos becos da favela, agredindo covardemente pessoas que só queriam fugir da confusão. Todos que ali estavam sofreram algum tipo de lesão; a agressividade da ação da polícia deixou hematomas, transformou uma noite de festa em um trauma e, infelizmente, tirou a vida de 9 pessoas. Uma noite que carrega uma afiliação, pela característica da violência e pelos agentes envolvidos, com a noite de 1986 relatada no filme *Branco Sai, Preto Fica*.

Acredito que, diante dessa realidade e desse histórico de violência, é necessário encontrar meios para que possamos narrar esses eventos e, mais que isso, encontrar métodos que façam com que esses eventos não se repitam. É preciso encontrar formas de os historiadores contribuírem para a reflexão pública sobre esses assuntos. Nesse sentido, acredito que as reflexões sobre a escrita do trauma e o conceito de passado prático sejam princípios que possam ajudar a construir um conhecimento sobre o passado que nos proporcione reflexões

---

<sup>52</sup> BRASIL. Congresso. Comissão Parlamentar de Inquérito do Assassinato de Jovens. 2016. P. 146.

<sup>53</sup>Ver MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Melusina, 2020.

propositivas, que nos ajude, como comunidade, a compreender nosso passado e como podemos utilizá-lo de modo a construir um futuro que não mais repita as mesmas violências. O filme, como pequeno fragmento, pode dar um caminho sobre essa relação com o passado e a sua escrita, provocando, para aquele que está assistindo, uma reflexão que mobilize para uma ressignificação do passado traumático e possibilitando um olhar para o futuro de maneira a modificá-lo. Acredito que, como historiadores, podemos aprender muito com obras desse tipo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida em abril de 2014, na Universidade Federal Fluminense em Niterói, durante o 3º Colóquio Cinema, Estética e Política. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WigC2b-uJXQ>>. Acesso em: 29 de março de 2021.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ÁVILA, A. Indisciplinando a historiografia: do passado histórico ao passado prático, da crise à crítica. **Revista Maracanan**, n. 18, p. 35-49, 2018.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza (1933). **Obras escolhidas, ensaios sobre literatura e história da cultura**, v. 1, 1982.

\_\_\_\_\_. Teses sobre o conceito da história, 1940. **Obras escolhidas**, 2012.

BORDA BOHIGAS, Juan Pablo et al . Trauma histórico. Revisión sistemática de un abordaje diferente al conflicto armado. **rev.colomb.psiquiatr.**, Bogotá. V. 44, n. 1, p. 43-49, Jan. 2015.

BRASIL. Congresso. **Comissão Parlamentar de Inquérito do Assassinato de Jovens**. 2016.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, p. 111-136, 2000.

CERTEAU. M. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CRAPS, Stef. Beyond Eurocentrism: Trauma theory in the global age. In: **The future of trauma theory: Contemporary literary and cultural criticism**. Routledge, 2014. p. 45-61.

Evans-Campbell T. Historical trauma in American Indian/Native Alaska communities: a multilevel framework for exploring impacts on individuals, families, and communities. **J Interpers Violence**. 2008.

FREUD, Publicações Pré-Psicanalíticas e Esboços Inéditos (1886-1889). **Coleção Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** - Vol. 1. Ed. Imago.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. Ano 14, 2020.

HUTCHEON, Linda. **Poética da pós-modernidade**. 2003.

IPEA, **Atlas da Violência**. 2020.

LACAPRA, Dominick. **Escribir la historia, escribir el trauma**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

LA GRECA, M. A narrativa em disputa, ou o desejo de Hayden White de uma historiografia progressiva refigurado através da teoria da performatividade de

Judith Butler. In: **Do passado histórico ao passado prático: 40 anos de Meta-história.** (org.) Bentivoglio, J., Tozzi, V. Ed: Milfontes, 2017.

LORENZ, C. É preciso três para dançar um tango: estabelecendo uma linha entre os passados prático e histórico. in: **Do passado histórico ao passado prático: 40 anos de Meta-história.** (org.) Bentivoglio, J., Tozzi, V. Ed: Milfontes, 2017. Documento sem paginação.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** Melusina, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio Negro Brasileiro: Processo de Racismo Mascarado.** Ed. Paz e Terra, 1978

NEGRET FERNANDEZ, Fernando; RESENDE OLIVEIRA, Guilherme. BRASÍLIA, ENTRE AS DESIGUALDADES E A EXCLUSÃO SOCIAL. **Revista Baru - Revista Brasileira de Assuntos Regionais e Urbanos,** Goiânia, v. 6, p. e7674, set. 2020.

RÜSEN, Jörn. Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography,** v. 2, n. 2, p. 163-209, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: **Catástrofe e representação.** 2000. p. 73-98.

\_\_\_\_\_. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica,** v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SOUZA, Jessé. **A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica.** Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato.** Leya, 2017.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Paz e Terra, 1977.

WHITE, Hayden. O evento modernista. **Lugar Comum,** n. 5-6, p. 191-219. Rio de Janeiro: 1998.

\_\_\_\_\_. O passado prático. **Artcultura,** v. 20, n. 37, p. 9-19, 2018.

\_\_\_\_\_. O fardo da história. In: **Trópicos do discurso: ensaios de crítica cultural.** São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. **The Practical Past.** Evanston: Northwestern University Press, 2014.